



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**SANDRA MARIA MIRANDA VILLA**

**TEATRO OU TERAPIA?  
A POÉTICA DO OPRIMIDO E A CATARSE DO ESPECTADOR**

Salvador  
2011

**SANDRA MARIA MIRANDA VILLA**

**TEATRO OU TERAPIA?  
A POÉTICA DO OPRIMIDO E A CATARSE DO ESPECTADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares

Salvador  
2011

Escola de Teatro - UFBA

Villa, Sandra Maria Miranda.

Teatro ou terapia? A poética do oprimido e a catarse do espectador /  
Sandra Maria Miranda Villa. - 2011.

136 f.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de  
Teatro, 2011.

1. Teatro do oprimido. 2. Teatro – Terapia. 3. Psicodrama. I.  
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Soares, Luiz Cláudio  
Cajaíba. III. Título.

CDD 792

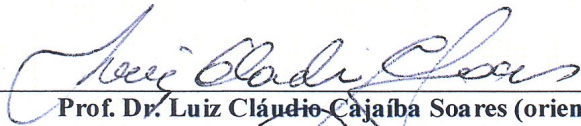


**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

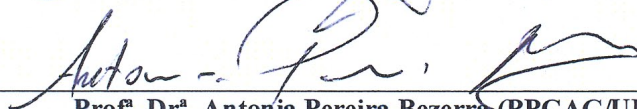
**SANDRA MARIA MIRANDA VILLA**

**“TEATRO OU TERAPIA? A POÉTICA DO OPRIMIDO E A CATARSE DO ESPECTADOR”**

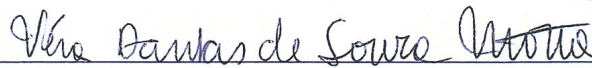
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_

**Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares (orientador)**

  
\_\_\_\_\_

**Prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)**

  
\_\_\_\_\_

**Prof. Dr.ª Vera Dantas de Souza Motta (UNEB)**

Salvador, 3 de maio de 2011.

A Sarah, que foi gestada e nasceu no período do mestrado, e trouxe mais luz à minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, ajudaram-me na concretização deste sonho.

Ao professor Cláudio Cajaíba, meu orientador, pela participação sincera, objetiva e compreensiva.

À professora Antônia Bezerra, pela contribuição teórica e importantes observações no exame de qualificação e banca examinadora.

À professora Vera Motta, que conheci pessoalmente no exame de qualificação e que foi presença fundamental para o desenvolvimento do trabalho em sua fase final, com suas observações pertinentes e generosidade.

Aos outros professores com os quais deparei-me no período do mestrado e que muito contribuíram no andamento do processo: Cleise Mendes, Flávio Desgranges, Cássia Lopes, Hebe Alves, Ângela Reis e Érico José.

Aos colegas de turma por suas importantes observações em sala de aula, mas, sobretudo, pelas presenças afetuosas e colaboradoras.

A Lucila, sempre tão presente desde o início, pela sua competência e ajuda decisiva.

A Janderson, agradável surpresa no final do processo, pela disponibilidade e paciência.

Especialmente a Mário, companheiro, amigo, incentivador, presença constante em todos os momentos importantes da minha vida.

Os sentidos são enlace entre corpo e subjetividade, caminhos da inserção do indivíduo na sociedade – primeiras fontes de opressão e de libertação.

Augusto Boal, 2009

VILLA, Sandra Maria Miranda. Teatro ou terapia? A Poética do Oprimido e a catarse do espectador. 136 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## RESUMO

A pesquisa trata do Teatro do Oprimido de Augusto Boal em sua vertente terapêutica e investiga as relações de aproximação e afastamento entre o método teatral boaliano e a psicoterapia psicodramática, levando em consideração as semelhanças percebidas em seus procedimentos práticos. Considera-se o efeito catártico, enquanto fenômeno pertencente ao campo da recepção teatral, como um possível ponto de convergência entre os métodos de teatro e terapia estudados. Desenvolve-se uma pesquisa do tema tendo como base os pensamentos defendidos por Cleise Mendes e Hans-Robert Jauss sobre o assunto e que se constituem em fundamentos teóricos para a afirmação da existência de um tipo de catarse no Teatro do Oprimido. Desenvolve-se um estudo teórico que inclui desde a trajetória histórica do Teatro do Oprimido e do Psicodrama até a pesquisa dos seus princípios e procedimentos, culminando com a análise de uma das técnicas que compõe a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido. Busca-se não só o estabelecimento de relações entre os métodos, mas referências para o entendimento dos limites tênues entre teatro e terapia.

**Palavras-chave:** Teatro do Oprimido. Vertente terapêutica. Espectador. Catarse. Psicodrama.



VILLA, Sandra Maria Miranda. Theatre or therapy? The Poetics of the Oppressed and catharsis espectador. 136 f. Dissertation (Master is degree). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## **ABSTRACT**

The research deals with the Theatre of the Oppressed by Augusto Boal in his shed therapy and investigates the relationship of closeness and distance between the theatrical method and psychodramatic psychotherapy, taking into account the perceived similarities in their practical proceduns. It is the cathartic effect, while phenomenon belonging to the field of theatrical reception, as a possible point of convergence between theater and therapy methods. Is developed a research topic based on the thoughts espoused by Cleise Mendes and Hans-Robert Jauss on the subject and which are on theoretical grounds for asserting the existence of a kind of catharsis in the theater of the Oppressed. It develops a theoretical study ranging from the historical trajectory of the Theatre of the Oppressed and Psychodrama to a survey of its principles and procedures, culminating in analysis of the techniques that make up the therapeutic aspect of the Theater of the Oppressed. Search not only the establishment of relations between the methods but references to understand the tenuous boundaries between theater and therapy.

**Keywords:** Theater of the Oppressed. Therapeutic aspect. Spectator. Catharsis. Psychodrama.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	10
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. AUGUSTO BOAL E A TRAJETÓRIA DO TEATRO DO OPRIMIDO</b> .....	17
1.1 – E O MENINO DA PENHA TORNA-SE CIDADÃO DO MUNDO .....	17
1.2 – DO TEATRO-JORNAL A O ARCO-ÍRIS DO DESEJO .....	19
1.3 – O TEATRO DO OPRIMIDO APÓS O EXÍLIO .....	28
1.4 – O TEATRO DO OPRIMIDO NO BRASIL DE HOJE .....	32
<b>2. RECEPÇÃO TEATRAL E CATARSE</b> .....	35
2.1 – O PAPEL DO ESPECTADOR NO TEATRO DO OPRIMIDO .....	35
2.2 – BOAL E A CATARSE EM SEU TEATRO.....	47
2.3 – A CATARSE COMO FUNÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA .....	59
2.4 – A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A CATARSE COMO DIMENSÃO COMUNICATIVA .....	67
<b>3. ENTRE TEATRO E TERAPIA</b> .....	78
3.1 – A VERTENTE TERAPÊUTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO.....	78
3.2 – O TEATRO DO OPRIMIDO E O PSICODRAMA .....	91
3.2.1 – O método boaliano: questionamentos e críticas enquanto prática teatral.....	91
3.2.2 – Considerações históricas sobre o psicodrama .....	97
3.2.3 – Princípios e procedimentos do Psicodrama .....	105
3.2.4 – A catarse no psicodrama e o Teatro do Oprimido .....	111
3.3 – A ANÁLISE DE “O TIRA NA CABEÇA” .....	118
3.4 – O ARCO-ÍRIS DO DESEJO: TEATRO OU TERAPIA? .....	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	129
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	132

## APRESENTAÇÃO

Meu primeiro encontro com o Teatro do Oprimido aconteceu durante o curso de formação em Psicodrama pela Associação Bahiana de Psicodrama (ASBAP). Na ocasião, estudamos algumas questões teóricas e experimentamos exercícios e jogos dramáticos propostos por Augusto Boal, sugeridos pelos professores como boas técnicas para serem utilizadas na etapa de “aquecimento” dos grupos. O seu livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1993) fazia parte da bibliografia básica indicada pelos docentes das disciplinas Teatro I e II e Jogos dramáticos, que compunham o currículo do curso.

Naquele período (nos anos 1990), ainda não pensava em cursar Artes Cênicas, apesar de sempre ter gostado muito de teatro. Isso só aconteceu no ano de 2002, após ter decidido fazer o vestibular da UFBA, pensando em aprofundar os meus estudos teórico-práticos dessa arte milenar. Queria de alguma maneira poder conciliar, na minha prática profissional, a experiência que vinha adquirindo como psiquiatra e psicodramatista com os conhecimentos que seriam obtidos no novo curso, como diretora teatral.

A decisão de cursar Artes Cênicas veio logo em seguida à realização de um workshop de Psicodrama que tive oportunidade de organizar, juntamente com um grupo de estudantes da Faculdade de Psicologia da UFBA. O evento aconteceu no final do período em que atuei como professora substituta da referida instituição (de 1999 a 2001). A ideia surgiu a partir de uma demanda crescente dos estudantes em conhecer mais a teoria e prática do Psicodrama, até porque tinham pouco acesso ao assunto dentro do curso de graduação. Eles queixavam-se com frequência de não ser dada a devida ênfase às terapias de grupo em seus currículos, sendo priorizado o estudo da psicanálise.

Durante o processo de organização do evento e no período em que ele aconteceu, entrei em contato com alguns estudantes da Escola de Teatro da UFBA, até porque a programação cultural do workshop incluía apresentações de cenas teatrais. Esses encontros e conversas estimularam-me a ingressar no curso de Artes Cênicas, o que se concretizou no ano seguinte. Então, o gosto pelo teatro levou-me ao Psicodrama e a prática do Psicodrama levou-me ao teatro. Nada mais natural que o tema da presente pesquisa situe-se num campo onde há convergência dessas áreas.

Durante o curso de Artes Cênicas, voltei a entrar em contato com o Teatro do Oprimido em experiências breves e pontuais, em duas disciplinas e de maneira sucinta.

Percebi que o método teatral de Augusto Boal não era uma prioridade dentro do currículo do diretor de teatro formado pela UFBA. Apesar disso, foi exatamente dentro da Faculdade de Teatro, na sala 5, numa atividade de caráter extracurricular, que pude novamente experimentar a prática do Teatro do Oprimido. Era uma oficina de teatro-fórum que durou dois dias, ministrada pela professora Antônia Bezerra, pesquisadora e estudiosa do assunto. Nesta ocasião, impressionou-me a semelhança da técnica com o Sociodrama (uma das vertentes do Psicodrama que aborda questões sócio-grupais), com o qual vinha trabalhando há algum tempo.

Aproximadamente no mesmo período, assisti a uma entrevista com Augusto Boal no programa de Jô Soares, em que ele abordava a experiência, pioneira no Rio de Janeiro, da inserção do Teatro do Oprimido em instituições voltadas para a saúde mental. Comentava que havia recentemente iniciado um trabalho deste tipo na cidade e que tinha o desejo de ampliá-lo, levando-o para outras cidades não só do Sudeste, mas de outras regiões do país.<sup>1</sup> Aqui em Salvador não existiam, nessa ocasião, iniciativas desse tipo e essa entrevista ficou na minha memória, ressoando como uma possibilidade futura.

O tempo passou; em 2007 formei-me em Direção Teatral pela UFBA e resolvi fazer pós-graduação, inicialmente como aluna especial do Mestrado em Artes Cênicas. Minha primeira disciplina, ministrada pelo professor Flávio Desgranges, tratava do tema da Recepção teatral, mais especificamente, da autonomia do espectador. O tema era instigante para mim desde o tempo da graduação, mas nunca havia sido estudado até então numa disciplina, de maneira sistematizada.

Lembro que as minhas experiências como encenadora dentro do curso de Direção Teatral impulsionaram-me a tentar compreender melhor as relações que se estabelecem entre os espectadores e a cena teatral. Um exemplo disso foi o que aconteceu durante o processo de construção e apresentação da minha peça de formatura, intitulada “Espere nascer o sol”. Tinha praticamente certeza de que, em função da sua temática, ela interessaria apenas às pessoas mais maduras. Para minha surpresa, após uma apresentação que foi feita para algumas turmas de adolescentes do Colégio Mendel, percebi que estava totalmente equivocada. Essa apresentação aconteceu a pedido de um dos membros de nossa equipe de trabalho, que também era professor de teatro do citado colégio. Tendo como estímulo a apresentação da peça, foi solicitado aos alunos que escrevessem um texto relatando suas percepções e opiniões

---

<sup>1</sup> E isto de fato aconteceu. Um dos projetos que existem hoje no Brasil realizado pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO) denomina-se “Teatro do Oprimido na Saúde Mental”, patrocinado pelo Ministério da Saúde através do Fundo Nacional de Saúde. Mais detalhes serão apresentados no histórico do presente trabalho.

sobre ela. De modo geral, ela foi muito bem recebida pelos adolescentes, que se mantiveram concentrados durante a apresentação e desenvolveram textos com relatos inesperados. Diante disso, tive a certeza de que não podemos ter o absoluto controle do que acontecerá com o público no contato com uma determinada obra teatral. Até mesmo quando pretendemos obter um efeito específico sobre ele (por exemplo, o riso) e trabalhamos para que esse efeito aconteça, as reações do público podem seguir um rumo diferente do pretendido. Percebi que a recepção é um processo muito mais complexo do que imaginava. E comecei a ficar cada vez mais interessada no assunto.

No semestre seguinte, cursei outra disciplina como aluna especial, desta vez com o professor Cláudio Cajaíba, estudioso do campo da recepção teatral. Neste período, entrei em contato novamente com a questão do efeito catártico no teatro, quando da leitura do material teórico. O tema da catarse, tantas vezes ouvido e discutido no âmbito psicoterápico, ressurgia em meus estudos nesse momento como um fenômeno importante no processo de recepção teatral. Já havia estudado sobre a “catarse no drama” durante o curso de graduação, quando cursei duas disciplinas ministradas pela professora Cleise Mendes (Dramaturgia I e II) e, desde aquele momento, sentia-me atraída pelo assunto, exatamente por evidenciar pontos de aproximação com minha prática psicoterápica. Ao ler sobre o posicionamento de Boal acerca da catarse em seu teatro, senti-me ainda mais interessada em estudar sobre o tema.

Durante os encontros com o professor Cajaíba, todos os meus interesses aqui colocados (Teatro do Oprimido, Psicodrama, recepção teatral e catarse) foram reunidos numa proposta de pesquisa para o mestrado. Queria desenvolver um projeto que aliasse o campo das Artes Cênicas com as outras áreas da minha trajetória profissional. Assim, surgiu a ideia para esta pesquisa. Trata-se de um estudo teórico que tem como objeto a Poética do Oprimido, com ênfase na sua vertente terapêutica. Considera-se aqui o fenômeno da catarse como um possível ponto de contato entre a prática teatral boaliana e o psicodrama.

## INTRODUÇÃO

O Teatro do Oprimido, idealizado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, surgiu num contexto histórico em que o Brasil e outros países da América Latina viviam uma situação de opressão explícita: o regime político da ditadura militar. No início da década de 1970, ainda como integrante do Teatro de Arena de São Paulo, Boal iniciou os primeiros experimentos com o denominado teatro-jornal, lançando a semente do que posteriormente viria a constituir o conjunto de técnicas teatrais que compõem o Teatro do Oprimido. Em 1971 ele foi preso, torturado e precisou sair do Brasil, como outros tantos artistas da época. Com o exílio, inicialmente na América Latina e depois na Europa, Boal continuou suas experiências teatrais e desenvolveu novas técnicas, a ponto do seu método difundir-se por vários países, com o passar dos anos.

O Teatro do Oprimido caracteriza-se por um conjunto de técnicas (teatro-jornal, dramaturgia simultânea, teatro invisível, teatro-fórum, teatro legislativo, arco-íris do desejo, entre outras), que foram sendo gradativamente criadas em diferentes contextos para atender a diferentes situações opressivas, mas que têm em comum a proposta de rompimento com a passividade do espectador, colocando-o como agente da ação dramática. Esta mudança do papel do espectador constitui um dos princípios fundamentais da Poética do Oprimido. A recusa da separação entre atores e espectadores fez com que Boal estabelecesse o conceito de espect-ator, ou seja, um espectador que também atua na cena, sendo estimulado a modificá-la, caso julgue necessário.

A Poética do Oprimido apresenta-se com um forte cunho político e ideológico. Trata-se de uma proposta de teatro que almeja uma mudança de atitude das pessoas, uma transformação social a partir da ação. Para tanto, acredita no teatro como um meio, um instrumento para atingir esses objetivos. Como dizia Boal, uma arma eficiente a serviço dos oprimidos. Entre suas influências estão o teatro épico de Brecht e a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, que empresta o nome ao método teatral boaliano.

Durante muito tempo Augusto Boal rejeitou o rótulo de “teatro político” atribuído ao seu método. Costumava afirmar que a expressão é redundante, porque todo teatro é necessariamente político. Todo teatro carrega em si um ponto de vista, um posicionamento político, mesmo quando assume uma pretensa neutralidade. Em contrapartida, Boal ressaltava com frequência o caráter pedagógico do seu teatro que, segundo ele, estimula na prática a

construção de um aprendizado coletivo e provoca as mudanças de atitude necessárias à transformação de uma realidade social opressiva.

O Teatro do Oprimido é pedagógico, é uma pedagogia de luta, é uma pedagogia de vida. Assim, desde que a gente faça imagens nossas da nossa opressão, nessas imagens vamos ensaiar todas as formas de libertação. É isto o Teatro do Oprimido: é ensaiar formas de libertação através de imagens construídas por nós mesmos. O objetivo final não é ficar na contemplação estética. É extrapolar na vida real todas as soluções, táticas, estratégias, métodos que foram ensaiados na ficção da imagem. (BOAL, 1986, p.13)

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, Boal realizou uma série de experiências teatrais que resultaram nas técnicas reunidas sob a denominação de *O arco-íris do desejo*, nome que deu título a um livro, cujo subtítulo ressalta o seu caráter terapêutico: *Método Boal de teatro e terapia* (BOAL, 1996 a). Esse livro reúne as técnicas introspectivas do Teatro do Oprimido, criadas para a abordagem das opressões subjetivas, psicológicas, internalizadas, com as quais Boal se deparou no período em que esteve na Europa. Essas técnicas constituem a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, criticada por muitos não só por acreditarem que ela se afasta dos objetivos políticos presentes na origem da Poética do Oprimido, mas, sobretudo, por não a considerarem como sendo teatro de fato.

A presente pesquisa tem como objeto a Poética do Oprimido, com foco exatamente na sua vertente terapêutica. Sabe-se que o fenômeno da catarse é um item importante no estudo da recepção teatral, já que trata dos possíveis efeitos provocados no espectador pelo contato deste com a cena. Trata-se, portanto, das relações entre o espectador e a cena teatral. Como esse fenômeno também é muito estudado e até mesmo desejado no Psicodrama, técnica psicoterápica que tem suas origens no teatro, a chave para a compreensão dos efeitos terapêuticos atribuídos ao método boaliano pode estar exatamente na ocorrência da catarse. Neste trabalho parte-se do estudo da catarse no Teatro do Oprimido como um possível ponto de convergência entre o teatro de Boal e a terapia psicodramática, considerando possíveis semelhanças entre o entendimento de Boal sobre a catarse no Teatro do Oprimido e o que defendia J.L.Moreno, criador do Psicodrama, em seu método terapêutico.

Sabe-se que, no início da sua Poética, Boal refutava a ocorrência da catarse em seu teatro, até porque sua compreensão do fenômeno partiu da leitura que fez do pensamento de Aristóteles sobre a catarse na tragédia grega. Em seu livro *O Arco-íris do desejo* admite que o efeito catártico acontece em seu teatro, mas já não se trata da catarse aristotélica. Sendo

assim, de que catarse Boal está falando? Sua compreensão aproxima-se do pensamento do criador do Psicodrama? Este fato estreita a relação do seu teatro com a terapia? São questões a serem aqui exploradas, na tentativa de serem respondidas. Para tanto, será feita uma análise da técnica denominada “O tira na cabeça”, que compõe o arsenal das técnicas introspectivas e tem a catarse como parte integrante, como afirmou Boal (1996 a, p.81). Além disso, será estudado o papel do espectador no Teatro do Oprimido e suas relações com a cena como aspectos de fundamental importância para a compreensão de sua poética.

O primeiro capítulo descreve a trajetória teatral de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido, desde as primeiras ações até as últimas pesquisas de seu criador, falecido no ano de 2009. Passeia pelas diferentes circunstâncias e contextos que levaram Boal à criação das principais técnicas do Teatro do Oprimido, além de apresentar um panorama do que acontece no Brasil de hoje. Sua importância reside no fornecimento de informações que contribuem para a compreensão da Poética do Oprimido e das mudanças e acréscimos que ocorreram em seu percurso, desde o início.

O segundo capítulo é dedicado ao campo da Recepção teatral. Inicialmente, é realizada uma análise do papel do espectador no Teatro do Oprimido. Em seguida, uma abordagem dos diferentes posicionamentos de Augusto Boal com relação à ocorrência da catarse em seu teatro. Como já afirmou-se aqui, no início da sua prática ele rejeitava o fenômeno. Anos após, considerou a catarse como algo que acontece e é bem-vinda em seu teatro. E, se a catarse de fato acontece, como ela se processa? Como pensar em catarse num tipo de teatro em que o espectador invade a cena e atua no lugar do ator? Existe mesmo uma catarse do Teatro do Oprimido, tal como anunciou Boal em seu livro *O Arco-íris do desejo*?

Para uma melhor compreensão da catarse enquanto fenômeno da Recepção Teatral, é realizado um estudo das ideias defendidas por Hans-Robert Jauss e Cleise Mendes a respeito do assunto. Jauss, teórico da Estética da Recepção<sup>2</sup>, afirma ser a catarse parte integrante de toda experiência estética. Cleise Mendes, dramaturga e estudiosa do assunto, entende a catarse como função global da representação dramática.

O terceiro capítulo é dedicado ao estudo da vertente terapêutica do Teatro do Oprimido e suas possíveis relações com o Psicodrama de J.L.Moreno. Através da análise de uma das técnicas que compõem o arsenal de *O Arco-íris do desejo*, mais precisamente da técnica denominada “A imagem dos tiras na cabeça e seus anticorpos”, bem como do estudo

---

<sup>2</sup> Movimento ocorrido na Alemanha na década de 1960, no campo da literatura. Seus principais expoentes foram Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Defendiam, entre outras ideias, a importância do leitor como produtor de sentidos, no contato com a obra literária. Eles reivindicaram a leitura e o leitor enquanto agentes do acolhimento social que realiza a obra. (VALVERDE,2007,p.142)



da catarse no Teatro do Oprimido e no Psicodrama, questionam-se os limites entre teatro e terapia.

## 1. AUGUSTO BOAL E A TRAJETÓRIA DO TEATRO DO OPRIMIDO

Este capítulo dedica-se ao estudo de alguns aspectos da vida do dramaturgo Augusto Boal e sua trajetória como homem de teatro. Descreve sua participação no Teatro de Arena, em São Paulo, e sua contribuição para um teatro mais popular e democrático. Igualmente, relata a situação sócio-política da época (ditadura militar) e analisa o forte cunho político, o caráter pedagógico e, mais recentemente, terapêutico, do seu método teatral. Além disso, o capítulo acompanha o surgimento do Teatro do Oprimido desde os seus primórdios, no Teatro de Arena, com a técnica do teatro-jornal, até os dias atuais, dando ênfase à gradativa criação de suas diferentes técnicas e correlacionando-as ao contexto político e cultural em que foram criadas.

### 1.1 – E O MENINO DA PENHA TORNA-SE CIDADÃO DO MUNDO

Augusto Boal (1931 – 2009), teatrólogo brasileiro, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, na Penha, bairro onde viveu até os vinte e dois anos de idade. Filho de imigrantes portugueses, aos onze anos já trabalhava numa padaria ajudando o pai, dono do estabelecimento que também se localizava na Penha. Neste período, convivia com os operários que trabalhavam numa fábrica do bairro e frequentavam a padaria. Costumava ouvir suas conversas sobre as dificuldades que enfrentavam no trabalho. Nas horas de lazer, gostava de jogar futebol nas ruas do bairro com os amigos, garotos pobres que moravam na região. Boal atribui a essas duas experiências de convívio próximo o florescimento da sua percepção das desigualdades sociais e o nascimento do seu senso de justiça.

Em entrevista à revista *Caros Amigos* (2001, p.29), ele relatou que suas primeiras experiências teatrais começaram ainda na infância, por volta dos nove anos de idade, quando passou a encenar com os irmãos e primos, no âmbito familiar, fascículos de romances que a mãe recebia pelo correio e que eles transformavam em peças de teatro. As apresentações aconteciam aos domingos, após os almoços de família. Também nessa fase começou a escrever textos para teatro.

Formado em Engenharia Química, nunca exerceu a profissão e, segundo ele próprio (2001, p.29), só fez a faculdade para agradar ao pai, que sonhava com os filhos doutores. A escolha do referido curso se deu porque a garota pela qual estava apaixonado na época iria fazê-lo. Acontece que ele passou no vestibular, e ela não. Paralelamente ao curso na

faculdade, Boal gostava de frequentar teatro e ler sobre dramaturgia, além de escrever textos teatrais. Após corresponder-se com John Gassner, respeitado teórico e professor de dramaturgia norte-americano, Boal partiu para Nova York, em 1950, onde estudou teatro na Universidade de Columbia, bem como assistiu a montagens do *Actor's Studio*, instituição que trabalhava com o método Stanislavski de interpretação.<sup>3</sup> Na verdade ele matriculou-se oficialmente no curso de Química da Universidade e também assistia, como ouvinte, às aulas de teatro.

Em 1956, aos 25 anos, Boal retorna ao Brasil e, atendendo ao convite de Sábado Magaldi e José Renato, dois homens de teatro brasileiros, vai para o Teatro de Arena de São Paulo, do qual foi diretor artístico por quinze anos (de 1956 a 1971). Através dos seminários de dramaturgia e dos laboratórios de interpretação, atividades que contaram com a participação ativa de Boal, o Teatro de Arena contribuiu para a criação de uma nova dramaturgia brasileira e um teatro mais popular e democrático do que vinha se fazendo naquele período no Brasil. Foi nessa fase em que esteve no Arena que aconteceram as experiências teatrais precursoras do que mais tarde viria a ser o Teatro do Oprimido.<sup>4</sup>

O Teatro do Oprimido surgiu num momento histórico-social em que o país vivia uma ditadura militar e a cena teatral sofria “na carne” as consequências de uma censura violenta. Em suas entrevistas e textos, Augusto Boal costuma situar o início do Teatro do Oprimido na prática teatral que desenvolveu no Arena, antes de seu exílio político, mais precisamente nas experiências com o denominado teatro-jornal. Esta técnica consiste na dramatização de notícias de jornal com o objetivo de revelar o intuito manipulador da imprensa e discutir questões relacionadas com a realidade social. Segundo Carolina Vieira Silva (2009, p.24), a técnica do teatro-jornal é inspirada no *agitprop* (termo que vem da junção entre agitação e propaganda e que se refere à propaganda político-cultural realizada na Rússia depois da Revolução de 1917) e no *Living Newspaper* (grupo norte-americano dos anos 1930 que trabalhava com dramatizações a partir de notícias de jornal).

Após a sua saída do Brasil, em 1971, Boal continuou a fazer teatro nos países em que viveu e foi paulatinamente desenvolvendo novas técnicas que passaram a constituir o arsenal que compõe o que conhecemos hoje como Teatro do Oprimido.

---

<sup>3</sup> Método de treinamento de atores formulado por Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), a partir de suas experiências como ator, diretor e professor de interpretação. Caracteriza-se pela utilização de uma base psicológica no trabalho de criação do personagem, vinculando a psicologia do intérprete à do personagem interpretado. A importância assumida pelo ator no decorrer desse processo criativo foi tal que modificou o próprio fundamento da arte cênica, antes a literatura dramática, a partir de agora, a interpretação em si mesma. (VASCONCELLOS, 2001, p.127)

<sup>4</sup> O termo Teatro do Oprimido faz referência direta à *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire. (BOAL, 2001, p.31)

Atualmente, existem grupos de Teatro do Oprimido no Brasil e em vários países do mundo, tais como França, Canadá, Estados Unidos, Moçambique, Índia, entre outros. A obra escrita de Boal é expressiva: tem mais de vinte livros publicados, alguns traduzidos em mais de vinte línguas. Foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 2008 e nomeado pela Unesco embaixador mundial do teatro em 2009, pouco antes de sua morte.

O conhecimento da trajetória do diretor, escritor e dramaturgo Augusto Boal e do método teatral por ele criado é de fundamental importância para o entendimento da sua poética até porque a vida do homem, seus pensamentos, crenças, ideais e sua ética estão absolutamente integrados à sua prática teatral, evidenciando muita coerência em sua trajetória. Consideramos importante destacar aqui alguns momentos deste percurso que podem funcionar como base para a compreensão e discussão de questões que serão levantadas mais adiante neste trabalho.

## 1.2 – DO TEATRO-JORNAL A O ARCO-ÍRIS DO DESEJO

O Teatro de Arena de São Paulo, uma pequena sala com pouco mais de 160 lugares, surgiu no panorama teatral brasileiro no ano de 1953, fundado pelo diretor de teatro José Renato. Este, quando aluno da Escola de Arte Dramática de São Paulo, havia feito a primeira experiência teatral da América Latina com um palco em arena.<sup>5</sup> Nesta oportunidade, teve a orientação do professor e crítico de teatro Décio de Almeida Prado, tendo encenado *O demorado adeus*, de Tennessee Williams. A ideia do palco em arena sugere o abandono das convicções ilusionistas do palco italiano<sup>6</sup> e cria uma nova relação, mais próxima, entre o ator e o público. Esse descompromisso com o rigor ilusionista permite a utilização de cenários mais simples, o que facilita o deslocamento dos espetáculos. Além de baixar os custos, as montagens do Arena conseguiam abarcar um público mais popular.

Segundo Carmelinda Guimarães (2005, p.26): “Em princípio trata-se de experimentar um novo tipo de espaço cênico que altera as constantes da cena, tornando o ator o principal elemento de composição do teatro.” As primeiras encenações do Teatro de Arena tiveram como preocupação central a experimentação das possibilidades desse novo espaço teatral,

---

<sup>5</sup> Espaço cênico definido por uma área central de representação que tem à sua volta o público. Esse tipo de relação entre palco e plateia é bastante antigo, anterior à disposição da cena italiana. Usado na Idade Média para a representação dos Mistérios, foi utilizado pelo teatro religioso brasileiro no século XVI, que apresentava algumas cenas nos adros das igrejas. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.37)

<sup>6</sup> Tipo de palco característico dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se de palco retangular, aberto para a platéia e cuja relação entre atores e espectadores é sempre frontal. (VASCONCELLOS, 2001, p.146)

representando ora peças simbolistas, ora peças realistas. Aos poucos, essa experimentação foi levando a novas associações artísticas e a uma radicalização das pesquisas.

Aliado a um grupo de atores do Teatro Paulista de Estudantes, o Arena abre-se para outra vertente ideológica que altera o seu rumo.

Com a adesão de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Arena entra em um período de turbulência. Os novos integrantes não querem apenas testar no novo espaço formas dramáticas conhecidas, mas inventar outras. Querem um teatro inovador como proposta social, como organização empresarial, como temática e como relação com o público. (GUIMARÃES, 2005, p.26-27)

Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha) e Gianfrancesco Guarnieri vieram para o Arena em 1956, após a fusão do elenco do Arena com o elenco do TPE (Teatro Paulista de Estudantes). Os dois eram estudantes engajados politicamente, ligados ao Partido Comunista e membros da Juventude Comunista. Já Augusto Boal, que foi para o Arena nesse mesmo ano, não tinha ligação com o Partido Comunista. Apesar disso, defendia ideias claramente esquerdistas e anticapitalistas. Foi para o Arena a convite do seu fundador e de Sábato Magaldi, assumindo logo a função de diretor artístico da instituição.

O novo grupo de artistas do Arena passou a lutar pela realização de um teatro popular, que não fosse assistido apenas pela classe média, bem como por uma dramaturgia genuinamente brasileira, em que os protagonistas fossem homens do povo, a exemplo de trabalhadores pobres. Até então a burguesia vinha ocupando o centro temático dos dramas brasileiros e os artistas do Arena buscaram acabar com essa hegemonia, através da criação de textos teatrais que denunciavam as injustiças sociais e retratavam a realidade das classes menos favorecidas.<sup>7</sup> Artistas militantes de esquerda, com o passar dos anos, cada vez mais eles buscavam soluções estéticas adequadas aos seus anseios de transformação social. Segundo Izaías Almada (2004, p.22):

No panorama teatral brasileiro da segunda metade do século XX, o Teatro de Arena – por suas características de grupo fechado e de companhia estável e de repertório – foi talvez o único grupo político, estética e ideologicamente revolucionário nas atividades que desenvolveu, sobretudo na escolha de um repertório voltado para as discussões da realidade do país e por jamais esconder, muito particularmente a partir do final dos anos 1950 e início dos 1960, sua opção por uma estética de esquerda, marxista.

---

<sup>7</sup> Um exemplo disto é a peça *Eles não usam black-tie*, de 1958. Gianfrancesco Guarnieri, autor do texto, coloca como protagonista um operário que vive numa favela carioca. Aborda o tema da luta de classes e situações de tensão social como a deflagração de uma greve por melhores salários. (GUIMARÃES, 2005, p.27)

Durante o tempo em que esteve no Arena, Boal foi muito atuante. Vale destacar aqui algumas de suas realizações artísticas. Em 1960, seu texto *Revolução na América do Sul* foi encenado com direção de José Renato. Trata-se de uma comédia que faz uma análise da realidade política nacional apresentando um homem do povo impotente em face dos desmandos superiores. Segundo Sábato Magaldi (2006, p.221), com este texto Boal “apresenta um dos mais lúcidos e esclarecedores retratos do Brasil”. No final de 1964, ano do golpe militar, foi um dos criadores e diretor do show *Opinião*, espetáculo musical de protesto e denúncia de problemas sociais, que contou com formas de expressão musical populares, tais como o partido alto e os desafios. Este show contou com as participações de Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale. Foi coautor (com Gianfrancesco Guarnieri) dos espetáculos musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que têm como temas movimentos libertatórios derrotados, fazendo um paralelo com a situação do Brasil de então. Em 1968, concebeu e dirigiu a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, que aconteceu no teatro Ruth Escobar. Trata-se de uma reunião de textos curtos de vários autores, um verdadeiro depoimento teatral sobre o Brasil de 1968. São textos de Guarnieri, Lauro César Muniz, Plínio Marcos, Jorge Andrade e do próprio Boal, entre outros dramaturgos. O espetáculo é apresentado na íntegra, ignorando os mais de 70 cortes estabelecidos pela censura da época, caracterizando um comportamento de desobediência civil. Boal lutou arduamente pela permanência desse espetáculo em cartaz, depois da sua proibição.

No início dos anos 1970, já na fase final do Arena, Boal e Vianinha resolveram levar adiante uma ideia que compartilhavam há alguns anos: transformar notícias de jornal em cenas teatrais. Eles reacenderam uma ideia que surgiu, segundo Boal, no início dos anos 1960, mas que “cabia como uma luva” no contexto do período em que estavam vivendo. Isto porque, após o ano de 1968, quando foi decretado o AI-5,<sup>8</sup> a classe artística viveu uma censura feroz, perseguições e uso abusivo de violência contra a mesma. Então, para driblar a censura e conseguir fazer teatro, os artistas do Arena faziam teatro-jornal de forma clandestina em sindicatos, igrejas, fábricas e associações de bairro, entre outros espaços. A ideia era ensinar técnicas de dramatização de notícias de jornal às pessoas, para que elas fizessem o seu próprio teatro-jornal. O objetivo era favorecer a conscientização, atizando o posicionamento crítico das pessoas e estimulando-as a tomar atitudes frente à realidade de

---

<sup>8</sup> O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar nos anos seguintes ao golpe de 1964. Foi um instrumento de poder que deu ao regime militar poderes absolutos. Teve seu fim decretado em 1978 pelo então presidente do Brasil Ernesto Geisel.

opressão em que viviam. Como afirmado anteriormente, Boal atribui a essa prática o começo do seu Teatro do Oprimido.

Como a gente não podia fazer teatro diretamente para os espectadores, nós pensamos: Vamos fazer uma forma de teatro em que a gente ensine a fazer teatro. Ao invés de dar o produto acabado, vamos dar os meios de produção [...]. Começamos a mostrar isso para estudantes, sindicatos, igrejas, para associações de bairro e ajudamos a criar mais de cinquenta grupos em São Paulo.<sup>9</sup>

Boal começou a fazer esse tipo de teatro não só pelas circunstâncias histórico-sociais do momento em que vivia, mas também porque passou a refletir sobre a maneira pela qual o grupo do Teatro de Arena vinha desenvolvendo a sua prática teatral: “A gente chegava e falava: tem que fazer isso, tem que fazer aquilo — e começava a dar muita lição de moral aos espectadores e ensinávamos às pessoas o que elas tinham que fazer [...]”.(BOAL, 1986, p.9). Ele aponta como um dos momentos decisivos para sua tomada de consciência o encontro com um espectador de nome Virgílio.

Ainda na década de 1960, numa das apresentações de teatro do grupo do Arena, na região Nordeste do Brasil, aconteceu algo inesperado para Boal. Tratava-se de um espetáculo patrocinado pelo CPC – Centro Popular de Cultura, voltado para camponeses que pertenciam às Ligas Camponesas, espécie de sindicato rural à época. A peça era exortativa, terminando com todos levantando o braço, punhos fechados e fuzil de madeira nas mãos. Segundo Boal (1986, p.9), os atores seguravam as armas e diziam: “Proletários do mundo inteiro, uni-vos; O povo unido jamais será vencido; Reforma agrária já!”

Ao final de uma das apresentações, um camponês de nome Virgílio dirigiu-se a Boal e lhe falou da felicidade que sentia ao ver que os artistas pensavam igual a ele. Então convidou o grupo do Arena para, junto com ele, desalojar um coronel que havia ocupado umas terras da região. E pediu que todos levassem suas armas. Surpreso, Boal disse-lhe que, apesar dos artistas pensarem como ele, usavam armas cenográficas, que não davam tiro de verdade e que não podiam partir para a “luta armada”. Ao que Virgílio foi embora, decepcionado com o grupo que se negou a acompanhá-lo, mesmo quando ele ofereceu “armas de verdade” para todos. Com relação a este episódio, Boal (1986, p.10-12) diz:

---

<sup>9</sup> Declaração de Augusto Boal em entrevista à TV Câmara no dia 26/08/07. Trata-se do Programa *Personalidade* e a entrevista foi realizada pelo apresentador Paulo José Cunha com participação do ator e diretor de teatro João Antônio de Lima e da jornalista Joseana Paganini, da coordenação de jornalismo da Câmara dos Deputados. (Disponível em: <<http://www.camara.gov.br>>. Acesso em 17agosto2010)

[...] a verdade óbvia era que nós, como artistas, não tínhamos o direito de exortar ninguém a fazer aquilo que não éramos capazes de fazer [...].

A gente não tem o direito de dizer: 'Façam isso', se a gente não corre nenhum risco, não é? [...]

Então achava que não tinha mais o direito de continuar fazendo isso. Nesse momento é que comecei a mudar [...].

Comecei a me dizer: 'O Virgílio tem razão. Tenho também que ensinar aos outros a utilizar o teatro para que descubram, façam e inventem as soluções para os problemas deles.'

Boal costumava declarar que, a partir do citado episódio, passou a rejeitar o teatro puramente panfletário e "de mensagem", do tipo "Façam isso, façam aquilo" (BOAL, 2001, p.30). E passou a pensar em outras formas de fazer teatro. Observa-se aí a preocupação de Boal em fazer com que seus espectadores ultrapassassem o papel de meros consumidores de bens culturais e assumissem a condição de produtores de cultura. Revela-se também a visão do teatro como um meio, um instrumento de intervenção e transformação social.

Em entrevista a Yan Michalski (1981, p.9), para a revista *Ensaio*, Boal foi questionado sobre o motivo dele apontar o teatro-jornal como sendo o início do seu Teatro do Oprimido, uma vez que a citada técnica conserva a divisão tradicional entre atores (no palco) e espectadores (na plateia). Boal respondeu que, apesar da relação espectador-ator continuar tradicional enquanto espetáculo, a semente do Teatro do Oprimido estava no fato de que cada ator que participava do teatro-jornal funcionava como um multiplicador, porque não só apresentava cenas para o público, mas também ensinava aos espectadores essa forma de teatro para que eles pudessem realizá-la em seus contextos. Boal queria que as pessoas fizessem o seu próprio teatro-jornal em seus bairros, sindicatos, igrejas, escolas, etc. e discutissem assuntos que fossem importantes para elas. Queria que elas usassem a linguagem teatral para que pensassem nas soluções dos seus problemas e então partissem para a ação.

Percebe-se aí o forte cunho político e o caráter pedagógico da prática teatral de Augusto Boal, desde o período do Arena, e que se manteve presente como uma marca do seu teatro nos anos seguintes.

Sobre o Teatro do Oprimido, Boal (1986, p.22) afirmou numa palestra que proferiu no ano de 1985: "é uma forma de teatro político em que você não diz nada, você apenas ensina os outros a dizer, você ensina os outros a se alfabetizarem numa linguagem global."

Apesar da citada afirmação, em muitos outros momentos Boal demonstrou que não gostava quando rotulavam o Teatro do Oprimido de "teatro político".



A expressão 'teatro político' eu rejeito porque, como toda arte, teatro é uma representação da realidade, não é realidade. Se é uma representação, tem de ter um ponto de vista. E, se apresentar um ponto de vista, é político, mais político ainda é o teatro que diz não ser político [...]

[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. (BOAL, 1991, p.13)

Voltando ao início da década de 1970, no ano de 1971 Boal foi preso durante quatro meses, torturado e exilado em seguida. Foi para a Argentina, onde ficou durante cinco anos (de 1971 a 1976). Neste país dirigiu o grupo El Machete de teatro (Buenos Aires) e montou peças de sua autoria, a exemplo de *Torquemada* (sobre a tortura no Brasil), *O grande acordo internacional do tio Patinhas* e *Revolução na América do Sul*.

Fora do Brasil, a partir do contato com novas realidades e, de acordo com cada contexto vivido, começaram a aparecer as novas técnicas de teatro que viriam constituir o Teatro do Oprimido. Boal costumava afirmar que as técnicas que compõem o seu método teatral não surgiram como uma invenção individual e repentina, mas como descobertas coletivas a partir de experiências concretas que revelaram necessidades objetivas. No período em que esteve na Argentina, por exemplo, ele criou o teatro invisível. Trata-se de um tipo de teatro em que os atores interpretam cenas diante de um público que desconhece que a situação não seja real, que aquilo a que assiste seja teatro. A ideia surgiu porque ele e seu grupo não queriam ser presos e tinham que “se esconder” em cena. Dessa forma, eles poderiam fazer teatro nas ruas, praças, lugares públicos abertos ou fechados, sem o risco de serem reconhecidos como artistas subversivos e, conseqüentemente, presos.

Depois de 1971, saí daqui, fui para a Argentina, comecei a trabalhar como professor. Era um momento muito especial lá, não era ainda a volta de Perón, mas já havia um certo clima de abertura, uma efervescência pré-eleitoral; mas ao mesmo tempo havia sempre o perigo concreto de a polícia baixar, quebrar. Um dia, então, um ator do grupo para o qual eu dava aulas propôs que por medida de segurança se fizesse teatro, mas sem contar que era teatro. (BOAL, 1981, p.9)

A função desse teatro para Boal é a de revelar as opressões escondidas nas situações corriqueiras que vivemos em nosso dia a dia: “A função é revelar o escondido [...]. É um instrumento político [...]. A gente representa a peça, só que não diz que é peça. Os passantes vêem aquilo e participam, têm vontade de participar e se instaura um debate político civilizado. Mas ninguém é obrigado a nada.” (BOAL, acesso em 21jun2010)

Em 1973, o teatrólogo foi para o Peru participar de um projeto de alfabetização integral para adultos (Projeto ALFIN), uma grande campanha promovida pelo governo Velasco. Neste contexto nasceram as técnicas do teatro-imagem e teatro-fórum. Na primeira, conforme descreveu Boal (1991, p.155-156), os atores apresentam uma cena com uma situação problema. O espectador é estimulado a participar, sugerindo soluções para o problema apresentado só que, ao invés de usar palavras, ele irá comunicar-se através de imagens. Estas são formadas com os corpos dos atores. Em geral sugere-se que o espectador faça três imagens: uma imagem real (a imagem do problema), uma imagem ideal e uma imagem intermediária. Esta última pode significar o caminho para a solução do problema apresentado. Esta técnica surgiu da dificuldade de comunicação com o povo indígena nas regiões onde a alfabetização seria feita em espanhol. É que os índios falavam dezenas de línguas diferentes além do espanhol, que eles também falavam, mas resistiam por ser a língua do opressor. A necessidade de comunicar-se com as pessoas fez com que Boal trabalhasse as cenas de teatro a partir da construção de imagens, mais do que com palavras. Segundo Antônia Bezerra (2000, p.1), a técnica do teatro-imagem, que não faz uso de palavras, cria um espaço de desbloqueio e de linguagem corporal. E, nesse contexto do Peru, no início da década de 1970, a comunicação com os oprimidos tinha a seguinte condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores.

Outra técnica que surgiu nesse período foi o teatro-fórum. Também conhecido como “teatro-debate”, o teatro-fórum requer uma participação ativa do espectador. Uma cena é improvisada pelos atores (em geral uma situação de opressão). Quando a encenação termina, questiona-se aos espectadores se concordam com a solução apresentada na cena. Caso contrário, eles podem interferir na cena, tomando o lugar dos atores e modificando-a. Os espectadores são estimulados a interromper, sempre que não concordarem com as soluções sugeridas e então devem agir como atores. Trata-se de um debate que se estabelece a partir da ação, ao invés da discussão verbal.

Segundo Boal (1996 a, p.19), essa técnica surgiu a partir de uma situação que ele viveu também durante o tempo em que esteve trabalhando no Peru. Antes de criar o teatro-fórum, ele vinha usando muito outra técnica denominada dramaturgia simultânea. Esta consiste, inicialmente, na apresentação de uma situação problema pelos atores. Ela deve transcorrer até que seja evidenciado o problema central, que exige uma solução. Neste momento os atores interrompem a cena e solicitam aos espectadores que apresentem soluções possíveis. Em seguida os atores improvisam as soluções propostas. Dessa forma, enquanto a platéia “escreve” a peça, o elenco representa. Quanto à dramaturgia simultânea, Boal (1996 a,

p.19) afirmou: “Já era um avanço, já não dávamos mais conselhos: aprendíamos juntos. Mas os atores conservavam ‘o poder’, o domínio do palco.”

Um dia, uma espectadora sugeriu uma solução para o problema apresentado na cena, mas os atores não conseguiram fazer da forma que ela queria. Então, Boal convidou-a a entrar na cena e mostrar exatamente o que pretendia. A partir de então, ele percebeu que era possível (e mesmo desejável) que o espectador pudesse ser o protagonista das suas próprias cenas.

Mais claro ainda ficou para mim uma verdade: quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar. Em cena, o ator é um intérprete que, traduzindo, trai. Impossível não fazê-lo. (BOAL, 1996 a, p.22)

Segundo Boal (1996 a, p.22), assim nasceu o teatro-fórum. Fórum porque, no teatro popular que presenciou em muitos países da América Latina, era uma prática comum o debate em fórum no fim dos espetáculos. E, nesta nova técnica, o debate não acontece no fim: o fórum é o próprio espetáculo. Os espectadores debatem suas ideias em cena, atuando, profanando a cena que costumeiramente é realizada apenas pelos artistas. Expressam assim suas ideias e propõem soluções para os problemas apresentados. Tornam-se verdadeiros espect-atores, termo criado pelo teatrólogo para indicar o espectador que sai da posição puramente contemplativa e entra em cena, modificando-a de acordo com o que pretende mostrar como solução. É ator porque atua, e espectador porque pode perceber-se em cena.

Em 1976, quando quase toda a América Latina passou a ter governos ditatoriais, Boal partiu para Portugal, onde ficou durante dois anos. Em Lisboa, dirigiu o grupo de teatro A Barraca, com o qual montou, em 1977, *A Barraca conta Tiradentes*. Ensinou no Conservatório Nacional, encenou outras peças e organizou a Feira Portuguesa de Opinião, no Museu de Arte Moderna e com o título de *Ao qu'isto chegou!* Com relação ao Teatro do Oprimido, considerou pouco ter feito neste período em que esteve em Portugal: “Passei dois anos em Portugal. Não fiz nada novo em relação ao Teatro do Oprimido. Apenas um espetáculo de Fórum, no Porto [...]” (BOAL, 2000 a, p.314).

Após ter sido convidado para lecionar na Universidade de Sorbonne, na França, ele partiu para Paris, onde fixou residência. Com um bom salário, trabalhava duas vezes por semana e, nos outros dias, viajava e fazia Teatro do Oprimido em outros países. O seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* foi lançado neste período. Com uma boa vendagem, o seu pensamento foi sendo divulgado e começou a aparecer mais trabalho para

ele. Em Paris, no ano de 1979, criou um centro para pesquisa e difusão do Teatro do Oprimido (CEDITADE - Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression). Quanto ao período na França, relatou: “A Sorbonne foi importante. As aulas me obrigavam a me sistematizar. A matéria da minha cátedra era eu mesmo: lecionava Teatro do Oprimido. O confortável salário permitia viver bem. No tempo disponível, eu trabalhava no estrangeiro.” (BOAL, 2000 a, p.316).

No contexto europeu, foi criado um conjunto de técnicas teatrais voltadas para a abordagem das opressões subjetivas, internalizadas, reunidas sob o título de “arco-íris do desejo” e conhecidas como integrantes do método Boal de teatro e terapia. Tais técnicas constituem o foco de atenção do presente trabalho, pela aproximação com a prática psicoterápica.

Durante o período em que trabalhou com o Teatro do Oprimido na Europa, Boal começou a lidar com formas de opressão diferentes das que vivenciara no contexto da América Latina. Ele dizia-se habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis (referindo-se às ditaduras enfrentadas por povos latino-americanos), e as oficinas de Teatro do Oprimido realizadas em países europeus revelavam opressões menos evidentes, mais ligadas à subjetividade das pessoas. O “arco-íris do desejo” foi a resposta a essa demanda. Agrega um conjunto de técnicas que se originam da superposição de dois terrenos: teatro e terapia. Constitui a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido.

Em Paris, no ano de 1982, Boal iniciou um ateliê que durou dois anos, intitulado *Le Flic dans la tête* (O tira na cabeça), em colaboração com a sua esposa, Cecília Boal, psicanalista. Partia-se da hipótese de que os policiais estão na cabeça, introjetados, mas os quartéis estão do lado de fora. Tratava-se de tentar descobrir como esses policiais penetraram na cabeça das pessoas e criar meios de fazê-los sair.

Mais uma vez, na trajetória de Boal, novas técnicas foram criadas a partir de sua relação com o público, e da observação de suas características e necessidades, percebidas no desenrolar de sua prática teatral em diferentes contextos.

A partir de 76, morando em Lisboa e logo depois em Paris, comecei a trabalhar em vários países da Europa. Nas minhas oficinas de Teatro do Oprimido começaram a aparecer ‘oprimidos’ de opressões ‘desconhecidas’ para mim.

[...] começou a aparecer solidão, incapacidade de se comunicar, medo do vazio e outras mais. Para quem vinha fugindo de ditaduras explícitas, cruéis e brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção [...].

[...] eu estava habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis.  
Pouco a pouco fui mudando de idéia. (BOAL, 1996 a, p.23)

Com relação ao que começava a perceber na Europa, Boal afirmou, numa outra passagem:

Se a opressão aqui é mais sutil, talvez devam ser mais sutis as formas de lutar contra ela; se é mais sofisticada, devemos talvez buscar formas mais sofisticadas; se é mais complexa, menos maniqueísta, talvez seja menos maniqueísta e mais complexa a análise que dela se possa fazer, utilizando-se as técnicas do Teatro do Oprimido.

Uma coisa é certa: se existe opressão, é preciso terminá-la. (BOAL, 1979, p.18).

Em sua autobiografia publicada no ano de 2000, revela a preocupação que passou a ter, ao perceber esse tipo de opressão internalizada: “Eu tinha o dever de ampliar o arsenal do TO inventando novas técnicas que ajudassem as vítimas dessas torturas psicológicas a teatralizarem suas opressões, compreendê-las e combatê-las.”(BOAL, 2000 a, p.318)

Nos dias atuais, Augusto Boal é acusado de ter se distanciado dos objetivos políticos evidentes na origem da sua poética. Para muitos críticos do seu teatro, as técnicas descritas em sua obra *O Arco-íris do desejo – Método Boal de teatro e terapia* despolitizam o seu teatro, afastando-o do movimento inicial, e obedecem à lógica da personalização dos problemas sociais.

### 1.3 – O TEATRO DO OPRIMIDO APÓS O EXÍLIO

Em 1986, a convite de Darcy Ribeiro, então Vice-Governador do Estado do Rio de Janeiro, Boal retornou definitivamente ao Brasil. Visando a inclusão de atividades teatrais na programação dos CIEPS (Centros Integrados de Educação Popular) foi desenvolvido um projeto denominado “Fábrica de Teatro Popular”, cujos principais objetivos eram a formação de multiplicadores do Teatro do Oprimido no país e a organização de grupos populares de teatro. A ideia era tornar a linguagem teatral mais acessível às pessoas e utilizá-la não só como um método pedagógico mas, sobretudo, como um meio para a transformação da realidade social brasileira. O projeto desenvolveu-se integrado ao programa educacional dos CIEPS, envolvia a utilização de diversas linguagens artísticas em diferentes comunidades do Rio de Janeiro e priorizava não só a educação formal, mas também a formação cultural das

peessoas. Com relação à realização da sua “Fábrica de Teatro Popular”, Boal (1996 b, p.31-32) afirmou:

Deu certíssimo: reunimos 35 animadores culturais dos CIEPS, gente que, em sua maioria, nunca havia feito teatro – alguns jamais assistido a uma peça – e fizemos um intenso trabalho, mostrando nossos exercícios, jogos e técnicas de Teatro-Imagem, Teatro-Fórum e Teatro-Invisível [...].

No fim de seis semanas já tínhamos um repertório de cinco peças curtas sobre os temas que mais preocupavam os animadores culturais (e suas famílias e vizinhos, em todos os bairros populares): o desemprego, a insalubridade, moradia, violência sexual, opressão racial, opressão da mulher, do menor, saúde mental, drogas, etc.

Com esse repertório, iniciamos uma série de apresentações em CIEPS [...]

A cada apresentação teatral, centenas de espectadores compareciam aos CIEPS, dentre os quais alunos, professores, pais de alunos, amigos dos professores, serventes, vizinhos das escolas, etc.

O teatrólogo defendia que os espetáculos-fórum, além do prazer estético que proporcionavam, ajudavam as pessoas a desenvolverem o gosto pela discussão política e o florescimento de suas capacidades artísticas. Seu entusiasmo com este trabalho era notório.

Poucas vezes fui tão feliz em teatro. Sentia um prazer enorme estimulando os cidadãos do Rio, nos bairros da periferia e nas cidades próximas, como São João de Meriti, Duque de Caixas, Nilópolis, Angra dos Reis, e tantas mais, a entrarem em cena e a exercerem a sua cidadania teatral. A descobrirem o teatro, descobrindo-se teatro. (BOAL, 1996 b, p.34)

A experiência teatral nos CIEPS resultou em mais de trinta espetáculos e chegou ao fim após as eleições e mudança de governo do Estado do Rio de Janeiro. Não houve colaboração do novo governo para viabilizar a continuidade do projeto. Boal chegou a tentar um patrocínio privado através de empresas que estavam começando a utilizar a nova lei de incentivo à cultura, mas não obteve sucesso nessa empreitada.

Apesar de esse projeto não ter ido adiante, ele foi um fator de estímulo e inspiração para novas ações concretas. Uma delas foi a criação do CTO (Centro de Teatro do Oprimido), no Rio de Janeiro, que começou a funcionar como uma organização informal dedicada à difusão do Teatro do Oprimido no Brasil, e hoje é uma instituição de referência no país, que realiza inúmeros projetos e tem apoio do Governo Federal. Ainda em 1986, segundo Boal (1996 b, p.35), um pequeno grupo de animadores culturais remanescentes das experiências

nos CIEPS, “teimosos sobreviventes”, foi procurá-lo, sugerindo a criação de um Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro e convidando-o para a direção artística do mesmo. Propuseram que o grupo desenvolvesse reuniões internas para estudar o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido, além do trabalho externo, quando conseguissem contrato ou patrocínio. Supervisionados por Boal, os integrantes do grupo eram responsáveis pela formação de novos multiplicadores e grupos de Teatro do Oprimido. Também novos núcleos de estudo do método boaliano surgiram no Rio de Janeiro a partir das atividades iniciais do Centro de Teatro do Oprimido. De lá para cá, a instituição passou por diversas fases e desenvolveu muitos projetos, até chegar à organização que apresenta hoje.

Um outro projeto que surgiu a partir da experiência teatral nos CIEPS foi o denominado teatro legislativo, uma das técnicas que compõem o arsenal do Teatro do Oprimido, criada no início da década de 1990. Consiste no seguinte: numa sessão de teatro-fórum, os espectadores elaboram propostas escritas de encaminhamento de ações concretas, as quais são sistematizadas por especialistas e votadas pela platéia. As aprovadas são enviadas às autoridades para, se possível, serem transformadas em lei.

Foi com o trabalho realizado em comunidades populares do Rio de Janeiro que Boal começou a pensar em ampliar a atuação do seu método visando ações sociais e abrangentes.

Foi aí que comecei a sentir vontade de inventar alguma forma de teatro que pudesse canalizar toda a energia criativa despertada pelo fórum naqueles homens, mulheres e crianças dispostas a transformarem o mundo, o seu mundo, talvez apenas o seu pequeno mundo, parte do mundo, e usar essa energia além da duração do espetáculo. Não era possível aceitar que tão boas idéias surgidas no Teatro-Fórum não fossem aproveitadas em outras instâncias, não seguissem adiante, não se alastrassem pela realidade. (BOAL, 1996 b, p.33)

A prática do teatro-fórum propõe não só uma reflexão sobre a realidade, mas, sobretudo, um ensaio para uma ação futura, uma intervenção na vida real. Segundo Boal (1996 b, p.33-34), pode ser que a solução de determinados problemas dependa dos indivíduos e dos seus esforços, mas também pode acontecer que a opressão esteja nas leis ou na ausência de leis necessárias para a efetivação de uma mudança. Nesses casos, seria preciso transformar, criar ou recriar as leis. Como fazer isto? O teatro legislativo foi uma resposta prática para essas inquietações.

Em 1992, Boal participou da campanha do Partido dos Trabalhadores – PT como candidato a vereador e venceu as eleições na Cidade do Rio de Janeiro. Em seu mandato (de

1993 a 1996), ele e a equipe do CTO coordenaram a prática do teatro legislativo em várias comunidades do Rio de Janeiro e conseguiram, dessa forma, colaborar para a criação de doze leis municipais e duas estaduais. À época não acreditava que seria eleito mas, garantia, se o fosse, não se afastaria de sua atividade como teatrólogo, pelo contrário, tentaria articular as duas atividades: teatro e política. Surgiu assim uma oportunidade concreta de colocar em prática o que ansiava: descobrir formas de fazer o teatro-fórum ter efeitos práticos para além do espetáculo. Foi assim que começou a experiência de teatro legislativo no Brasil, que continuou e continua, mesmo sem a presença real de seu criador. A prática segue independente, até porque um dos ideais de Boal sempre foi a multiplicação e expansão do Teatro do Oprimido, dentro e fora do país.

Nota-se que, desde os tempos do Arena, é impossível dissociar o homem político do homem de teatro. Ele costumava dizer que todo teatro é político, mesmo quando defende uma pretensa neutralidade. Também dizia que nunca fizera política partidária, exceto no período em que foi vereador, quando se filiou ao PT. Quanto a esse período, afirma (1996 b, p.42):

Na minha vida inteira sempre fiz política (embora não partidária) e sempre fiz teatro. Foi isso o que me seduziu na proposta: fazer “teatro como política”, ao invés de simplesmente fazer “teatro político”, como antigamente.

Do final do seu mandato até sua morte, no ano de 2009, Boal manteve-se firme no propósito de ampliar o campo de atuação do seu método teatral. Morando no Brasil desde 1986, atuou por mais de duas décadas como diretor artístico do CTO. Viajou pelos quatro cantos do país e também para fora do Brasil, divulgando o Teatro do Oprimido, realizando oficinas, proferindo palestras e participando de conferências, entre outras atividades. Também não abandonou por completo suas atividades como diretor de teatro. Nos anos de 1999 e 2001, montou as óperas *Carmem*, de Bizet e *La Traviata*, de Verdi, respectivamente, transformando-as em sambóperas. Constituem-se em experiências inovadoras, que contaram com a tradução das músicas originais para ritmos genuinamente brasileiros.

Sua mais recente pesquisa resultou num livro lançado após a sua morte. Trata-se de *A Estética do Oprimido* (2009), que tem como um dos fundamentos a crença de que todo ser humano é expansivo e dotado de potenciais criativos que precisam ser estimulados. Essa proposta integra não só experiências teatrais, mas também outras atividades artísticas



utilizando som, palavra e imagem como formas de expressão e desenvolvimento do que o autor denominou pensamento sensível.<sup>10</sup>

#### 1.4 – O TEATRO DO OPRIMIDO NO BRASIL DE HOJE

Criado em 1986, o Centro de Teatro do Oprimido – CTO, com sede no Rio de Janeiro, é a instituição de referência atual em nosso país quando o assunto é a prática e difusão da Poética do Oprimido. Em 1996, o CTO tornou-se uma organização não governamental e, como pessoa jurídica, abriu espaço para projetos apoiados por fundações nacionais e estrangeiras, prefeituras e governos. Foram desenvolvidos inúmeros projetos voltados para a capacitação de multiplicadores da técnica, inclusive em âmbito internacional. Hoje, o método é usado em vários estados brasileiros e no exterior, em parceria com órgãos públicos, movimentos sociais, ONG's, etc.

O site da instituição na internet registra que a filosofia básica do CTO é a democratização dos meios de produção cultural. Para isso, desenvolve laboratórios e seminários visando a elaboração de projetos sócio-culturais e espetáculos teatrais, tendo como base a Estética do Oprimido. Essas ações “estimulam a participação ativa e protagônica das camadas oprimidas da sociedade, e visam à transformação da realidade a partir do diálogo e através de meios estéticos”. (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, 2010)

Dentre os vários projetos desenvolvidos pelo CTO, atualmente, um dos mais importantes é o Teatro do Oprimido na Saúde Mental, em curso desde 2004, em parceria com o Ministério da Saúde, através do Fundo Nacional de Saúde. Este projeto visa basicamente à capacitação de profissionais de Saúde Mental na metodologia do Teatro do Oprimido, com a utilização prioritária pelos usuários do Sistema Único de Saúde (SUS), através dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS)<sup>11</sup>, unidades básicas de saúde e outras unidades médicas. Os profissionais de saúde mental são capacitados a ministrar oficinas e dinâmicas de grupo nos CAPS, incluindo, se possível, cenas teatrais que, através de espetáculos de teatro-fórum, proponham a discussão de temas de interesse para os usuários de saúde mental. Inicialmente restrito à capital carioca e outras cidades do Rio de Janeiro, o projeto foi ampliado, em 2006,

---

<sup>10</sup> Boal defende que coexistem em cada indivíduo, na sua percepção do mundo, dois tipos de pensamento: o pensamento sensível e o pensamento simbólico, nutridos pelo conhecimento sensível e simbólico, respectivamente. O pensamento sensível é uma forma de pensar não-verbal que orienta o ato de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do conhecimento sensível. (BOAL, 2009, p.27)

<sup>11</sup> Os CAPS são instituições voltadas para o atendimento na área de saúde mental, representando uma alternativa ao tratamento hospitalar, idealizadas no bojo da Reforma Psiquiátrica.

para parte do Estado de São Paulo e atualmente também contempla algumas cidades da região nordeste do país.

Outro importante projeto desenvolvido pelo CTO é o Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, uma parceria com o Ministério da Cultura, desde 2006, através do Programa Cultura Viva. Este projeto visa fortalecer e dinamizar os Pontos de Cultura<sup>12</sup> em todo o país, além de difundir as técnicas e a proposta estética do Teatro do Oprimido. Desenvolveu-se em dezoito estados brasileiros e em países africanos (Moçambique, Guiné Bissau, Angola e Senegal), estimulando a criação de Pontos de Cultura internacionais. Segundo Carolina Vieira Silva (2009, p.34), os membros do CTO acreditam que a realização desse projeto fomenta o surgimento de novos grupos de Teatro do Oprimido aos quais a instituição oferece suporte para aperfeiçoamento teórico e prático. A ideia é instrumentalizar arte-educadores, terapeutas e agentes sociais para que trabalhem com as técnicas do Teatro do Oprimido em ações que já desenvolvem.

Na área da educação, o CTO desenvolveu, entre 2006 e 2007, o projeto Teatro do Oprimido nas Escolas, em parceria com o Ministério da Educação e com secretarias municipais de várias cidades do Rio de Janeiro, promovendo atividades artísticas dentro das escolas municipais nos finais de semana, no programa Escola Aberta. O projeto envolveu trinta e três escolas municipais cariocas.

Na região Nordeste, o CTO desenvolveu o Projeto Fábrica de Teatro Popular Nordeste, entre 2007 e 2008, envolvendo os estados de Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Atuando em grupos de cultura, pontos de cultura e movimentos sociais interessados, os multiplicadores são treinados e capacitados a utilizar este método teatral como instrumento para a discussão de temas e problemas com a sociedade.

Num projeto voltado especificamente para mulheres interessadas em estudar questões enfrentadas pelo gênero, foi desenvolvido entre 2009 e 2010, no Brasil, em Guiné Bissau e Moçambique, o laboratório Madalena, experiência cênica que pretende abordar as questões da opressão feminina na sociedade. A partir do corpo feminino, durante séculos escondido e oprimido, hoje explorado como veículo comercial, as produções artísticas resultantes visam estimular a discussão pública das opressões e violência contra a mulher. Este projeto foi contemplado com o prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de

---

<sup>12</sup> Pontos de Cultura são iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, nas quais, por meio de seleção através de editais públicos, diversas instituições com linhas de atuação cultural e que trabalham a gestão compartilhada entre a comunidade e o poder público, em convênio com o Ministério da Cultura, recebem financiamento para dar seguimento à sua atuação comunitária. (SILVA, 2009, p.34)

Cultura, parceria entre o Ministério da Cultura e a Funarte, conforme anunciado pelo CTO – Rio. (CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO, 2010)

Visando aproximar, interrelacionar e capacitar pessoas e instituições praticantes da técnica do Teatro do Oprimido em todo o mundo, o CTO desenvolveu o Programa de Intercâmbio Internacional, que atende a diferentes povos e culturas, e prevê a capacitação permanente de estudantes e praticantes estrangeiros com relação à metodologia do Teatro do Oprimido. No período de julho a outubro de 2010, o Programa contou com estudantes da Noruega, Estados Unidos, Equador, Espanha, Chile e Portugal.

Um evento importante que vale ser ressaltado é a Mostra de Teatro do Oprimido de Londrina/PR, acontecimento anual em que se realizam apresentações de espetáculos de Teatro do Oprimido de todo o Brasil, além de atividades formativas, como oficinas, palestras e debates. Trata-se de uma realização da Fábrica de Teatro do Oprimido de Londrina. O CTO – Rio também realiza festivais de caráter nacional e internacional, “ultimamente com certa irregularidade.” (SILVA, 2009, p.34)

Dentre as atividades mais recentes do CTO, iniciou-se no dia 18 de outubro de 2010 um curso de formação para graduandos e pós-graduandos da Faculdade de Teatro da UNIRIO, que integra o Projeto Teatro Brasileiro em Conexão, financiado pelo convênio de capacitação profissional em Artes Cênicas entre a Funarte e a Secretaria de Cultura do Estado. O curso organizou-se em três módulos, divididos entre os meses de outubro e novembro de 2010.

## 2. RECEPÇÃO TEATRAL E CATARSE

Este capítulo propõe-se a estudar aspectos teóricos pertencentes ao campo da recepção teatral. De início, investiga-se o papel do espectador no Teatro do Oprimido, tendo como referência um dos princípios básicos de sua poética, que é a transformação do espectador, de ser passivo, em sujeito ativo do fenômeno teatral.

É dado destaque ao estudo do conceito de espectador oprimido, que foi modificando-se com o tempo, desde o início da prática, considerando a importância de sua contextualização histórica desde os primórdios do Teatro do Oprimido.

Em seguida, passamos ao estudo da catarse no Teatro do Oprimido e o posicionamento de Boal quanto ao fenômeno, negando-o inicialmente e passando a admiti-lo mais recentemente. O que aconteceu neste percurso?

Respalhando o posicionamento de Boal quanto à ocorrência da catarse no Teatro do Oprimido, utilizamos como fundamentação teórica os pensamentos de Cleise Mendes, dramaturga, e Hans-Robert Jauss, pioneiro da Estética da recepção.

### 2.1 – O PAPEL DO ESPECTADOR NO TEATRO DO OPRIMIDO

Ao abordar a Poética do Oprimido, torna-se de fundamental importância fazer uma reflexão sobre quem é o espectador desse teatro e qual o seu papel nele. O Teatro do Oprimido é uma modalidade de teatro que propõe uma mudança na relação entre o público e a cena, comparada com a que se observa no teatro dito tradicional. Este último apresenta o ator como aquele que atua, e o espectador como aquele que assiste, estabelecendo papéis bem definidos e estanques.

Em sua tese de doutorado, Luiz Cláudio Cajaíba Soares (2005) desenvolve, no segundo capítulo, um percurso histórico da relação espetáculo/espectador, levando em consideração a disposição palco/plateia. Sem dúvida este é um fator que interfere nas formas de recepção de um espetáculo teatral. O texto nos revela que a preocupação com o espectador, em provocá-lo, em fazê-lo interagir de alguma forma com o espetáculo, é algo que acompanha a história do teatro. Não é uma preocupação que surgiu recentemente, nem apanágio do teatro contemporâneo.

Uma das inovações propostas pela Poética do Oprimido refere-se exatamente à mudança no papel atribuído ao espectador. Aqui, a ideia é transformar o espectador em ator,

fazê-lo participar do jogo teatral, atuando diretamente na cena, assumindo personagens em lugar do ator<sup>13</sup>. Boal (1991, p.138) coloca esta questão como central em sua Poética.

Para que se compreenda bem esta *Poética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática.

Além de ator, o espectador também assume a função de autor, pois, participando da cena e modificando a intriga, ele “escreve” uma nova estória, interferindo na construção da dramaturgia cênica. Boal costumava abordar suas propostas relacionadas ao papel do espectador no Teatro do Oprimido estabelecendo diferenças entre a sua poética e as de Aristóteles e Brecht.

Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar. Brecht propõe uma 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. No primeiro caso produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! (BOAL, 1991, p.138)

A partir das afirmações de Boal e da importância crucial que ele atribui ao espectador em sua poética, surgem algumas questões para serem aqui analisadas: o que pretende Boal com a sua inovadora proposta? Que pensamentos e/ou crenças fundamentam sua prática teatral? Para quem o Teatro do Oprimido está voltado, ou melhor, quem é o espectador que Boal tanto se preocupa em mobilizar? Existe mesmo um tipo de público específico para quem a Poética do Oprimido está voltada? É um teatro do oprimido ou para o oprimido? Vamos tentar responder por partes, começando pelo final.

Antônia Pereira Bezerra (2000, p.1), em um de seus artigos, questiona: “O termo e o projeto Teatro do Oprimido são portadores de ambigüidades: teatro representado para os oprimidos ou pelos oprimidos?” E quem é mesmo o oprimido ao qual se refere Boal em sua poética?

No ano de 1970, quando ainda se encontrava em São Paulo, ele enumerou três categorias do teatro popular, ou seja, do teatro com o qual o povo se envolvia: o teatro do povo e para o povo, o teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo, e

---

<sup>13</sup> O termo *spect-ator*, cunhado por Boal, foi criado justamente para representar o espectador ativo, que também exerce em cena a função de ator. (DESGRANGES, 2006, p.69-70)

o teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário é o povo. A primeira categoria é a que denominou de “eminente popular”.

[...] o espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário. São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças. Nos circos, nas associações de amigos de bairro etc. (BOAL, 1979, p.25)

Quanto à segunda categoria, Boal (1979, p.33-34) diz:

Evidentemente, um espetáculo de teatro é popular se assume a perspectiva do povo na análise do microcosmo social que aparece no espetáculo – ainda que esse espetáculo seja apresentado para um só espectador, ainda que se trate de um ensaio sem a presença de ninguém, ou ainda que o destinatário desse espetáculo não seja o povo [...]

Afirma-se que é um teatro popular feito para a burguesia e, portanto, inútil [...]

[...] não é bem assim. Na verdade as platéias, ditas burguesas – não são formadas exclusivamente nem preponderantemente por burgueses. Incluem também pequeno-burgueses, bancários, estudantes e professores, profissionais liberais, etc.

Para Boal, nas duas primeiras categorias a perspectiva do espetáculo é a perspectiva do povo. Na terceira categoria (teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário é o povo), a perspectiva é a das classes dominantes.

Essa terceira categoria é a única abundantemente patrocinada pelas classes dominantes e é a única que realmente nada tem de popular, apenas sua aparência [...].

Através do teatro, do cinema e da TV, as classes dominantes inculcam no povo a sua própria ideologia [...]. (BOAL, 1979, p.37)

Em seu livro *Stop: c'est magique!* (1980), escrito no exílio europeu, Boal situa o Teatro do Oprimido no exato limite entre a cultura popular e a cultura para o povo. Neste texto, faz uma crítica ao que denominou cultura oficial, produzida pelas classes dominantes e muitas vezes imposta ao povo, denunciando-a como uma cultura intransitiva, que não dialoga com o povo, monológica e opressiva. Apesar disso, a cultura popular (produzida pelo povo e não para o povo) nunca deixou de existir.

[...] Mas os povos continuam a produzir arte, mesmo se uma outra arte é para eles produzida. E essas duas artes são fundamentalmente diferentes: numa, o povo

intervém como recipiente, como destinatário, como ser passivo (mesmo quando se considera que a passividade absoluta não existe!). Em outra, o povo é fundamentalmente criador, produtor.

Essas duas artes coexistem: para o povo e do povo.

O Teatro do Oprimido é, entre outras coisas, o resultado do encontro entre a cultura popular e a cultura feita para o povo. (BOAL, 1980, p.22-23)

Nos primeiros anos de sua prática com o Teatro do Oprimido, relatados nos textos escritos sobretudo na década de 1970, Boal utilizou o termo espectador como quase sinônimo de povo. Note-se que sua prática teatral está impregnada de ideias políticas e acontece em função delas. Antes de tudo, é importante que tomemos conhecimento de quem Boal denominou povo. Quem é mesmo o povo para ele, para quem o seu teatro se dirige? Num texto escrito em 1970, que discorre sobre teatro popular, o teatrólogo procura esclarecer o conceito de povo e diferenciá-lo do conceito de população.

População é a totalidade de habitantes de um determinado país ou região: a todos inclui. Já o conceito de povo é mais restrito, incluindo apenas, aqueles que alugam sua força de trabalho. Povo é a designação genérica dos operários, camponeses e de todos aqueles que ainda que temporária ou episodicamente a ele estejam associados – como pode ocorrer, por exemplo, com os estudantes, em certos países. Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados, os gerentes, os mordomos. (BOAL, 1979, p.25)

Em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1991), ele afirma que as classes dominantes, ao longo da história, tentam com frequência apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação, impondo valores e comportamentos ao povo.

Ao tratar da origem do teatro na Grécia, Boal denuncia a aristocracia como responsável pelas divisões que afastaram o povo da cena teatral, colocando-o como espectador passivo. E critica duramente o que denominou “sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, referindo-se à *Poética*, texto do citado filósofo que trata do funcionamento do teatro grego.

“Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar

enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estas seriam os espectadores, a massa, o povo [...]. (BOAL, 1991, p.14)

Boal também refuta o teatro burguês, acusando-o de impositivo e dominador, que oprime o povo ao colocá-lo como mero objeto no jogo teatral, como receptor passivo da cena e, mais que isso, afastado dos meios de produção desse teatro.

Veio depois a burguesia e transformou estes protagonistas: deixaram de ser objetos de valores morais, superestruturais, e passaram a ser sujeitos multidimensionais, indivíduos excepcionais, igualmente afastados do povo, como novos aristocratas [...]. (BOAL, 1991, p.14)

Em sua obra, observa uma sociedade dividida em classes antagônicas, em que as classes dominantes tentam estabelecer seus valores como universais, inclusive os valores estéticos, defendidos como eternos e imutáveis. Nesta sociedade que se estrutura de forma injusta e desigual, o teatro patrocinado pela burguesia oprime o povo, tenta calar a sua voz e adormecer a sua consciência crítica. E mais: retira dele a participação nos meios de produção teatral.

A partir desses pensamentos, Boal propõe uma prática teatral que devolva ao povo sua voz, que o estimule a ser um agente ativo do seu próprio destino, capaz de criticar e modificar a realidade opressiva em que vive. Propõe o teatro como um ensaio para a revolução, um meio para que se possa experimentar, na ficção, as mudanças que deverão ser feitas no mundo real. Compara o teatro a uma arma pela qual o povo deve lutar pela apropriação e manejo, uma arma dinâmica e eficiente a serviço da descolonização, conscientização e transformação social, uma arma, enfim, de libertação dos oprimidos.

Nos primeiros anos de sua prática teatral, Boal deixa claro que é do povo que ele fala quando se refere ao espectador oprimido. É para ele e por ele que seu teatro foi idealizado. Nada mais coerente para um teatrólogo que, desde o tempo em que esteve no Teatro de Arena, já desenvolvia uma prática que ressaltava a função social e política do teatro. Como vimos no capítulo anterior, foi a partir dessas experiências com o teatro popular que as primeiras técnicas do Teatro do Oprimido foram elaboradas. Boal sempre acreditou no teatro como instrumento de transformação social e na ação do espectador como principal estratégia para o desenvolvimento dos potenciais transformadores adormecidos.

Só a transformação do espectador em protagonista impede que o teatro tenha uma função catártica. O espectador que é capaz de um ato liberador, ainda que tenha



sido capaz de realizar esse ato apenas na “ficção” que é o teatro, é estimulado a realizá-lo também na vida real. (BOAL, 1979, p.18-19)

E, para que possa dominar os meios de produção teatral e atuar na cena, é importante que o espectador conheça o próprio corpo, para então torná-lo mais expressivo. Somente dessa maneira, segundo Boal, o espectador estará habilitado a praticar formas teatrais que o ajudem a libertar-se da condição de espectador e assumir a posição de ator, passando de objeto a sujeito, de testemunha a protagonista.

Em *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, o teatrólogo (1991, p.143-144) nos apresenta um plano, dividido em quatro etapas, que tem por objetivo tornar possível o processo de conversão do espectador em ator: na primeira etapa, denominada “Conhecimento do corpo”, são propostos exercícios que estimulem o desenvolvimento da consciência corporal e da percepção do corpo, com suas limitações e possibilidades; na segunda etapa, caracterizada pela aplicação de uma sequência de jogos dramáticos, estimula-se o desenvolvimento da comunicação a partir do corpo, visando torná-lo expressivo; na terceira etapa, baseada na compreensão de teatro como linguagem viva, presente e que não se reduz a um produto acabado, algumas técnicas podem ser utilizadas: a dramaturgia simultânea, o teatro-imagem e o teatro-fórum; na última etapa, denominada “O teatro como discurso”, o espectador apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. O teatro-jornal é um exemplo de técnica que pode ser utilizada nesta etapa.

Ao construir esse plano, Boal revelou sua preocupação com a prática do Teatro do Oprimido em comunidades que nunca tinham ouvido falar de teatro ou que tinham uma concepção equivocada da prática teatral, pautada na experiência televisiva. Nesses casos, seria preciso começar por algo que não fosse estranho aos participantes (como exercícios de percepção do próprio corpo), ao invés de impor de imediato certas técnicas teatrais estranhas ao universo dessas pessoas. O autor (1991, p.144-145) relatou a dificuldade que teve quando passou a utilizar técnicas do Teatro do Oprimido no trabalho com certos grupos de camponeses ou operários, sobretudo no início. Dessa maneira, Boal apontou para a necessidade de preparar o espectador e estimulá-lo para agir em cena.

Patrice Pavis (2005, p.241) defende que, para a apreciação de uma encenação, é necessário que o espectador tenha conhecimento das regras de convenção da linguagem teatral e esteja disposto a submeter-se a elas, independente da sua familiaridade com certos

estilos de encenação. Enfatiza, dessa maneira, a importância do conhecimento prévio dos códigos teatrais no processo de fruição de uma peça de teatro.

Para apreciar a encenação, o espectador deve conhecer regras da 'linguagem teatral', e dispor de um 'dicionário de base' que lhe abram as portas do palco, saber por exemplo que uma iluminação focalizada em um ator significará que é preciso prestar uma atenção particular a tal personagem, ou a um detalhe de sua atuação. Seu conhecimento do contexto o familiariza com outros tipos de encenação ou estilos de atuação. Sua competência ideológica lhe permite compreender as situações ficcionais que lhe são apresentadas. (PAVIS, 2005, p.241)

Referindo-se à técnica do teatro-fórum, Carolina Vieira Silva (2009, p.118) relata que cabe ao curinga<sup>14</sup> a tarefa de explicar ao público as regras do jogo teatral e sugerir sua participação em jogos que visam à desmecanização do corpo e da mente. Em seguida comenta sobre um fenômeno que observa na prática: nem sempre o público mostra-se disposto a jogar, "cem por cento", o jogo proposto. Afirma a autora que nem sempre as dinâmicas realizadas são suficientes para atingir um efeito catalisador necessário à intervenção do público na cena. E completa: "Na grande maioria das apresentações, em uma plateia de 100 ou mais espectadores, encontram-se cinco ou seis corajosos dispostos a intervir na cena."(SILVA, 2009, p.118). Por que será que isto acontece? Por conta de uma estimulação inadequada ou ineficiente por parte do curinga, ou porque a proposta do Teatro do Oprimido exige do espectador uma atitude à qual ele não está habituado, enquanto espectador? Este é mais um ponto para reflexão.

Boal defende que, para que a função social e política do teatro seja aproveitada em sua máxima potência e o Teatro do Oprimido seja útil e eficaz, é necessário que ele seja praticado massivamente. Para tanto, é importante a compreensão de que a atividade artística é natural a todos os homens e mulheres. O teatro é uma linguagem, a linguagem humana por excelência, com a qual o homem se expressa e se coloca no mundo.

Todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores!

O teatro pode ser feito em todos os lugares – até mesmo dentro dos teatros!  
(BOAL, 1979, p.19)

---

<sup>14</sup> Curinga é o termo escolhido por Boal para indicar o mediador do jogo teatral no teatro-fórum. Sua função, durante a apresentação da cena, é estimular a plateia a participar interagindo. É um intermediário, que organiza os desejos de atores e espectadores para propiciar o debate teatral. (SILVA, 2009, p.138)

Ao explicitarmos os pensamentos que fundamentam a prática teatral boaliana, desde os seus primórdios, vamos aos poucos tentando responder às questões aqui formuladas. As respostas, contudo, não são únicas nem definitivas. Ao longo de sua trajetória com o Teatro do Oprimido, que vai desde os tempos precursores do Arena até sua morte, Boal foi mudando seu conceito de Oprimido e também sua prática, acrescentando novas técnicas a partir das diferentes realidades com as quais se deparava.

Vimos aqui que, no início, a noção de espectador está diretamente ligada às concepções de oprimido e povo. Em *Stop: c'est magique!*, escrito sobretudo a partir da experiência europeia, Boal já apresentava em alguns textos ideias que apontavam para uma ampliação dos seus conceitos.

O Teatro do Oprimido não é um teatro de classe. Não é, por exemplo, o teatro proletário. Esse tem como temática os problemas de uma classe em sua totalidade: os problemas proletários. Mas no interior mesmo da classe proletária podem existir (e evidentemente existem) opressões.

Da mesma forma que o teatro do oprimido não é um teatro de classe, igualmente não é um teatro de sexo (feminista, por exemplo), ou nacional, ou de raça, etc., porque também nesses conjuntos existem opressões.

Portanto, a melhor definição para o Teatro do Oprimido seria a de que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes. (BOAL, 1980, p.25)

Nesta obra, é considerada a existência do oprimido – opressor, personagem que faz parte de uma classe desfavorecida socialmente, mas que, paradoxalmente, exerce uma determinada forma de opressão, a exemplo, um operário que oprime sua mulher e filhos. Também são consideradas outras formas de opressão, que vão além dos fatores econômicos. São opressões que denunciam preconceitos, valores e comportamentos de exclusão social. O autor também admite a existência de oprimidos que fazem parte das classes opressoras, mas diz que o Teatro do Oprimido não se volta para eles.

Não é o teatro das classes opressoras, nem dos oprimidos dentro dessas classes, porque nesses oprimidos predomina o caráter opressor. Jacqueline Kennedy pode ter sido severamente oprimida por seus célebres maridos (coisa que sinceramente acredito ter ocorrido), mas o que mais profundamente caracteriza esse personagem são menos as opressões que sofre do que as que inflige! (BOAL, 1980, p.25)

Importante notar que nestes textos Boal parece abordar a questão de uma forma mais complexa, menos maniqueísta do que no início de sua poética, quando dividia a sociedade em

dois blocos estanques, opressores x oprimidos, classificados de acordo com a divisão social de classes: classes dominantes x classes dominadas. Dentro da sociedade capitalista, essas classes eram representadas pelos detentores do poder econômico, opondo-se aos trabalhadores que vendem sua força de trabalho.

No texto introdutório ao livro que escreveu após um ano de exílio europeu, Boal (1979, p.17) afirma que as técnicas do Teatro do Oprimido, mesmo tendo sido imaginadas e desenvolvidas na América Latina como resposta estética e política a um contexto de ditadura, caracterizado por severa opressão e violência, poderiam ser úteis e aplicáveis também na Europa, numa realidade sócio-econômico-cultural bem diferente. Conta que, após um ano de experiências teatrais no continente europeu, sentia-se apto para dizer com certeza que o Teatro do Oprimido também poderia desenvolver-se neste contexto.

Aquele que diz: ‘aqui na Europa não existem oprimidos’ – esse é um opressor. Porque aqui também existem as mulheres, os negros, os imigrantes, os operários, os camponeses – e esses não dizem que aqui não existe opressão.

É certo que se trata de uma opressão diferente – é certo também que serão diferentes os métodos de luta para terminá-la. O Teatro do Oprimido não é um receituário de processos libertatórios, um catálogo de soluções já conhecidas: é antes um ensaio concreto de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. É uma pesquisa, uma análise, uma busca. (BOAL, 1979, p.18)

Nesse momento de sua trajetória, Boal apresenta o Teatro do Oprimido como um método inacabado, em processo, fruto de uma pesquisa em andamento. Admite a necessidade de criar novas técnicas, mais adequadas à abordagem das opressões europeias.

No texto intitulado *O Teatro do Oprimido invade a Europa*, Fernando Peixoto relata experiências presenciadas com o Teatro do Oprimido na Europa, no ano de 1978, quando acompanhou Augusto Boal em alguns encontros. No final do texto, revela uma inquietação que tem relação direta com as diferenças que ele percebeu naquele contexto, comparadas ao panorama social da América Latina, berço do Teatro do Oprimido.

Só uma questão me situava uma dúvida não resolvida: distante do contexto sócio-político que lhe deu origem, marcado por uma conjuntura sensível e aguda de luta de classes, no qual a exploração ganha dimensões gigantescas e terríveis o “Teatro do Oprimido”, na Europa, desenvolvendo-se num meio social de pequena-burguesia, corre o risco de fechar-se numa temática também pequeno-burguesa, servindo apenas à imediata e epidérmica discussão de problemas sem dúvida angustiantes e válidos e sobretudo urgentes, como por exemplo o aborto e a solidão,

mas talvez secundários ou diante dos quais será bastante difícil promover um efetivo salto de qualidade, que passe a situar estas questões dentro de um painel mais amplo, a partir da perspectiva não apenas do indivíduo oprimido, mas das grandes massas de trabalhadores oprimidos pela exploração capitalista. (PEIXOTO, 1980, p.184)

O autor também revela o desejo de presenciar a difusão do Teatro do Oprimido em nosso país. Em sua opinião, as técnicas do Teatro do Oprimido teriam uma imensa utilidade se aplicadas como meio de conscientização política nas periferias de centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, ou mesmo em cidades de outras regiões do país. Ele acreditava que o Teatro do Oprimido servia mais à realidade brasileira do que à realidade europeia.

Na obra *O arco-íris do desejo – método Boal de teatro e terapia*, lançada no início dos anos 1990, Augusto Boal relata sua experiência com a cultura europeia, o que o levou ao conhecimento de novas formas de opressão antes desconhecidas para ele. Em sua autobiografia (2000 a), também relata essa experiência:

Na Europa comecei a me preocupar com opressões das quais não se falava na América Latina: solidão, incomunicabilidade, vazios, angústias múltiplas – diferentes do salário minguado, da falta d'água, fome e violência, greves, mas... muita gente se suicidava por não poder suportá-las. Mais suicídios havia na Escandinávia, onde problemas de subsistência estavam resolvidos, do que no Cone Sul, onde as ditaduras assassinavam a frio, a morno e a quente, mas onde menos pessoas apontavam as armas para as suas próprias cabeças. (BOAL, 2000 a, p.318)

Conforme descrito no primeiro capítulo do presente trabalho, Boal passou então a pensar em técnicas voltadas para essas opressões subjetivas e internalizadas. No ano de 1982, em Paris, juntamente com sua mulher, a psicanalista Cecília Trumin, iniciou um ateliê que durou dois anos, intitulado *Le flic dans la tête* (O tira na cabeça). Boal, então, se perguntava: se os policiais neste contexto não estavam diante da vítima, onde estariam? Esses novos oprimidos traziam dentro das suas cabeças seus próprios policiais (os tiras). Tratava-se então de descobrir como eles aí penetraram e tentar desalojá-los.

Tratava-se de mais uma modificação percebida no pensamento de Boal, com relação ao seu entendimento das opressões e dos oprimidos. Anos após o início da sua prática com o Teatro do Oprimido, trabalhando num contexto bem diferente do que viveu na América Latina, Boal expandiu os seus conceitos e ampliou o leque de espectadores do seu teatro. Exatamente por isso tem sofrido críticas dos que acreditam que ele afastou-se muito dos objetivos políticos, e passou a fazer psicoterapia.

Boal admite que, nos seus últimos anos de trabalho, investiu na pesquisa e prática com as técnicas que abordam as opressões psicológicas internalizadas. Denominou essa vertente do Teatro do Oprimido de terapêutica e sua prática como um espaço de superposição entre o teatro e a terapia.

Apesar disso, defendeu-se das críticas ao explicar que não se afastou da sua visão de conjunto, e que jamais priorizou o indivíduo em detrimento do grupo social. Segundo Boal, as técnicas introspectivas partem do relato individual e buscam pluralizar-se no grupo. Da história particular de alguém, procura-se não singularizar a questão, mas pluralizá-la nos demais participantes do grupo. Em entrevista à revista *Ensaio/teatro* (1981, p.10), Boal defendeu a ideia de que não se pode separar o psicológico do social, porque uma sociedade é feita de psicologias individuais e a psicologia está inserida na sociedade. Para Boal, o coletivo e o individual não podem ser dissociados.

Ainda com relação às técnicas introspectivas descritas em *O arco-íris do desejo*, cerca de duas décadas depois da citada entrevista, Boal fez uma afirmação no mínimo curiosa. Em outra entrevista, dessa vez à revista *Bundas* (2000 b, p.43), em resposta a Ziraldo, que questionou se suas técnicas introspectivas eram teatro ou terapia, Boal disse que o teatro é uma linguagem, que não é psicodrama mas é psicoterapia. E finalizou da seguinte maneira: “O arco-íris do desejo não é um trabalho para o público, mas para grupos que querem se auto-analisar.” Parece que os limites entre teatro e terapia estão aí cada vez mais tênues e esse fenômeno será objeto de análise mais detalhada no último capítulo deste trabalho.

Em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, (2001, p.33), Augusto Boal afirma que existem opressões de todos os tipos e que entre elas o que há em comum é a ausência de diálogo. Ele defende que, independentemente da circunstância, toda relação humana deveria ser calcada no diálogo, mas muitas vezes este cede lugar ao monólogo. Isto caracteriza uma relação opressiva. Então, oprimido é aquele que é despossuído do direito de falar, do direito de ter sua personalidade, do direito de ser.

Enfim, do povo ao cidadão oprimido por várias formas de opressão (inclusive as psicológicas), houve um longo percurso, marcado por ricas experiências de contato com diferentes realidades. E foi justamente o trabalho com os diferentes espectadores de seu teatro que inspirou Boal na criação de novas técnicas, até a construção do arsenal que conhecemos hoje.

Flávio Desgranges (2006, p.76-77), em análise crítica do Teatro do Oprimido, destaca a necessidade do conceito de oprimido ser constantemente historicizado, em sua relação com as condições político-sociais do presente histórico. Para este autor, o Teatro do Oprimido

exige um questionamento constante acerca de sua relação com a sociedade contemporânea, tal como ela se estrutura hoje, tanto no que se refere às temáticas abordadas quanto aos procedimentos práticos propostos. De certa forma, isso foi acontecendo com Boal no decorrer dos seus anos de prática.

Hoje, no Brasil, a prática do Teatro do Oprimido acontece predominantemente com grupos de pessoas socialmente excluídas: oficinas com mulheres que sofrem violência doméstica, com presidiários, doentes mentais, integrantes de movimentos sociais, a exemplo do MST, populações pobres das periferias das grandes cidades, estudantes de escolas públicas, etc.

Apesar do conceito de oprimido ter mudado com o tempo e, conseqüentemente, a concepção do espectador do Teatro do Oprimido, os fundamentos da prática boaliana têm se mantido, ao longo dos anos, assim como o papel atribuído ao espectador desse teatro. O método criado por Augusto Boal inclui desde as técnicas elaboradas na década de 1970, na América Latina, às técnicas introspectivas que compõem sua vertente terapêutica. Apesar dessas diferenças, Boal mantém, como eixo do seu teatro, os dois princípios que define como básicos (1979, p.18): a transformação do espectador, de ser passivo a ativo, de objeto a sujeito, enfim, em protagonista da ação dramática; e a preparação para o futuro. Não basta que se reflita sobre o passado, é necessário que se transforme a realidade, que se prepare um futuro diferente da realidade opressiva presente.

Percebe-se que a crença no poder transformador do teatro está na base do pensamento de Boal, como também a ideia de que o fazer teatral é para todos, não propriedade privada, nem apanágio dos artistas. Sua preocupação com a efetivação de mudanças concretas foi tamanha que o levou à criação do teatro legislativo, descrito no capítulo anterior. É a visão do teatro como meio, como instrumento de mudança social e pessoal.

No que concerne aos papéis atribuídos ao espectador do Teatro do Oprimido, consideramos que alguns merecem destaque. Este deve estabelecer um diálogo com a cena teatral. Esse diálogo inclui momentos de “escuta” (quando apenas assiste à cena) e de “fala” (quando se expressa através da ação dramática). O espectador está no limite entre o que assiste e o que age. Exerce um papel protagônico, na medida em que se coloca no lugar do personagem oprimido, e ganha o foco da cena ao revelar seus desejos e propostas. Acaba também atuando como dramaturgo ao “escrever” e modificar o discurso cênico. Os espectadores do Teatro do Oprimido realizam um debate teatral na medida em que, na ficção da cena, apresentam diferentes possibilidades e alternam-se em suas propostas de solução para os problemas apresentados. Além disso, apropriam-se dos meios de produção desse teatro,

participando da construção do espetáculo, ao invés de simplesmente receberem o produto pronto para ser consumido.

Vale destacar que o espectador do Teatro do Oprimido encontra-se no limite entre ficção e realidade, entre pessoa e personagem. Entra numa cena (normalmente baseada em fatos reais) e coloca-se no lugar de um personagem, mas o faz como ele mesmo, com suas próprias ideias e sugestões. A radicalização dessa característica observa-se na técnica do teatro invisível, quando as pessoas não têm consciência de que assistem a uma cena teatral e vivem a cena como um evento da vida real. Nesse caso, será que podemos de fato falar em espectador?

## 2.2 – BOAL E A CATARSE EM SEU TEATRO

No livro *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, referindo-se à técnica do teatro-debate (ou teatro-fórum), Boal (1991, p.164) chega a afirmar que, com o uso dessa técnica, não se produz de nenhuma maneira o efeito catártico. De forma enfática, ele refere-se ao fenômeno da catarse, considerado a partir da leitura que fez da *Poética* de Aristóteles.

Augusto Boal refuta com veemência o pensamento aristotélico e acusa o filósofo de ter formulado um sistema intimidatório e opressivo, o qual denominou de sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Na obra referida, Boal dedica todo um capítulo à interpretação e crítica severa às ideias de Aristóteles. Inicia o seu texto citando um trecho do livro *História social da literatura e da arte*, de Arnold Hauser, que afirma que o conteúdo da tragédia grega era aristocrático, ou seja, exaltava o aristocrata, apresentando-o como um indivíduo excepcional.

A própria separação do protagonista do resto do coro demonstra a impopularidade temática do teatro grego. A tragédia grega é francamente tendenciosa. O Estado e os homens ricos pagavam as produções e naturalmente não permitiam a encenação de peças de conteúdo contrário ao regime vigente. (BOAL, 1991, p.15)

Boal defende que a tragédia funcionava como uma estratégia de dominação da aristocracia sobre o povo grego, na medida em que refletia, de forma eficiente, a ideologia da classe dominante. Na sua opinião, a *Poética* de Aristóteles respaldava e incentivava essa prática, ensinando o funcionamento deste tipo de teatro. E, para Boal, é exatamente a ocorrência do fenômeno da catarse do espectador da tragédia o que colabora para a correção



das ações do homem grego, levando-o ao conformismo e imobilismo. A catarse seria o centro, a essência, um efeito perseguido, a grande finalidade do sistema trágico. Dessa forma, Boal aponta para o aspecto doutrinário e moral da tragédia.

Em seu texto, Boal cita escritores como Racine, Jacob Bernays e Butcher, entre outros, para fundamentar o seu pensamento. Afirma que Butcher vai buscar na *Política* de Aristóteles a explicação para a palavra catarse, que não se encontra na *Poética*.

Aí se utiliza “catarse” para denominar o efeito causado por certo tipo de música sobre certos pacientes possuídos por certo tipo de fervor religioso. O tratamento consistia em usar “o movimento para curar o movimento e suavizar a perturbação interior da mente, através da música selvagem”. Segundo Aristóteles, os pacientes submetidos a esse tratamento voltavam ao seu estado normal, como se tivessem sofrido um tratamento médico ou purgativo. Quer dizer: catártico! [...]

Butcher agrega que, segundo Hipócrates, catarse significaria a remoção de um elemento doloroso ou perturbador do organismo, purificando assim o que permanece, finalmente livre da matéria estranha eliminada. (BOAL, 1991, p.45-46)

Ao assistir à tragédia, o espectador, segundo Boal, estabelece uma relação de empatia com o personagem, que se parece com ele próprio: o infortúnio vivido pelo herói na tragédia provoca os sentimentos de piedade e terror no espectador, que sente que poderá ser punido, tal qual o herói trágico, caso venha a cometer uma atitude desmedida, como o personagem o faz. Essas emoções despertadas pela tragédia “embriagam” o espectador, que fica bloqueado em sua capacidade crítica com relação ao que assiste. A tragédia purifica o espectador dos seus comportamentos antissociais, levando-o à atitude passiva, conformista e adaptada ao sistema social vigente.

Para ele, o sistema trágico coercitivo de Aristóteles sobrevive até hoje graças à sua imensa eficácia. É um sistema poético-político intimidatório, que tem como tarefa básica a purgação dos elementos perturbadores do equilíbrio social. Um sistema que funciona para diminuir, aplacar e eliminar tudo o que possa romper esse equilíbrio, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores de uma realidade marcada pela desigualdade e injustiça. Para Boal, esse sistema é muito utilizado atualmente não só no teatro dito convencional, como também nos dramalhões da TV e filmes de cinema (ele dá o exemplo dos filmes de faroeste). O objetivo final seria o mesmo: reprimir o povo.

Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo o que não seja comumente aceito, legalmente aceito, inclusive a revolução, antes de que aconteça...

[...] Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe. (BOAL, 1991, p.64)

Boal finaliza o capítulo fazendo uma advertência: se queremos a passividade e o conformismo, o sistema aristotélico é melhor que nenhum outro. Mas se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a transformar sua sociedade e fazer a revolução, temos que procurar outra Poética. No quarto capítulo da mesma obra, ele nos apresenta a Poética do Oprimido como uma proposta que é a antítese do que pregava Aristóteles.

No terceiro capítulo, trata do teatro épico e faz uma análise da Poética de Brecht, que denominou Poética marxista:

Brecht era marxista: por isso, para ele, uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha, e como apressar sua transição. (BOAL, 1991, p.122)

Ele afirma que a polícia burguesa procura restabelecer o equilíbrio, impor o repouso. Ao contrário, um artista marxista deve propor um movimento em direção à liberação das classes oprimidas pelo capital. E a Poética do Oprimido é, essencialmente, uma Poética da liberação. A Poética de Aristóteles é a Poética da opressão, que impõe valores aos espectadores e os mantém passivos pela catarse dos seus ímpetus revolucionários. A Poética de Brecht é a Poética da conscientização, mas o personagem atua em lugar do espectador. A Poética do Oprimido libera o espectador porque o faz agir. Ele pensa e age por si mesmo. Essa é uma comparação que Boal repete em vários textos de sua autoria e em entrevistas que deu ao longo da vida.

Levando em consideração o entendimento que Boal revelava do fenômeno catártico, torna-se compreensível sua reação contrária à ocorrência da catarse em seu teatro. Essa postura de rejeição à catarse era uma constante em seu discurso, sobretudo nos primeiros anos de sua prática teatral. Afirmava com frequência que o Teatro do Oprimido não a perseguia, muito pelo contrário: com a sua prática, impedia-se a ocorrência da catarse. E só a transformação do espectador em protagonista poderia conseguir isto. A ação do espectador na cena, seu ato liberador, constituía um verdadeiro antídoto para o conformismo e a alienação catártica.

Esse posicionamento com relação à catarse mudou nos últimos anos de sua prática, quando Boal revelou um outro entendimento da questão, não reduzindo o fenômeno à acepção aristotélica e admitindo a ocorrência de uma forma de catarse, que não a aristotélica, em seu teatro. Em seu livro *O arco-íris do desejo – método Boal de teatro e terapia*, boa parte escrito na década de 1980 e lançado no início da década de 90, Boal reviu a questão da catarse e não só considerou a ocorrência do fenômeno em seu teatro, como chegou a afirmar que a catarse é parte integrante das técnicas ali descritas sob a denominação de “O tira na cabeça”.

A finalidade do Teatro do Oprimido não é a de criar o repouso, o equilíbrio, mas é a de criar o desequilíbrio que dá início à ação. Seu objetivo é dinamizar. Essa dinamização e a ação que provém dela (exercida por um espect-ator em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os espect-atores, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais. Que seja bem vinda! (BOAL, 1996 a, p.83)

Esta observação é de extrema importância para o presente trabalho porque suscita uma série de questões que serão analisadas. Ao anunciar, mas não desenvolver detalhadamente sua nova ideia, Boal abre possibilidade para questionamentos do tipo: se de fato ocorre um tipo de catarse no Teatro do Oprimido, como ela se processa na prática? O Teatro do Oprimido é construído por um conjunto de técnicas que propõem diferentes graus de participação do espectador, o que modifica suas relações com a cena. Diante desta complexidade, existiria apenas um tipo de catarse no Teatro do Oprimido? Por que Boal só admitiu a ocorrência da catarse em seu teatro quando tratou das técnicas introspectivas? Qual a relação das suas ideias com as noções de catarse nas psicoterapias, mais precisamente, com a noção psicodramática de catarse? Abordaremos adiante mais detalhadamente essas questões.

Aqui vale ressaltar a insistência de Boal em afirmar, durante vários anos, que seu teatro não produz catarse, porque incita a agir. Em alguns momentos, chegou a afirmar que o teatro Brechtiano era catártico porque não levava o espectador a agir.

A catarse purifica (suprime) o espectador de algo perturbador, inquietador, algo transformador da sociedade. Mesmo o teatro brechtiano, por apresentar ao espectador imagens acabadas do mundo, por não permitir ao espectador que intervenha e modifique a ação dramática, mesmo o teatro brechtiano termina por ser catártico. Devemos inventar uma outra palavra que seja o exato antônimo de catarse, porque o Teatro do Oprimido provoca justamente esse efeito: aumenta, magnifica, estimula o desejo do espectador em transformar a realidade. (BOAL, 1979, p.19)

A interpretação de Augusto Boal da *Poética* de Aristóteles e o seu entendimento da catarse como fenômeno que mantinha o espectador da tragédia grega alienado e obediente a uma ordem social não é unanimemente aceita. Tânia Brandão<sup>15</sup>, em texto escrito para a revista *Ensaio/teatro*, em 1981, faz uma crítica à leitura de Boal, considerando-a tendenciosa e equivocada.

Para Augusto Boal, Aristóteles escreveu sobre o teatro grego para defender esta prática e o próprio Estado – seu pensamento teria sobrevivido por ser útil às classes dominantes. Como, aliás, o teatro e muitas outras coisas. Um dia as classes dominantes passaram a exercer seu poder no interior do teatro e esta atitude determinou o surgimento de uma arte cada vez mais complexa, sempre a favor dos opressores, sempre mostrando a opressão para os espectadores que, duplamente oprimidos, absorvem a cena como uma oportunidade para aliviar suas tensões e permanecer sob a opressão. Estes seriam, em resumo, os pensamentos formulados por Boal que interessam à questão aristotélica: seu sistema trágico seria coercitivo porque seria uma válvula de escape manipulada por poderosos.

Segundo Boal, ‘... a definição mais ampla e mais completa ...’ de tragédia para Aristóteles seria:

‘A tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornam-se hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a justiça, cuja expressão máxima é a constituição.’

E, para o autor, o significado deste texto é bem preciso: ‘Em última instância, a felicidade consiste em obedecer às leis’. Em termos filosóficos, o significado atribuído é arbitrário, trata-se de um equívoco. (BRANDÃO, 1981, p.18)

Como se vê, na opinião da historiadora e crítica teatral, Boal cometeu erros em sua interpretação da *Poética*, utilizando-a como fundamento para a concepção de que a catarse seria um fenômeno indesejável para o Teatro do Oprimido. Mais que isso: que ela simplesmente não ocorreria em seu teatro. Segundo Tânia Brandão (1981), após a intervenção socrático-platônica que inicia a construção do pensamento ocidental, o objetivo perseguido por Aristóteles é o desenvolvimento conceitual das questões da racionalidade. É atingir um equacionamento para a questão do particular e do universal, do único e do múltiplo e, de certa forma, a tentativa de solucionar o duplo impasse platônico: a questão do acesso ao

---

<sup>15</sup> Nascida em 1952 no Rio de Janeiro, é historiadora, crítica teatral, ensaísta e professora. Já lecionou na Escola de Teatro da UniRio (graduação e pós-graduação) como também foi sua diretora (de 2000 a 2002). Entre seus livros publicados, está *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, lançado pela Perspectiva no ano de 2009. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - Acesso em: 07 nov. 2010)

conhecimento e a questão da arte. Situada por Platão como aparência da aparência, na sensibilidade e na razão a um só tempo, a arte seria um procedimento nocivo a ser banido da República, por desviar a razão do seu exercício puro. Para a autora, o pensamento aristotélico resolve este impasse, pois não vê a arte como um discurso contraditório que deve existir sob a vigilância da filosofia para, só assim, apresentar o que é verdadeiro. A afirmação segundo a qual o que é aparente (sensível) contém, em alguma medida, o que é essencial, suspende, a censura filosófica sobre o artista. Em Aristóteles, a filosofia deixa de enquadrar a arte como algo em princípio nocivo à razão: ao entrar em contato (racionalmente) com a representação teatral (espetáculo que é sensível, mas contém a ideia), o espectador, através da catarse, seria conduzido ao exercício da razão. O teatro não seria a cópia da cópia, mas a imitação de ações humanas.

Para Tânia Brandão, a felicidade e o comportamento virtuoso de que fala Aristóteles no trecho citado por Augusto Boal, e por ele interpretado como obediência às leis, na verdade constituiriam a possibilidade de estar na racionalidade, elemento definidor da essência humana, e não simplesmente submissão às leis da Pólis.

Com relação à catarse, Tânia Brandão (1981) afirma que, em Aristóteles, ela é o meio artístico por excelência para exercitar-se a razão. Ela não significa, necessariamente, qualquer sensação física ou simplesmente emocional, mas a tentativa de reconstruir – para entender – mentalmente o percurso que deve ter sido realizado pelo autor da obra. Ou seja, a catarse seria a reconstrução mental da obra por aquele que a assiste, para atingir o seu sentido como ideia. O ato de assistir a uma peça pode, então, conduzir o espectador ao primado do logos. E este fenômeno da catarse ocorre através dos sentimentos de terror e piedade do espectador diante do herói trágico porque estas são as emoções que permitem identificar, no outro, a sua dimensão humana, emocional, suscitando, no indivíduo, o impulso de compreensão. Dessa forma, a catarse, na acepção aristotélica, não abdica da razão, nem seria uma espécie de embriaguez emocional que impede o exercício da reflexão, tal como interpretou Boal.

Em *A estética do oprimido* (2009), livro que reúne os últimos textos escritos por Boal, lançado após a sua morte, o autor admite que a tragédia, apesar de ser um sistema coercitivo, também estimulava o pensamento.

Mesmo sendo um sistema coercitivo que tinha por meta política acomodar suas plateias ao conformismo social, não estimular seu inconformismo, seu desejo de transformar o mundo – ao contrário do Teatro do Oprimido! –, a tragédia estimulava o pensamento e podia, como em Eurípedes, questionar a sociedade e seus valores [...] (BOAL, 2009, p.150)

Em *O teatro é necessário?* (2004), Denis Guénoun apresenta outra interpretação da catarse aristotélica, diversa da de Boal, em que faz uma crítica às leituras da *Poética* de Aristóteles que considera equivocadas. Ele afirma que o prazer que o espectador da tragédia sente é proporcionado pela representação como conhecimento. Para Aristóteles, em oposição ao que defendia Platão, a *mímesis*<sup>16</sup> é produtora de conhecimento, permitindo a quem olha concluir a respeito do que vê. Ela dá acesso à essência do que é visto, e não apenas à aparência enganosa. Sua visada, cognitiva, provoca prazer. Aquele que vê, raciocina, e seu prazer provém disto.

Guénoun defende ainda que o prazer é o prazer da produção de um conhecimento, da descoberta, e não o prazer do reconhecimento, ou seja, do reencontro com um conhecimento anterior. Para ele, os espectadores da tragédia não reconheciam a si mesmos ao assistirem a peça, mas fruía da descoberta inovadora da forma daquilo que viam.

É esta abstração da forma que é conclusiva quanto ao ser. Concluir quanto ao ser não é reconhecer o que se vê. É produzir o desprendimento de uma forma que é a única que detém o recurso cognitivo. Esta atividade é uma intelecção. O prazer que ela faz nascer é exatamente de natureza teórica. (GUÉNOUN, 2004, p.33)

Para o autor, o fenômeno do reconhecimento como identificação acontece no âmbito interno da tragédia com as personagens, e não com o espectador. Este reconhecimento (que figura na *Poética* sob o nome de *anagnórisis*) seria o ato pelo qual um dos agentes da narrativa desvela e atribui uma identidade já conhecida, mas até então oculta. Não concerne ao elo entre a plateia e o palco, mas inscreve-se na estória, no sistema de fatos, na composição das ações. E Guénoun exemplifica com o personagem Édipo, que se reconhece como o culpado a quem ele procura, na obra *Édipo-Rei*, de Sófocles.

Com o seu pensamento, Guénoun nos apresenta uma nova concepção teórica sobre os espectadores da tragédia que, diante da *mímesis*, operam um olhar cognitivo que abstrai formas e se comprazem com a emergência dessas. Com relação ao fenômeno da catarse, Guénoun levanta a seguinte hipótese, em que destaca o exercício da razão como efeito provocado, no espectador, pela fruição da tragédia grega:

Poderíamos objetar que esta concepção teórica do olhar dos espectadores desconhece tudo o que a *Poética* diz da emergência das paixões, do terror e da

---

<sup>16</sup> Denis Guénoun afirma que o termo *mímesis* em Aristóteles refere-se a uma ativa representação de ação, e não simplesmente imitação de um estado ou caráter. (GUÉNOUN, 2004, p.34)

piedade, e, portanto, da *Kátharsis*. Não podemos ter certeza. É possível pensar que mesmo o passional ou o emocional só entram neste campo depurados, purificados por sua inscrição no registro de uma atividade de conhecimento. E que isto seja o que caracteriza a operação catártica [...]

A *Kátharsis* opera como efeito da cognição. Piedade e terror não escapam à teorização que marca a *mímesis*.(GUÉNOUN, 2004, p.36-37)

Temos aí mais uma interpretação que destaca o exercício da razão como efeito provocado no espectador pela fruição da tragédia grega.

Em sua dissertação de mestrado (1983), no terceiro capítulo, intitulado “A catarse no drama”, Cleise Mendes faz, entre outras, uma análise do pensamento de Aristóteles no que se refere ao fenômeno da catarse.

No início do texto, a autora faz referência às correntes de vanguarda da dramaturgia no século XX que, por motivos nem sempre claros, foram denominadas antiaristotélicas. Na verdade, a forma de drama imediatamente a ser negada era o drama realista/naturalista, com convenções que lançavam os requisitos para a chamada “peça bem-feita”<sup>17</sup> e que foi considerado como tradicional e ultrapassado, o dito “drama burguês”. Como na construção de uma obra como *Casa de Boneca*, de Ibsen, clássico do realismo, estão presentes os procedimentos canônicos do gênero dramático observado na *Poética* de Aristóteles, o abandono da forma realista do drama também significava o abandono da forma aristotélica. Não-realista e não-aristotélico passaram a se corresponder. Segundo Cleise Mendes, o ponto crucial contra o qual se insurgiram os novos dramaturgos foi o conceito de catarse como finalidade do drama.

Como o efeito da obra dramática está vinculado à relação de identificação do receptor com as personagens, a recusa do objetivo catártico abalaria, desse modo, os conceitos de verossimilhança, coerência, enfim, tudo o que leva a personagem a falar e agir de maneira convincente. Segundo a autora, se essas premissas estivessem corretas, seria lógico afirmar que antiaristotélico seria um drama que recusasse o efeito catártico e impedisse nossa projeção nas personagens. Porém, adverte Cleise Mendes, a revolução antiaristotélica apresenta-se como uma pseudorevolução, em seus pressupostos teóricos, já que parte de equívocos na leitura da obra de Aristóteles e na interpretação errônea do seu pensamento.

Segundo a autora, as exegeses da *Poética* levam a questão do efeito catártico da tragédia a duas principais direções. Numa delas, a tese moralizadora, de cunho religioso e

---

<sup>17</sup> Entre os requisitos para a “peça bem-feita” estão: intriga construída por uma cadeia de causalidade factual, cenas crescendo de ritmo, lógica psicológica na adequação dos caracteres à ação e linguagem aos caracteres, conflito unificado espacial e temporalmente, verossimilhança. (MENDES, 1983, p.64)

pedagógico, a catarse funcionaria depurando, purificando o homem de seus impulsos nocivos, em que a personagem seria o bode expiatório do nosso *pathos* desmedido, pela assunção da dor e do martírio. Essa linha de interpretação leva ao entendimento da catarse como alívio moral. Parece ser exatamente essa a noção defendida por Augusto Boal, ao criticar enfaticamente o fenômeno da catarse.

Uma segunda linha interpretativa apresentada por Cleise Mendes (1983) é a que denominou de índole racionalista, ressaltando o intelecto como domador das paixões. Para Cleise Mendes, esta tese está um pouco mais próxima do pensamento de Aristóteles, na medida em que a racionalização das paixões aparece ao longo da *Poética* como tarefa essencial do autor trágico, já que se trata de suscitar, através da tessitura lógica do entrecho, o *pathos* do receptor, levando-o à compreensão.

A autora defende que a teoria dramática exposta na *Poética* está bem distante das intenções pedagógicas de caráter conformativo, apaziguador. Segundo Cleise Mendes (1983), a noção de purificação religiosa ou de lição de moral são interpretações parciais, que não dão conta da função catártica do drama no sistema da *Poética*. Em seguida, Cleise afirma que, na tragédia grega, a caracterização é secundária em relação ao entrecho das ações, e a identificação esperada do leitor/espectador não é com o herói trágico em si mesmo, mas com uma situação humana possível. Trata-se de uma identificação estrutural, que se dá com uma possibilidade de ação. No caso da tragédia, com uma possibilidade de catástrofe, de encarar o horror, de estar face a face com um limite. Quanto a essa observação, a autora acrescenta:

Que esta possibilidade de vivenciar o terrível corresponde a um desejo é questão não colocada por Aristóteles. Mas é exatamente aí, no ponto em que a questão é omitida, recusada, silenciada, que se abre um espaço para o entendimento do fenômeno da catarse. Em todo o discurso aristotélico multiplicam-se as regras de como despertar a piedade e o terror, tomado como ponto pacífico o fato de que *os homens se comprazem no imitado*. [...]

Existe em todo o percurso do texto aristotélico uma premissa óbvia: o público goza a própria compaixão, o espectador quer assistir à realização de um ato terrível. Portanto, as melhores tragédias serão aquelas que consigam atender a essa expectativa. O teórico trata então dos procedimentos ao alcance do dramaturgo para lidar com uma ânsia pré-existente. (MENDES, 1983, p.71-72)

Cleise Mendes continua sua análise afirmando que Aristóteles ressalta a importância do efeito trágico derivar da intriga, do tecido dramático, e não do espetáculo ou de aparições monstruosas. O importante é que o mito tradicional, através do processo de fabulação e



obedecendo à verossimilhança, torne-se trágico. Vale ressaltar que, em Aristóteles, o conceito de verossímil diz respeito não à verdade externa ao drama, à vida, mas à unidade de uma ação que se impõe como verdadeira pelo nexos causal. Segundo a autora, a obsessão aristotélica não é o real, mas a lógica, o sentido dessa realidade. A avaliação aristotélica do drama enfatiza a composição dos atos sobre a caracterização. A relação entre a importância da intriga em Aristóteles e o efeito catártico do drama é simples: a intriga é a criação de um destino.

A autora afirma também que, ao tratar da origem da poesia, Aristóteles apresenta-nos a ideia de que a imitação é congênita no homem, e que através dela se dá a sua apreensão do real, e o gozo que ela provoca advém do poder de nomear, de reconhecer. Dessa forma, o filósofo coloca a questão da poesia como conhecimento, como um jogo que visa à consciência do mundo e ao sentimento de força diante do “real domado”, rerepresentado. Cleise Mendes afirma que o cerne da concepção aristotélica do drama é a instrução poética de imitar para conhecer e conseqüentemente, atingir um significado para a existência, dar sentido ao mundo. Neste processo, é essencial a objetividade do mito como algo vindo do estoque cultural do público, conferindo um caráter coletivo ao fenômeno da empatia com a ação do herói. Qualquer interpretação da catarse na *Poética* como o resultado de uma adesão subjetiva e particularizada a um sofrimento também individual despreza a premissa aristotélica da universalidade do mito, em sua unidade e coerência. A ação trágica rejeita o suspense, e baseia-se num argumento conhecido pelo espectador. Trata-se da elucidação de um destino, da procura do seu sentido.

A respeito da catarse, a partir da leitura da *Poética*, Cleise Mendes afirma:

Ora, creio que a leitura da *Poética* como um sistema coerente permite entender aí a catarse – ou o efeito ‘piedade-e-terror’ a que visa a ação trágica – como resultado da unificação do público por força da universalidade do mito, o reconhecimento do espectador graças a um ritual de passagem da ignorância à sabedoria, através da mediação do herói trágico, e visando sua reintegração em si mesmo e no mundo da Polis.

Para isso uma premissa é óbvia: o público goza a própria compaixão. Ele deseja assistir à realização de um ato terrível [...].

Mas o pressuposto indeslocável é que esse sofrimento seja prenhe de significado exemplar. (MENDES, 2000 a, p.58-60)

Enfim, no drama prescrito por Aristóteles, ao se recriar a vida obedecendo a critérios de coerência e probabilidade das ações, o poeta torna a vida razoável, pois, através da sua arte, dá sentido ao esforço humano.

Os exemplos aqui apresentados de interpretação da acepção aristotélica do fenômeno da catarse apontam para a possibilidade da leitura de Boal ter sido parcial ou mesmo equivocada e tendenciosa, como afirmam alguns críticos. Seu pensamento atende à necessidade de oposição ao teatro burguês, o qual ele associa, diretamente, ao que denominou Sistema trágico coercitivo de Aristóteles. Para Boal, através da ocorrência da catarse, a tragédia grega e o teatro burguês levam à passividade e à alienação do espectador, sendo formas teatrais opressivas. A estas, ele opõe sua poética, a Poética do Oprimido, que defende como libertadora e revolucionária. É um posicionamento coerente com sua ideologia política. Pensando dessa maneira, nada mais esperado do que a rejeição ao efeito catártico e a afirmação de que, em seu teatro, não se produz catarse.

No livro *O arco-íris do desejo – método Boal de teatro e terapia* (1996 a), Augusto Boal considera a ocorrência da catarse no Teatro do Oprimido, novidade em relação às muitas publicações e entrevistas anteriores em que ele rejeita completamente essa possibilidade. Por que essa mudança de pensamento? O que ocorreu em seu percurso que o levou a adotar esse novo posicionamento? Por que essa afirmação aparece exatamente no livro em que ele trata da vertente terapêutica de seu teatro? Lendo o seu texto, de imediato percebemos que, na verdade, o que acontece é que ele passa a admitir a existência de outros tipos de catarse, diferentes da sua interpretação de Aristóteles. A acepção aristotélica de catarse, tal como Boal a interpretou, sempre foi criticada como sendo opressiva. Nesse momento da sua trajetória, ele passa a aceitar um outro tipo de catarse. Mas, de que catarse ele está falando? Vejamos.

Falamos de catarse como se todas as suas formas fossem iguais. Contudo, existem diferenças que são importantes e que podem até torna-las antagônicas.

Independentemente de sua forma, a catarse (do grego *Katharsis*) significa purga, purificação, limpeza [...]

A purga do agente perturbador se constitui no elemento comum a todos os fenômenos catárticos.

As desigualdades residem na natureza daquilo que é purgado ou eliminado.  
(BOAL, 1996 a, p.81)

O autor defende a existência de quatro formas principais de catarse: clínica, aristotélica, moreniana e a do Teatro do Oprimido.

Segundo Boal, a catarse clínica busca a eliminação dos elementos ou causas de sofrimentos físicos, psicológicos ou psicossomáticos dos indivíduos. Vai desde a expulsão de algum elemento nocivo causador de doença física (a exemplo da eliminação de um alimento

estragado pelo organismo), até a expulsão de algum fator de desequilíbrio psicológico. Para ilustrar, ele refere-se à catarse rítmica, anunciada por Aristóteles. Tratava-se de descobrir o ritmo da doença mental de alguém e então fazer com que essa pessoa cantasse e dançasse segundo esse ritmo. Acreditava-se que o paroxismo rítmico expulsaria os ritmos psíquicos desordenados, reconduzindo assim o paciente ao equilíbrio e ao descanso.

A catarse aristotélica é a catarse trágica. E Boal repete neste texto o que já havia afirmado em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Que a tragédia é uma forma teatral coercitiva, desmobilizadora e tranquilizadora que busca, por meio da catarse, adaptar o indivíduo à sociedade. Para ele, na catarse aristotélica o que é eliminado é sempre uma tendência do herói de violar a lei.

Na catarse moreniana, defendida por Moreno, criador do Psicodrama, o que é expulso é, de certo modo, algo que é negativo para o indivíduo, uma espécie de veneno em sua vida. E Boal exemplifica com o “Caso Bárbara”, que Moreno considera como marco para a passagem do teatro espontâneo para o teatro terapêutico. Trata-se da mudança de comportamento de uma mulher, violenta e irascível, chamada Bárbara, atriz que trabalhava com Moreno, que passou a ficar mais tranquila após representar personagens também violentos e irascíveis. O fato de representar um personagem em parte idêntico a ela própria a purificou da sua violência.

Com relação ao último tipo de catarse, a catarse do Teatro do Oprimido, Boal a relaciona diretamente com o papel do espectador em seu teatro, que é convidado a intervir, interferir na cena e criar novas ações. O espectador vê e age. O que acontece, neste caso, é a purgação dos bloqueios que prejudicam a ação. Dessa maneira, ele admite e aceita a ocorrência da catarse no Teatro do Oprimido.

Vê-se que, em seu citado livro (1996 a), o autor coloca a catarse moreniana e a catarse do Teatro do Oprimido como duas formas distintas de catarse. Ao não detalhar as diferenças e apontar para uma possível semelhança quando destaca a ação do espectador na produção da catarse, ele abre uma possibilidade fértil de investigação. Afinal, como se processa o fenômeno da catarse no Teatro do Oprimido? Em que medida ela se assemelha à catarse defendida por Moreno, criador do Psicodrama? É o que tentaremos responder adiante.

### 2.3 – A CATARSE COMO FUNÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA

No prefácio do livro *As estratégias do drama*, de autoria de Cleise Mendes (1995), Renato Cordeiro Gomes<sup>18</sup> assinala que o trabalho da autora é um belo e ousado ensaio que procura enfrentar a tópica mais misteriosa da Poética aristotélica: a catarse. Ao realizar um estudo do fenômeno, Cleise Mendes direciona o seu foco para o leitor-espectador, ou seja, para a questão da recepção. Segundo Renato Cordeiro: “É a interação entre a estrutura da obra e seu receptor que produz a catarse como efeito de leitura. Isolar esses dois pólos significa reduzir a obra de arte.” (MENDES, 1995, p.9)

Em seu trabalho, a autora realiza um estudo da catarse no texto dramático, seja ele dirigido à leitura ou à encenação. Ela propõe a ampliação do conceito de catarse para além da acepção aristotélica, tendo em vista a variedade da produção dramática na atualidade. Num outro ensaio, intitulado “O drama e o desejo do espectador” (2000 a), Cleise refere-se à sua dissertação de mestrado, que também tem a catarse como tema central, afirmando que seu principal objetivo era a reinterpretação e reconfiguração do conceito de catarse, tornando-o aplicável ao drama contemporâneo, nas suas diversas formas. Neste trabalho ela nos apresenta diferentes abordagens do fenômeno, tendo como fundamentos as ideias de Aristóteles, Nietzsche e Freud, bem como o pensamento e a prática teatral do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht. A autora defende, dessa maneira, a existência de outras formas de catarse, diferentes daquela que foi assinalada por Aristóteles em seu estudo sobre a tragédia grega. Com este posicionamento presente em seus trabalhos, Cleise destaca a complexidade do conceito de catarse, levando também em conta o horizonte histórico que o condiciona, na medida em que existe uma história do leitor e do espectador de teatro, que precisa e deve ser considerada.

Cleise Mendes (1995, p.16) afirma que tanto o conceito de catarse como o de mimese, ambos enunciados na *Poética* de Aristóteles, construíram um paradigma de interpretação das ideias estéticas ao longo da história, tornando-se referências para toda reflexão relacionada à arte ocidental. A diferença é que, enquanto o conceito de mimese foi sendo, com o tempo, redefinido e ampliado, superando a ideia de simples cópia ou simulacro do mundo objetivo, o conceito de catarse permaneceu sob a égide aristotélica, submetido a interpretações defasadas, sobretudo se considerarmos a questão em relação à arte contemporânea. A autora convida-nos então a pensarmos na ocorrência do efeito catártico com relação a outras formas de drama que

---

<sup>18</sup> Doutor em Letras pela PUC –Rio, professor de Literatura Brasileira da PUC – Rio e de Literatura Dramática da Escola de Teatro Martins Pena (RJ). Autor do livro *Todas as cidades, a cidade*. (Ed.Rocco, 1994). (MENDES, 1995, p.13)

não a tragédia grega. As ideias desenvolvidas pela autora nos levam a supor um tipo de catarse também no Teatro do Oprimido, diferente daquela contra a qual Boal se insurgiu. Vale lembrar que a leitura boaliana da catarse aristotélica é considerada equivocada e parcial por alguns estudiosos de teatro, conforme já discutido neste trabalho.

Cleise Mendes (1995, p.16-17) informa-nos que, no fragmento da *Poética* que sobreviveu ao tempo e chegou até nós, o termo catarse não é definido como outros, a exemplo do termo verossimilhança. Esse fato levou a diferentes interpretações por parte de inúmeros estudiosos, muitas delas insatisfatórias e excludentes, sobretudo após o século XVI. O conceito permaneceu associado a uma determinada forma de mimese, onde a semelhança entre as personagens e os seres reais, num contexto coerente e lógico de ações, permitiria ao leitor/espectador identificar-se com elas e viver seus destinos por empatia. Acontecia então uma descarga de emoções com alívio da tensão psicológica do leitor/espectador. Dessa maneira, a compreensão do efeito catártico ficou restrita à forma aristotélica do drama, levada ao máximo de fidelidade no drama burguês (“peça-bem-feita”). A partir daí, torna-se frequente o uso dos termos anticatártico e antiaristotélico como sendo sinônimos. O posicionamento antiaristotélico também passa a ser anticatártico e, conseqüentemente, em oposição ao drama burguês.

Podemos incluir, nesta linha de contestação aos postulados da poética aristotélica, em especial ao fenômeno da catarse, o posicionamento de Bertolt Brecht a respeito do drama épico. Ele revelou o seu entendimento de catarse como um apelo meramente emocional às reações do espectador, diretamente ligado à decadência do drama burguês. Esse apelo emocional, para Brecht, comprometia a capacidade crítica do espectador, daí porque foi abolido do seu teatro. Já vimos que, nesta linha, também encontra-se o pensamento de Augusto Boal, quando o mesmo rejeita a ocorrência da catarse em seu teatro, pelo fato de ela representar um entrave à tomada de consciência e atitude por parte do espectador.

Vimos também que, em seus últimos escritos, Augusto Boal já admitia a ocorrência de um tipo de catarse em seu teatro, embora não descrito de forma detalhada em seus textos. E se de fato existir essa forma de catarse, quais seriam as suas características e especificidades, se considerarmos que o Teatro do Oprimido inova nas propostas participativas feitas ao espectador? Como os estudos da dramaturga Cleise Mendes sobre catarse podem nos ajudar a refletir sobre essa questão?

Cleise Mendes (1995, p.19-39) estabelece a diferença entre o que denomina de texto dramático (o texto escrito) e texto teatral (o próprio espetáculo, no sentido de escritura cênica). Ressalta a independência do texto escrito com relação à encenação, considerando que

constituem obras distintas, construídas por diferentes signos. Afirma que o texto cênico é uma leitura criativa que reescreve o texto dramático, quando este preexiste à encenação. Segundo a autora, faz parte das estratégias do drama o seu duplo destino, à leitura e à encenação, sendo o drama uma obra literária cuja dimensão cênica se dá a partir de recursos linguísticos. Embora neste ensaio ela utilize o termo drama referindo-se especificamente ao texto escrito, ao estudar a catarse ela considera o texto dramático quer dirigido à leitura (como obra literária), quer dirigido à encenação (como obra teatral). Daí a utilização que faz do termo leitor-espectador quando se refere ao fruidor da obra dramática.

No texto intitulado Teoria da forma dramática (inédito), Cleise Mendes afirma que a palavra dramaturgia, de origem grega, em seu sentido etimológico, significa construção da ação: “Trata-se de um modo particular de construir a ação – o modo dramático – através da criação de situações e personagens, estruturando relações físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas, simbólicas”. Relata que, no século XX, surgiram novas e interessantes experiências de dramaturgia, tais como a colagem, a criação coletiva e a experiência de construções da ação diretamente, a partir de exercícios de improvisação, do trabalho dos atores, e não mais a partir de um texto escrito previamente para esse fim. E conclui: “Podemos, pois, hoje, compreender a dramaturgia ou construção da ação tanto no sentido tradicional de um texto que preexiste à encenação quanto no de um texto ou roteiro que nasce da ou com a encenação.” Desse modo, ao termo drama, entendido como peça do gênero dramático, corresponde o elemento estruturante da tensão, que se expressa na construção da obra através do conflito. No ensaio *O drama e o desejo do espectador*, Cleise Mendes (2000 a,p.58) enfatiza que o que fundamenta o drama enquanto gênero ou modo de apresentação é, além da autonomia das personagens, a tensão. Este é um elemento fundante e estruturante desde as réplicas articuladas em diálogo até a construção da trama com o urdimento dos agentes, motivos e situações que a constituem.

Ao pensar no fenômeno catártico como sendo uma função global da representação dramática, Cleise Mendes considera tanto o contato do leitor com o texto escrito como o contato do espectador com o texto teatral, apesar da diferença que estabelece entre esses dois tipos de obras dramáticas, entendendo-as como realidades artísticas distintas.

Essas considerações são particularmente importantes quando refletimos sobre o Teatro do Oprimido e sua dramaturgia. Esta é construída, grande parte das vezes, a partir de improvisações teatrais e com a participação decisiva do espectador. Em uma das técnicas do Teatro do Oprimido denominada dramaturgia simultânea, por exemplo, os atores improvisam as soluções sugeridas pelo público para os problemas apresentados na cena teatral. Então,

enquanto os espectadores “escrevem” a peça, os atores representam, sem texto dramático prévio. O texto cênico é tecido no momento em que acontece a apresentação. No caso do teatro-fórum, após a apresentação pelos atores do “antimodelo” (peça “escrita” sobre um tema único: a opressão, que parte das experiências reais do público em questão), os espectadores são convidados a invadir a cena e modificar o que consideram errado, reformulando a intriga. O espectador que atua em cena (espect-ator) também funciona como dramaturgo, ao interferir na escritura cênica, reescrevendo-a. Neste caso, o texto cênico modifica-se a cada espetáculo, ou melhor, a cada apresentação de teatro-fórum o texto cênico pode modificar-se, tantas vezes quantas forem as intervenções do público. Como afirma Antônia Pereira Bezerra: “Não se trata de uma peça ou de uma fábula definitiva, condensada, mas de um evento, por natureza, imprevisível.”(BEZERRA, 2007, p.135)

Assim, independente da técnica, no Teatro do Oprimido normalmente não se utiliza um texto dramático escrito previamente. Até porque um dos seus objetivos é tratar de situações reais de opressão que tenham a ver com o público em questão, e então estimulá-lo a agir e transformar essa realidade opressora. Ao tratar da terceira etapa do plano geral da conversão do espectador em ator, à qual denominou de “O teatro como linguagem”, Boal afirma: “Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente e não como produto acabado que mostra imagens do passado [...]” (BOAL, 1991, p.143)

Num tipo de teatro cujo texto nasce com a encenação e que trabalha na maioria das vezes com cenas curtas, situações dramáticas que revelam formas diversas de opressão, como se processa o efeito catártico no espectador? Continuemos tentando encontrar respostas para esta e outras questões a ela relacionadas.

Ao tratar do estudo da catarse na tragédia e na comédia, Cleise Mendes aponta para a existência de um traço essencial de identificação, que possibilita o contato do leitor-espectador com qualquer forma de drama. Segundo a autora (1995, p.47), o que está em jogo no trágico ou no cômico é o que toca, o que afeta o mundo da plateia: “Só nos interessamos por aquilo que pertence ao repertório da nossa vivência, real ou imaginária, o que nos espelha [...]”.

Cleise Mendes (1995) destaca a importância da empatia do espectador para com a personagem, para que o efeito catártico aconteça. Afirma que o fenômeno exige uma adesão do espectador à vivência da personagem. Até mesmo no Teatro do Absurdo, em que há um rompimento com procedimentos aristotélicos, tais como a construção lógica das ações, é possível que aconteça a empatia e identificação do público com as personagens. Segundo a autora, a personagem apresentada no Teatro do Absurdo reflete o homem moderno civilizado,

destituído de certezas, que aí reconhece a sua imagem e identifica-se, possibilitando a empatia. Dessa maneira, o drama de absurdo é antiaristotélico, entre outras razões, porque encena a dúvida, a incerteza, além de não estar fundamentado numa cadeia lógica de ações. Apesar de romper com o sistema de valores e procedimentos aristotélicos, o drama do absurdo não é anticatártico porquanto não há impedimento para a ocorrência da identificação e empatia do público com as suas personagens. Ao contrário, seria exatamente neste ser órfão de certezas que o homem moderno civilizado poderia, mais facilmente, reconhecer-se. Neste caso, a angústia da incoerência e o vazio retratados em cena poderiam produzir no espectador uma empatia mais poderosa do que um enredo lógico, com personagens razoáveis.

Para Cleise Mendes, não existe um drama anticatártico, por mais que ele seja antiaristotélico. O que pode fazer com que o efeito catártico não aconteça, não é um obstáculo inerente à obra dramática ou ao receptor, mas um impedimento que ocorre no encontro entre eles. Segundo a autora, o oposto da catarse não é o distanciamento crítico, como pensou Bertolt Brecht, mas a indiferença. E para que a catarse seja possível, é preciso que o repertório imaginário do receptor comporte, em algum nível, a situação apresentada na obra dramática. Se esta for totalmente distante ou estranha ao receptor, por ferir valores éticos deste ou ser alheia à sua configuração psíquica, não existe possibilidade de identificação.

Com relação ao Teatro do Oprimido, Boal sempre defendeu que as situações dramatizadas devem refletir uma determinada realidade facilmente reconhecida pela plateia. Segundo Flávio Desgranges, (2006, p.71), os temas abordados devem estar diretamente relacionados com o cotidiano da comunidade onde o evento teatral acontece. Por isso, com frequência, a trama da ação é proposta por algum morador da localidade para que, dessa maneira, seja dramatizado um fato cotidiano, uma situação significativa e conhecida pelo público. Boal afirmava que uma cena que não repercute sobre os espectadores não pode ser trabalhada com as técnicas do Teatro do Oprimido. Quando os membros do público pertencem a um mesmo agrupamento social, por exemplo, estudantes de uma mesma escola, operários de uma fábrica ou habitantes de um mesmo bairro, a história encenada é facilmente reconhecida por todos, pois estas pessoas sofrem, presumivelmente, das mesmas opressões. No teatro-fórum, por exemplo, é importante que a situação parta de uma realidade concreta e conhecida, e que a opressão seja claramente exposta, para que a intervenção do espectador seja objetiva. Até mesmo nas técnicas que compõem o denominado Arco-íris do desejo, que constitui a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido e trabalha com as opressões internalizadas pelo sujeito, observa-se o estímulo à construção de imagens e cenas concretas, em lugar de abstrações. Isto acontece porque o objetivo maior é explicitar um conflito de



ordem social, uma opressão introjetada por alguém que está submetido a um determinado contexto e que não tem consciência clara das manobras ideológicas que sustentam a situação opressiva apresentada na cena. Estudaremos mais detalhadamente esta vertente terapêutica no próximo capítulo do presente trabalho.

O importante aqui é ressaltar que, na prática, o Teatro do Oprimido estimula, através de suas técnicas, a dramatização de cenas que refletem uma determinada realidade conhecida do espectador. As cenas são em geral realistas e a dramaturgia cênica em geral é lógica, coerente, linear e trabalha com situações familiares ao público, para que ele facilmente as reconheça e possa identificar-se com as personagens oprimidas. Essa identificação, teoricamente, facilita a conscientização e estimula a ação do espectador, e também possibilita que a empatia se estabeleça. Será que todo esse processo identificatório é um caminho para que aconteça o efeito catártico no Teatro do Oprimido?

Para Cleise Mendes (1995, p.63), a empatia com a personagem ou com a situação na qual ela está colocada não depende de uma caracterização mais ou menos realista. Ela defende que a cena apresentada não necessariamente tem que ser realista e retratar uma situação cotidiana para que o espectador com ela se identifique. O exemplo do Teatro do Absurdo, já descrito anteriormente, é uma demonstração disto. O importante é que, de alguma maneira, a cena afete o espectador.

No caso do Teatro do Oprimido, o espectador precisa ser afetado a ponto de sentir-se estimulado a participar ativamente da cena, sentindo-se capaz de modificá-la. E esse processo não se dá apenas com a mobilização racional do sujeito, seus sentimentos e emoções são também aí acionados. Vale lembrar que, apesar do Teatro do Oprimido trabalhar frequentemente com cenas e diálogos que refletem uma realidade conhecida pela plateia, a sua prática tende à quebra da ilusão (o que acontece, por exemplo, com as interrupções para a participação do público e com as intervenções do curinga na técnica do teatro-fórum). Nestes momentos, o espectador é convidado a refletir sobre o que assiste e vivencia. Este apelo ao racional, visando a uma conscientização crítica e atitude diante da cena, é um objetivo do Teatro do Oprimido, mesmo quando se utiliza a técnica do teatro invisível, quando o público não sabe que existe uma cena teatral, mas é instigado a posicionar-se de alguma maneira diante dela.

Cleise Mendes (1995) defende que a catarse é uma função da representação dramática, e que existem características desse gênero que são responsáveis pela força máxima do efeito catártico no drama. Uma delas diz respeito à construção das personagens, que constituem as máscaras fundamentais no jogo dramático. Todos os demais elementos da obra dramática vêm

através das suas falas, dos diálogos que se estabelecem entre elas. Faz parte das estratégias do drama a ilusão de que o autor não existe e que as personagens agem e se comunicam por vontade própria, numa aparente autonomia. Segundo a autora, se é certo, como argumenta Platão, que todo texto é parricida, criação rebelde ao domínio do autor, o texto dramático, mais radicalmente que qualquer outro, vive dessa negação. O autor não cria “falas”, mas “seres que falam”.

Conforme afirma Cleise Mendes (1995, p.29), o drama é uma forma artística muito envolvente e persuasiva, porque imita a ação por meio da linguagem e assim faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação. Dessa maneira, chega quase a substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador. A estratégia dramática consiste exatamente em ocultar, pela força da ação, a construção linguística dos caracteres. E a presença absoluta dos sujeitos-agentes (personagens), é o que impressiona o receptor do drama; sua linguagem está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana. A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, do enraizamento de cada palavra dita num desejo e numa intenção, é uma linguagem encarnada.

Retomando a teoria de Jakobson<sup>19</sup> sobre as seis funções básicas da comunicação verbal, Cleise Mendes (1995, p.31-32) informa que, na linguagem dramática, predominam as funções emotiva e conativa. A primeira, porque é influenciada em grau máximo pela situação da personagem, seu estado de espírito e objetivos. E a segunda, porque as falas das personagens, além de exprimir ideias e sentimentos, pretendem mobilizar os afetos do ouvinte e influenciar seu interlocutor.

Com relação à aparente ausência do autor no drama, na história da sua evolução até o século XIX, esta estratégia dramática foi sendo cada vez mais cultivada pelos dramaturgos, a ponto deles expulsarem qualquer vestígio do autor (por exemplo, recursos épicos como os coros e/ou prólogos). No século XX, Brecht, com o seu teatro épico, apresentou uma proposta que vai na contramão dessa tendência. Ele propôs a quebra da ilusão a partir da utilização de recursos épicos, com o objetivo de despertar a consciência crítica do espectador diante do que vê. Contudo, segundo Cleise Mendes (1995, p.62), a autonomia da personagem no drama, e a força empática que ela determina, são em tamanho grau um traço essencial do gênero dramático, que toda interferência lírica ou épica é absorvida pela ação.

---

<sup>19</sup> Jakobson identificou seis funções básicas da comunicação verbal: emotiva, conativa, referencial, poética, fática e metalinguística, a depender de seu maior centramento naquele que fala, naquele que ouve, no contexto, na mensagem, no contato entre os interlocutores ou no código que utilizam. (UBERSFELD, 2005, p.19-20)

Além disso, para a autora, o distanciamento crítico (como acreditava Brecht) não impede o efeito catártico do drama, pois o leitor/espectador jamais abandona suas emoções ou livra-se de seus afetos na recepção de uma obra. Não dá para separar a experiência humana em partes estanques, dividindo o homem ao meio, razão e emoção, como se elas fossem excludentes. Embora possa acontecer uma alternância no predomínio dessas esferas quando da recepção de uma obra, não é possível separá-las, jamais.

A dramaturga defende ainda que o efeito catártico da representação pode ser produzido por meios diferentes daqueles estabelecidos pelos teóricos e críticos modernos, tais como a empatia provocada pela ilusão da verdade e a adesão emocional e inconsciente ao *pathos* do herói. Bertolt Brecht, por exemplo, pretende, através do seu teatro épico, levar o espectador ao conhecimento da verdade histórica dos fatos apresentados no drama, despertando a sua consciência e livrando-o do pensamento fatalista. A ideia é levar o espectador, através da reflexão crítica, ao desejo de transformação da realidade. E, para Cleise Mendes (1995, p.65), essa forma de teatro não impede a ocorrência da catarse: “O sentido catártico de sua revelação parece ser exatamente este: mostrar a possibilidade e a necessidade de transformação.”

Ao tratar do teatro de Brecht, Cleise Mendes (2000 a, p.61) afirma:

Com a negação da fatalidade, da posição trágica, do conflito apresentado como insolúvel, a cena tornar-se-ia então instrumento para que o espectador se sinta senhor do mundo. É nisso que consiste a catarse brechtiana: o espetáculo de seres potencialmente capazes de mudar a sua realidade. Para atingir esse efeito sobre o público, a própria forma dramática passa a denunciar seu caráter de jogo, se distancia da pseudo-natureza e se assume como interpretação provisória de um mundo também provisório.

Assim como Brecht, Augusto Boal sempre pensou no teatro como um meio para a conscientização e transformação social. Ele também defendeu a prática de uma arte consciente e lúcida, o que fica evidente quando consideramos o arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido. Suas estratégias político-pedagógicas têm, entre outros objetivos, o propósito de revelar conflitos ideológicos, tornar explícitas as situações opressivas e reais, que precisam ser modificadas. Para tanto, existe na prática do Teatro do Oprimido uma tendência à dramatização de situações que partem da realidade, bem como o estímulo à ação do espectador.

Quanto ao estímulo à ação, Boal o considerava como sendo um avanço em relação ao teatro épico de Brecht. Ele gostava de afirmar que, no teatro brechtiano, o personagem age em lugar do espectador, embora este seja estimulado a pensar por si mesmo. Dessa maneira, Boal priorizou o ato como o único caminho que favorece, de fato, a conscientização. Para ele, o distanciamento pretendido por Brecht só era possível com o engajamento total do espectador, ou seja, a plateia deveria ser estimulada a agir em cena. Acreditava que, dessa forma, aconteceria uma “autoativação” do espectador. Atuando na ficção, já como espectador, ele prepara-se para enfrentar a realidade e transformá-la. Ao perceber-se em cena, com a possibilidade de modificar uma situação de opressão com a sua atitude, sente-se capaz e estimulado para agir na vida real. Essa crença na ação como elemento que impulsiona mudanças também está no centro da teoria e prática do Psicodrama, como detalharemos adiante. Será que a chave que aponta para o diferencial do efeito catártico no Teatro do Oprimido é exatamente a possibilidade de o espectador agir em cena? Que relações existem entre a catarse no Teatro do Oprimido e a catarse no Psicodrama? Será este um dos pontos de contato entre as duas técnicas? O que aproxima o Teatro do Oprimido do Psicodrama, enquanto psicoterapia? São questões às quais tentaremos responder no próximo capítulo.

#### 2.4 – A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A CATARSE COMO DIMENSÃO COMUNICATIVA

Na década de 1960, na Alemanha, no âmbito de um movimento que se autodenominou Estética da recepção e que levantava uma discussão voltada para o campo da literatura, Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser insurgiram-se contra as concepções e os métodos de ensino de História da literatura então vigentes. O evento que marcou a entrada da Estética da recepção na teoria literária foi a conferência ministrada na Universidade de Konstanz por Jauss, no ano de 1967, publicada posteriormente no Brasil com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994). Nesta ocasião, Jauss apresentou publicamente pela primeira vez os princípios de sua teoria. Sua análise levou-o a denunciar a fossilização da história da literatura, cuja metodologia prendia-se a padrões provenientes do idealismo ou do positivismo do século XIX.

Uma das premissas básicas do projeto de Jauss (1994) postula que a natureza eminentemente histórica da literatura manifesta-se durante o processo de recepção e efeito de uma obra, isto é, quando esta se mostra apta à leitura. Para ele, a relação dialógica entre o leitor e o texto é o fato primordial da história da literatura. E como as leituras diferem a cada

época, uma obra literária mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo. Historicidade, pois, coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo que é capaz de efetivá-la: o leitor.

Assim, Jauss (1994) altera o foco a partir do qual se analisam os fenômenos literários e propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deva recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção de uma determinada obra. Para ele, cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares. Este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo.

Segundo Monclar Valverde (2007, p.142-143), o pensamento de Jauss, voltado para a literatura, expandiu-se de modo a abarcar outras formas de expressão artística (inclusive o teatro), a tal ponto que hoje “[...] temos plena convicção de que um empreendimento expressivo qualquer não se completa no momento da sua conclusão, mas só se realiza de fato quando faz sentido para alguém e torna-se parte de sua experiência.” Este mesmo autor afirma (2007, p.143) que a experiência da recepção não se reduz à esfera individual, à vivência subjetiva pessoal, mas que é preciso considerar a dimensão social da experiência estética: “Experiência é toda vivência passível de ser compartilhada.” E aponta para a existência de uma certa expectativa social que não pode ser eliminada na interação que o espectador tem com relação a uma determinada obra teatral.

Patrice Pavis, ao abordar a questão da recepção teatral, aponta para a necessidade de uma constante reavaliação da relação espectador-espetáculo no decorrer dos anos, ao citar a contribuição dos estudos de Hans-Robert Jauss no campo da literatura.

Examinando como obras poéticas e romanescas foram diversamente recebidas ao longo das épocas, em função de quais novos horizontes de expectativa a recepção variou, Hans-Robert Jauss propôs uma *Estética da recepção*, com a qual os estudos teatrais contariam muito. Tal teoria permite, por outro lado, re-situar, ou mesmo reciclar do ponto de vista do receptor (espectador e público), um bom número de teorias que são diretamente mobilizáveis para a análise do espetáculo. (PAVIS, 2005, p.251)

A importância de se considerar o contexto histórico-social do leitor também é destacada por Cláudio Cajaíba Soares em sua tese de doutorado, ao tratar dos princípios da teoria e interpretação da ação literária defendidos por Jauss:

Para Jauss, no ato da fruição de uma obra literária cada leitor leva, entre outros aspectos, sua história de vida pessoal, que diz respeito à experiência social, suas tradições, convenções, seu conhecimento de mundo, como também sua experiência anterior com leitura e seu pré-conhecimento de gêneros literários.

Dessa forma ele já se apresenta diante de uma obra literária com sua expectativa. Esta expectativa, por sua vez, corresponde às situações históricas das quais ele participou, a uma determinada geração, a uma determinada camada social, etc.

O autor, para Jauss, se apresenta então aos seus leitores potenciais e, às vezes, vai de encontro, às vezes desencanta suas expectativas, às vezes é presumível e outras vezes surpreendente. Este fenômeno de comunicação é denominado, na pesquisa da recepção de Jauss, por 'horizonte de expectativa', termo inaugurado por Karl Mannheim no âmbito da sociologia. (SOARES, 2005, p.54)

A reconstituição do horizonte de expectativa diante do qual uma obra foi criada e recebida faz-se necessária por fornecer as primeiras indicações relativas à troca que se estabelece entre texto e leitor. Por responder a novas questões em diferentes épocas, o texto explicita sua historicidade, contrariando a ideia do texto possuído por um presente atemporal e que carrega um sentido fixado e imutável.

Jauss dirige o seu estudo para a questão da recepção, conferindo importância crucial ao papel do leitor que, para ele, não pode ser entendido como um mero receptor passivo de significados pré-estabelecidos. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, um misto dos códigos vigentes e das experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, que seria a finalidade e o efeito alcançado pela arte, ao liberar o seu destinatário das percepções usuais e conferir-lhe uma nova visão da realidade. Destaca, assim, a função social da literatura em seu relacionamento com o leitor. Sua premissa é de que a arte, não sendo somente reprodução ou reflexo de eventos sociais, desempenha um papel ativo e faz história.

Interessam-nos, aqui os estudos de Jauss acerca da experiência estética, os quais buscam recuperar a validade do prazer dela decorrente, negada pelas teorias da literatura de sua época. Ele não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado sem ter sido vivenciado esteticamente: “não há conhecimento sem prazer.” (JAUSS, 1994 apud ZILBERMAN, 2009, p.53) Para Jauss, a atitude de prazer que a arte provoca e possibilita constitui a experiência estética primordial e ela não pode ser suprimida dos estudos sobre arte,

devendo ser objeto de reflexão teórica. Seu pensamento opõe-se ao de Theodor Adorno<sup>20</sup>, cuja estética da negatividade rejeita o prazer estético e a função comunicacional da arte, qualificados de sintomas de sua massificação. Também o materialismo histórico de Marx contribuiu para esse posicionamento, ao separar trabalho de prazer (como uma consequência da alienação presente na sociedade industrial, pela divisão social do trabalho). O pensamento de Jauss restabelece a totalidade perdida da experiência estética, compreendida como fenômeno que propicia o envolvimento intelectual, sensorial e emotivo do fruidor. Nesse aspecto, suas ideias assemelham-se ao que defende Augusto Boal quando trata da Estética do Oprimido, construção teórica que resultou das suas últimas pesquisas e que deu origem ao livro publicado após sua morte.

Os estudos de Jauss (2001 b) reafirmam a validade da experiência estética como prazer e conhecimento simultâneos, atribuindo-lhe função transgressora. Ao caracterizar a experiência estética, ele explica por que ela propicia a emancipação do sujeito: liberta o homem da sua rotina cotidiana, implicando na incorporação de novas normas, fundamentais para a atuação na vida prática, e projetando vivências futuras. Então, a arte não apenas reproduz modelos de ação, não apenas transmite normas, mas também carrega a possibilidade de transgressão. Exatamente aí reside sua função social, segundo Jauss.

É importante frisar que a Estética da Recepção compreende a obra de arte como uma construção dialética, como conversa que se estabelece entre a obra e o fruidor, mediante uma ação recíproca. O receptor deixa de ter uma atitude passiva, para assumir a de interlocutor. Se pensarmos no teatro, de acordo com essa ideia, não existe espectador totalmente passivo, que apenas recebe os significados definidos na obra. Sua leitura sempre empresta algo de seu aos significados dados.

Quanto à experiência estética, Jauss (2001 b, p.79-80) afirma que ela é composta por três atividades simultâneas e complementares: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*, cuja concretização depende da reação de identificação da qual o receptor é capaz. Para tratar das três categorias fundamentais da fruição estética, Jauss utiliza-se dos três conceitos da tradição estética citados.

Por *poiesis*, compreendida no sentido aristotélico de faculdade poética, designa-se o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos, como afirmação estética produtiva fundamental. É o prazer de sentir-se coautor da obra. Segundo Jauss, a *poiesis* tornou-se uma

---

<sup>20</sup> Para este teórico, pioneiro da denominada *estética da negatividade*, uma experiência estética só é vista como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão estética. Ele relaciona o prazer à produção de uma arte de consumo, a serviço da classe dominante (burguesia), associando o prazer à alienação. (JAUSS, 2001 b, p.71-73)

exigência nas criações do século XX, cujo experimentalismo determinou uma participação crescente do leitor no seu processo de produção. Ele afirma que a arte de vanguarda depende, de certa maneira, da resposta do público.

A *aisthesis* diz respeito ao efeito provocado pela obra de arte, de renovação da percepção do mundo circundante. Designa o prazer estético da percepção reconhecidora e do reconhecimento perceptivo. É um conhecimento que se adquire através da experiência e da percepção sensíveis. Legitima-se desta maneira, o conhecimento sensível face à primazia do conhecimento conceitual.

Quanto à *katharsis*, Jauss afirma:

“[...] aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *Katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como sua função social – i.e., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética da capacidade de julgar.” (JAUSS, 2001 b, p.80-81)

Vê-se que o conceito de catarse elaborado por Jauss dá conta de um fenômeno que mobiliza o receptor, que não só sente prazer, como também é motivado à ação. Esta característica acentua a função comunicativa da arte que, por sua vez, depende do processo de identificação vivido pelo receptor. Esse processo, provocado pela experiência estética, pode levar o sujeito à adoção de um modelo. A identificação entre o fruitor e os elementos da obra (o tema, as personagens, ou ambos) pode agir como uma transmissora de normas. Em contrapartida, a obra de arte também pode exercer um papel emancipador, rompendo com normas conhecidas e antecipando outras, e liberando o receptor dos ditames do código dominante. Assim, a identificação estética não necessariamente coincide com a adoção passiva de um padrão idealizado de comportamento. Para Jauss, o receptor pode percorrer uma escala inteira de atitudes como o espanto, a admiração, o choque, a compaixão, a simpatia, o choro, o riso, o distanciamento e a reflexão. Essas reações não dependem do arbítrio pessoal, mas das sugestões emitidas pela obra, sobretudo pela caracterização do herói, o que leva a diferentes modalidades de identificação e resulta em diferentes categorias de recepção.



O pensamento de Jauss com relação ao fenômeno da catarse não rejeita a acepção aristotélica, mas transcende-a, pois considera outras possibilidades. Além disso, sua interpretação da catarse em Aristóteles não o leva a entendê-la como entorpecedora da capacidade reflexiva do receptor. Quando Jauss apresenta as possíveis modalidades de identificação, motivadas pelas diferentes caracterizações das personagens nas obras artísticas, ele refere a modalidade catártica como uma delas, assim definindo-a:

[...] a catártica, própria à tragédia, tendo, pois, um fundo liberador, conforme lição de Aristóteles; é também a mais típica da experiência estética, por ser o espectador 'capaz de destacar-se de imediato de sua identificação, refletindo sobre o representado e analisando-o'. (JAUSS, 1975 apud ZILBERMAN, 2009, p.60)

As ideias de Jauss aqui expostas coincidem com o pensamento de Cleise Mendes sobre a catarse, na medida em que o autor defende uma atitude produtiva do fruidor durante a recepção de uma obra, ressaltando a função comunicativa da arte, e compreendendo o fenômeno catártico para além da acepção aristotélica, entendendo-o como um processo que mobiliza o indivíduo como um todo (razão e emoção).

Segundo Cleise Mendes, (1995, p.73), o fenômeno catártico é produto de uma reação global do leitor/espectador, de natureza afetiva e intelectual a um só tempo. Não se pode defini-lo apenas pela expressão “prazer estético”, que está contaminada por uma falsa ideia de uma contemplação que exclui os valores morais, religiosos e políticos do receptor. A autora opõe-se, dessa maneira, a uma tradição teórica segundo a qual esses fatores não influenciam na recepção afetiva de uma obra, graças ao seu valor poético, que suspende o julgamento crítico por força de sua sedução. Cleise defende que o sujeito da percepção é um ser total, e o contato estético não o divide, atingindo-o apenas emocional, sensorial ou racionalmente, por mais que uma obra seja construída nesse ou naquele sentido.

No prefácio de *As estratégias do drama*, de Cleise Mendes, Renato Cordeiro Gomes afirma que, neste ensaio, a autora repensa a catarse como uma função de comunicação entre o leitor-espectador (com sua natureza afetiva e intelectual) e a obra. Ressalta que é o desajuste no encontro entre esses dois pólos o que pode corroer o efeito catártico. E aponta para a convergência entre o pensamento de Cleise Mendes e o do principal teórico da Estética da recepção, Hans-Robert Jauss.

Elegero a catarse enquanto experiência estética comunicativa básica, o ensaio a vê como a estratégia precípua do drama – a escritura dramática e a escritura cênica – que ‘liberta o leitor-espectador dos interesses práticos e das implicações de seu

cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar', afirma Hans Robert Jauss. (GOMES apud MENDES, 1995, p.13)

Após essas considerações teóricas, cabe perguntar: no que elas podem nos ajudar a refletir sobre o fenômeno catártico no Teatro do Oprimido?

Como já afirmado antes, se considerarmos o pensamento de Cleise Mendes ao definir a catarse como função da representação dramática, acreditamos na possibilidade da ocorrência do efeito catártico no espectador do Teatro do Oprimido. Suas técnicas, inclusive as que compõem o arsenal do Arco-íris do desejo (vertente terapêutica) utilizam-se de situações dramáticas construídas a partir de experiências que partem do público, o que teoricamente facilitaria o processo de identificação e comunicação empática deste com a cena teatral.

O pensamento de Jauss, que define a catarse como atividade comunicativa da experiência estética, também nos leva a acreditar que o fenômeno acontece no Teatro do Oprimido, se entendermos que sua prática proporciona uma experiência estética ao público. Resta saber de que maneira o fenômeno acontece, e quais as suas especificidades, já que não existe apenas uma forma de catarse.

No tocante à qualidade estética de seus produtos, o Teatro do Oprimido tem sido com frequência questionado e criticado. Flávio Desgranges (2006) relata que, em muitos eventos realizados em torno do Teatro do Oprimido, sua prática soa mais como encontros demonstrativos que efetivamente artísticos. Para ilustrar esta afirmação, o autor dá exemplo de um espetáculo de teatro-fórum realizado por Boal em Paris, cujo tema foi bem geral: a opressão das mulheres. Conta ainda que o próprio Boal constatou os limites do seu teatro ao perceber que o público heterogêneo, levado mais por uma curiosidade intelectual que por um desejo de debate ou ação, manteve uma certa distância e pouco se dispôs a participar da cena. Desgranges concluiu que a falta de desafios concretos transformou a experiência num exercício de estilo. Outra crítica feita por ele lança dúvidas a respeito do caráter artístico do Teatro do Oprimido.

Outra crítica bastante freqüente que se faz ao Teatro do Oprimido diz respeito a uma utilização demasiado instrumental da linguagem teatral, já que os grupos, até para não perderem a imediatez em sua relação com os participantes, acabam por engendrar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que acarreta a perda do caráter poético das formulações teatrais, o empobrecimento da linguagem, e indica o enfraquecimento da potencialidade estética própria a esta arte. (DESGRANGES, 2006, p.74)

Desgranges então defende que o apuro no tratamento da linguagem na estruturação do discurso teatral parece ser algo que precisaria ser mais estimulado e desenvolvido nas experiências dos grupos de Teatro do Oprimido. Ele afirma ainda que Augusto Boal não se mostrava em total desacordo com essas críticas, demonstrando preocupação em torno do assunto: “Nós temos discutido muito a necessidade de fazer avançar as nossas técnicas. Mesmo tendo ido muito longe, percebemos que temos problemas em algumas áreas. O trabalho com o texto é uma delas [...]” (BOAL, 2004, p.294 apud DESGRANGES, 2006, p.75). De acordo com Boal, é de fundamental importância a utilização de palavras e imagens na sua prática teatral, que, precisariam ser mais ricas, pelo valor que possuem enquanto linguagem: “Faz algum tempo que estamos tentando não contar diretamente as coisas, buscando transposições menos literais, mais simbólicas.”(BOAL, 2004, p.294 apud DESGRANGES, 2006, p.75)

Carolina Vieira Silva, em sua dissertação de mestrado, afirma que o *teatro-fórum* (a técnica do Teatro do Oprimido mais utilizada atualmente) é tratado marginalmente pela comunidade teatral profissional, sob a alegação de não profissionalização de seus realizadores e da “qualidade estética questionável” de seus produtos. Ela aponta como uma das causas da não legitimação do curinga como diretor teatral, na cena contemporânea, o fato das encenações de teatro-fórum não serem consideradas “bom teatro” e isto acontece “sob a alegação de que as preocupações estéticas de seus produtos são muitas vezes relegadas em detrimento da militância política, de questões terapêuticas ou de ordem social.” (SILVA, 2009, p.15). No parágrafo seguinte ela afirma que, não obstante as acusações feitas ao teatro-fórum, é preciso ressaltar que “quando se monta um espetáculo-fórum, por mais simples que ele possa parecer, há a necessidade de se organizar os elementos da cena de forma a constituir uma linguagem autenticamente teatral, consistente e comunicativa.” (SILVA, 2009, p.15)

Nos últimos anos de sua prática teatral, Augusto Boal vinha dedicando-se a um trabalho de pesquisa que denominou de *Estética do Oprimido*. A ideia é desenvolver no ser humano as suas capacidades expressivas, de percepção e de ação, não só a partir do teatro, mas também de outras formas artísticas (literatura, música, artes plásticas). No último livro de Boal, intitulado *A Estética do Oprimido* e lançado em 2009, após a sua morte, ele apresenta suas ideias sobre estética e arte, talvez até como uma resposta às inúmeras críticas que o seu método teatral sempre recebeu, enquanto forma de expressão artística. Nesse livro, Boal lança a proposta de uma nova estética e refuta o pensamento dominante de que existe uma única definição para arte.

Segundo a equipe do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) que assina o prefácio do citado livro, o processo que o gerou surgiu da análise crítica dos projetos do CTO, onde se identificava a necessidade de desenvolvimento de um senso estético próprio nos integrantes dos grupos comunitários. Para tanto, seria preciso encontrar meios para auxiliá-los “a se libertarem das amarras estéticas a que estavam submetidos e a criarem a sua própria estética, na qual pudessem se reconhecer e com a qual pudessem se expressar.” (BOAL, 2009, p.11)

Não há dúvida de que Augusto Boal entendia a sua prática teatral enquanto experiência estética e artística. Fundamentam essa afirmação as ideias que o autor apresenta em seu último livro (2009), e que, segundo ele, não obedecem a nenhuma fórmula consagrada de se entender arte e estética. Na sua opinião, é absurda a crença na existência de uma só estética que contemple a todos com suas leis, regras e paradigmas. Para ele, existem muitas estéticas, e a ideia de que existe apenas uma, soberana, e à qual estamos submetidos, deve ser repudiada.

Com sua visão otimista sobre o ser humano, Boal considerava que todo homem era artista por vocação. Dizia que não é necessário ser ator para se fazer teatro, nem poeta para se fazer poesia. Avaliava que todo ser humano é melhor do que pensa ser e capaz de fazer muito mais do que de fato realiza. Considerava íntima a relação do homem com a arte: “Ser humano é ser artista.” (BOAL, 2009, p.19)

Segundo o autor, arte e estética são instrumentos de libertação do homem. Com sua visão política, via nas ditaduras a imposição do pensamento único. Buscava com a Estética do Oprimido a criação de uma cultura própria, libertando o homem da cultura opressora que lhe era imposta. Esta constituía “um ato político e não apenas estético; ato estético e não apenas político.” (BOAL, 2009, p.36)

Sobre a estética e o belo, analisava que ambos não possuem valores universais e eternos. Para ele, a estética decorre de uma relação sujeito-objeto, enquanto o belo é a revelação da verdade através dos meios sensoriais, ressaltando que não existe apenas uma verdade, mas muitas.

Ainda sobre a estética, considerava não ser ela a ciência do belo, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. Para ele, o belo está na coisa e no olhar de quem a vê, não existindo olhar puro. Entendia ser impossível nos desfazermos da carga social e cultural que influencia nosso olhar. Esta carga, segundo o autor, funcionaria como um filtro, através do qual vemos o mundo.

Sobre o pensamento, considerava que existem duas formas que coexistem em cada indivíduo na sua percepção do mundo: o pensamento sensível e o pensamento simbólico,

nutridos pelo conhecimento sensível e simbólico, respectivamente. Para ele, o pensamento sensível é uma forma de pensar não verbal. O intelecto, as palavras, constituem o pensamento simbólico. Para Boal, não existe intelecto puro, o intelecto é a contínua organização não só de ideias, mas também de emoções e sensações, memórias e imaginações, que podem transformar-se em fala, que é uma modalidade de ação.

Referia-se à empatia como um instrumento de conhecimento e poder, que pode ser benéfica quando o personagem com o qual empatizamos produz ideias e emoções que ajudam no nosso desenvolvimento emotivo e intelectual. Esta empatia torna-se daninha quando imobiliza os espectadores, inoculando-lhes falsas ideias e emoções.

Palavra, imagem e som, canais de opressão utilizados pelas classes dominantes, segundo o autor, para anestesiar a capacidade estética das pessoas, deviam ser usadas também pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, em rejeição à contemplação passiva. “Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte; necessário é ser artista! Não basta produzir ideias. Necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados.” (BOAL, 2009, p.19)

Para Boal, é preciso promover a multiplicação dos artistas. A Estética do Oprimido é, para ele, uma proposta que pretende ajudar os oprimidos a descobrirem a arte, descobrindo a sua arte e nela descobrindo-se a si mesmos: “a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo e nele se descobrindo. Se não sei quem sou, serei cópia”. (BOAL, 2009, p.170).

Neste conjunto de ideias aqui apresentadas, percebe-se que Boal não só faz críticas severas à existência de uma única definição de estética ou arte, como propõe uma nova estética e uma nova compreensão de arte e do fazer artístico. Ressalta a função comunicativa da arte, dando ênfase ao seu poder transformador e ao papel ativo e produtivo que o fruidor precisa ter nesse processo. Quanto à empatia (que vimos ser importante para a ocorrência do fenómeno catártico), considera que pode ou não ser benéfica, a depender das ideias transmitidas pelo personagem com o qual empatizamos. Então, será que, para Boal, a catarse pode tanto levar à alienação (como revelava no entendimento que tinha acerca da catarse trágica) quanto à libertação (como no seu mais recente entendimento sobre outras possibilidades de catarse)?

Na última obra do teatrólogo também observa-se o destaque dado ao poder de revelação e descoberta da arte (do mundo e de nós mesmos), além da importância desse processo na luta contra a opressão, contra a ditadura das ideias e comportamentos. O autor afirma que o individual e o coletivo fazem parte de uma mesma realidade (indissociável) e que ambos precisam ser transformados para que o homem seja verdadeiramente livre, o que

significa ser quem é, assumir suas ideias e posicionamentos. Reafirma seu pensamento de que a libertação individual é também coletiva. Será que este pensamento está na base da elaboração da vertente terapêutica do Teatro do Oprimido?

No próximo capítulo, dedicado especificamente ao estudo e análise dessa vertente, refletiremos sobre os limites entre arte e terapia, a partir das ideias defendidas por Boal a respeito, e sobre as relações observadas entre o Teatro do Oprimido e o Psicodrama, considerando a noção de catarse como um dos possíveis pontos de aproximação entre as poéticas de Boal e Moreno.

### 3. ENTRE TEATRO E TERAPIA

Este capítulo investiga as relações entre teatro e terapia, mais precisamente, entre o método teatral boaliano e o psicodrama, considerando suas semelhanças de ordem prática, com frequência pontuadas e questionadas por estudiosos e críticos de teatro. Inicialmente, estuda-se a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, considerando o contexto e as razões que, segundo Augusto Boal, possibilitaram a sua criação.

Em seguida, é realizado um estudo das propriedades do espaço estético, enumeradas por Boal, e apontadas aqui como as razões que, dentre outras, fazem do fato teatral um evento com propriedades terapêuticas.

Posteriormente, estuda-se o Psicodrama e as relações de aproximação e afastamento entre a sua prática e as técnicas subjetivas do Teatro do Oprimido. Parte-se do pressuposto de que a catarse constitui um ponto de convergência entre os métodos de Boal e Moreno, sendo o seu estudo aqui enfatizado. Ao final, algumas considerações sobre os limites imprecisos entre a prática teatral boaliana e a prática terapêutica.

#### 3.1 – A VERTENTE TERAPÊUTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO

Até agora, o Teatro do Oprimido tem sido abordado como um todo, considerando-o como um conjunto, um método teatral constituído por um arsenal de técnicas diferentes, mas que partem de princípios e premissas comuns que fundamentam a Poética do Oprimido. Vimos que os dois principais objetivos desta poética dizem respeito ao papel do espectador – transformá-lo em protagonista da ação dramática – e à crença no teatro como meio de transformação pessoal e social, sem se contentar em apenas refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro, com destaque para o estímulo à ação, como forma de alcançar esses objetivos.

Este item dedica-se ao estudo específico da denominada vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, um conjunto de técnicas compiladas sob o título de *Arco-íris do desejo*, que deu origem ao livro homônimo, lançado no Brasil no início dos anos 1990. Aqui o foco será direcionado para essa vertente, com o objetivo de tentarmos entender quais são as suas especificidades dentro do todo e quais as relações dessa prática com técnicas psicoterápicas, a exemplo do Psicodrama. Investigam-se dessa maneira os limites entre teatro e terapia. O

estudo do fenômeno catártico nesse contexto é um importante item, um possível ponto de convergência entre as referidas áreas.

A obra citada de Boal, cujo subtítulo é “Método Boal de teatro e terapia” (1996 a) aponta para as relações de aproximação e limites imprecisos entre prática teatral e proposta terapêutica. Nela, o teatrólogo (1996 a, p.18-23) apresenta as três principais razões que motivaram a sua construção. Inicialmente destaca seu encontro com um camponês de nome Virgílio que, segundo relata, o levou a ver um ser humano e não apenas a sua classe social, a ver o camponês, e não apenas o campesinato; em seguida, descreve seu encontro com uma senhora que relatava problemas conjugais e que foi a primeira espectadora a invadir a cena para demonstrar o que queria fazer, servindo de inspiração para a criação da técnica do teatro-fórum. Boal conta que com ela aprendeu a ver o ser humano em luta com seus problemas pessoais e que, mesmo não abrangendo a totalidade da sua classe social, abarcava toda uma vida; a terceira grande motivação diz respeito à sua prática teatral quando esteve no exílio europeu e encontrou outras formas de opressão, mais sutis, menos explícitas do que as vivenciadas no contexto latino-americano. Opressões mais subjetivas e menos concretas, que o levaram à organização de um ateliê em Paris, no início dos anos 1980, com duração de dois anos. Neste trabalho, intitulado *O tira na cabeça*, Boal pretendia investigar as opressões subjetivas internalizadas, utilizando-se de técnicas especialmente voltadas para a libertação dos oprimidos. No período em que esteve na França, Boal dedicou-se à construção dessa vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, trabalhando numa superposição de terrenos: teatro e terapia. A partir de então, passou a ser muito criticado pelos que o acusam de ter se distanciado dos objetivos político-sociais que constituem a base inicial de sua poética.

Na primeira parte do livro, Boal apresenta um estudo teórico que pretende explicar as razões que fazem do teatro uma poderosa energia, eficaz em domínios não teatrais, a exemplo do campo psicoterápico.

Inicialmente, ele apresenta-nos a sua ideia tantas vezes proferida de que “O ser humano é teatro” (1996 a, p.28). Defende que a essência do teatro é a capacidade humana de autoobservar-se. Essa propriedade permite que o sujeito se observe em ação, proporcionando o autoconhecimento. Essa autoobservação permite que a pessoa não só se perceba, mas imagine variantes para o seu agir e estude alternativas para o que deseja modificar. Isso, por si só, já é terapêutico. Dessa maneira, Boal sinaliza o potencial transformador do teatro. Afirma ser ele um instrumento eficaz na compreensão e busca de soluções para problemas sociais e interpessoais.



Neste mesmo texto, ele ratifica a sua convicção de que a vocação teatral pertence a todo ser humano, porque a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência – atuamos na vida a partir de nossos comportamentos e palavras, gestos e atitudes, com total comprometimento do nosso corpo e da maneira como pensamos e sentimos.

Pontua ainda as propriedades estéticas do teatro, sobretudo com relação à questão do espaço, considerando que estas estimulam o saber, a descoberta, o conhecimento, enfim, induzem ao aprendizado. Gradativamente, vai apresentando características inerentes à prática teatral que a aproximam da prática psicoterápica. Entre elas, estão aquelas relacionadas ao espaço estético, formado a partir do momento em que delimitamos uma determinada área exclusivamente destinada à cena teatral. O espaço estético não é necessariamente um palco tradicional, mas um espaço dentro de outro espaço, que carrega, além das dimensões objetivas (comprimento, largura, altura), as dimensões subjetivas proporcionadas pela memória e imaginação. Dentro desse espaço convencionalizado, a cena teatral acontece. Então, a atividade estética surge com a delimitação do espaço estético, que é carregado de subjetividade. Assim, o teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam.

Importante aqui discorrer sobre as três propriedades do espaço estético definidas por Augusto Boal (1996 a, .34-41) para uma melhor compreensão dos limites tênues que separam a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido das denominadas terapias teatrais, cujo maior expoente é o Psicodrama.

A primeira propriedade descrita é a plasticidade. No espaço estético, pode-se dar livre vazão à criatividade e à imaginação. Nele, pode-se ser sem ser; os mortos vivem, o passado se faz presente, tudo é possível no aqui e agora da ficção. Nele, uma cadeira velha e furada pode virar o trono de um rei; um galho de árvore, uma floresta; uma cruz pode ser uma igreja. Tempo e espaço podem ser condensados ou expandidos, seres e coisas podem se fundir, dividir ou multiplicar. Ressalte-se que o espaço estético, embora ofereça a rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos que o constituem, possui a mesma plasticidade do sonho.

A relação entre o drama e o processo de produção onírica foi abordada por Cleise Mendes no texto intitulado “Freud e a cena oculta” (2000 b), que trata da contribuição psicanalítica para a compreensão do fenômeno catártico no drama.

Analisando as condições para que os pensamentos latentes possam ser representados no sonho, Freud refere-se constantemente a um esforço de *dramatização*. O processo de formação onírica tende sempre para a transformação de pensamentos abstratos em imagens visuais, ou seja, cenas, representações

pictóricas, e a vantagem para o sonho é que a coisa capaz de ser representada é passível de escapar à repressão da censura psíquica. (MENDES, 2000 b, p.14)

O trabalho do sonho para Freud consiste, pois, na encenação de ideias recalçadas que, de outra maneira, não viriam à luz a não ser sob a forma de sintomas neuróticos. O sonho consiste, então, na realização (disfarçada) de um desejo (reprimido). E as cenas construídas no sonho, muitas vezes incompreensíveis e aparentemente alógicas, carregam significados profundos que ficam escondidos pelo mascaramento onírico.

Segundo Cleise Mendes, as semelhanças entre a atividade poética e a elaboração dos sonhos encontram seu limite, no entanto, numa diferença fundamental: as produções oníricas não são feitas para serem compreendidas. E mais: elas não são criativas. Utilizam-se de imagens, falas e comportamentos encontrados nos momentos de vigília, mesmo que a pessoa não lembre ou não tenha consciência disso.

Retomando o pensamento de Augusto Boal, ele afirma que a criação do espaço estético é uma faculdade humana. A memória e a imaginação do homem projetam sobre o espaço estético as dimensões subjetivas que estão ausentes do espaço físico concreto. Essas dimensões (afetiva e onírica) não emanam do espaço, mas resultam das projeções dos espectadores, e têm relação com a biografia de cada um.

A dimensão afetiva envolve o espaço estético de significados e desperta emoções, sensações e pensamentos de formas e intensidades diferentes em cada observador. As cenas apresentadas não produzem as mesmas reações em todos que as assistem. Boal admite que nem sempre se tem consciência dos motivos que levam a determinadas emoções, quando ocorre o contato com uma obra teatral.

Em relação à dimensão onírica, o observador penetra nas suas projeções como que arrastado pela vertigem de um sonho, deixando-se envolver nesse universo onde tudo é possível.

Como segunda propriedade do espaço estético, Boal afirma que ele é dicotômico e dicotomizante. Estas características surgem do fato de que se trata de um espaço dentro do espaço. O espaço estético e o espaço físico são espaços iguais e diferentes ao mesmo tempo: iguais, porque na sala e na cena respira-se o mesmo ar, a mesma luz ilumina o ator e o personagem, etc. Diferentes, porque na cena age-se, na plateia observa-se. Na cena, cria-se a ilusão de outro mundo, de outra realidade, ao passo que na plateia, no aqui e agora, aceita-se e vive-se a proposta da cena. As pessoas e coisas no espaço estético da cena estão em dois

espaços e também se dicotomizam. Em cena, o ator é o personagem, embora continue sendo ele mesmo. O personagem pode estar num castelo, enquanto o ator continua no palco.

Boal (1996 a, p.37–40) compara o palco teatral ao palco terapêutico em alguns aspectos. Afirma que em ambos instala-se e se exerce a propriedade dicotômica e dicotomizante. No palco teatral, o protagonista-ator produz pensamentos e libera emoções que são atribuídos ao personagem. Estes podem ou não coincidir com seus pensamentos e sentimentos genuínos. O que é atribuído ao personagem, quem expressa é o ator. No palco terapêutico, o protagonista-paciente reproduz seus pensamentos e libera suas próprias emoções e sentimentos, reconhecidos e declarados como seus. Ao reviver uma cena já vivida antes, o paciente se dicotomiza: ele é o eu que mostra a cena agora e a revive, e o eu-antes, que viveu a cena no passado. Este avanço no espaço e no tempo, essa nova abrangência, já é, por si só, terapêutica, porque permite que a pessoa exercite outras alternativas para uma situação vivida.

Com relação a essa questão, se pensarmos no Teatro do Oprimido, mais especificamente na técnica do teatro-fórum e também nas técnicas do “Arco-íris do desejo”, nas quais o espectador é convocado a invadir a cena no lugar do ator, acontece o seguinte: quando o espectador entra em cena, ocupa o lugar do ator e transforma-se em protagonista da ação. Apesar de falar enquanto personagem (como no teatro), ele leva para a cena suas opiniões, sentimentos e suas próprias propostas de mudança (como na terapia). Considerando especificamente esse aspecto, estariam então essas técnicas do Teatro do Oprimido no exato limite entre teatro e terapia?

Ao tratar do palco-terapêutico, Boal afirma que, ao reviver uma cena que foi real nesse espaço, que também é estético, o protagonista-paciente quer, simultaneamente, mostrar a cena e mostrar-se em cena. Quando ele vive a cena na realidade, ele tenta concretizar seus desejos (pode conseguir ou não). Ao reviver a cena no contexto terapêutico, ele procura novamente concretizá-los. E no espaço estético ele pode concretizar o seu desejo, torná-lo coisa. Nesse espaço, ele pode dar vazão às suas fantasias, sonhos e projeções para o futuro. A possibilidade de reviver situações difíceis e transformá-las num contexto que não oferece os perigos do mundo real pode ser de grande valia no processo de transformação do sujeito. Esse aspecto também é enfatizado por Moreno, criador do Psicodrama, ao falar do seu método, que será abordado mais detalhadamente adiante.

O palco terapêutico permite que o protagonista-paciente observe-se a si mesmo em ação, pois o seu desejo de mostrar obriga-o a ver e a ver-se. Ele age e se observa agindo, fala e ouve o que diz. É um processo de autoconhecimento. Isto também acontece no teatro-fórum

quando o espectador entra em cena. Ao mostrar sua ação, sua proposta, ele julga, reflete, observa as consequências do seu ato e pensa em novas táticas e estratégias. Segundo Boal, esse poder de transformação, a linguagem teatral possibilita aos que dela se utilizam quando atuam na cena, pois saem da condição única de objetos e passam a ser sujeitos, atores e espectadores de si mesmos.

Com relação aos demais participantes de um grupo terapêutico, Boal afirma que se estabelece um diálogo entre o que acontece na cena e na sala. O protagonista reage às interpelações dos espectadores que se permitem penetrar na experiência vivida pelo protagonista e estabelecer relações com suas próprias vidas. No caso do Teatro do Oprimido, esse diálogo é estimulado. No teatro convencional, não.

Em um espetáculo *stanislavskiano*, o ator sabe que é ator, mas procura ignorar conscientemente a presença dos espectadores. Em um espetáculo *brechtiano*, o ator tem perfeita consciência da presença dos espectadores, que são, por ele, transformados em verdadeiros interlocutores ... embora mudos. (Mesmo aqui permanece o monólogo : só em um espetáculo de *Teatro-fórum* o espectador adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e idéias : para isso foi inventado o *Teatro do Oprimido!*).(BOAL, 1996 a, p.37)

Vale ressaltar que um ator em cena, inteiramente mergulhado em suas emoções, tem, no entanto, inteira consciência das suas ações. Por mais que ele se emocione, manterá sempre o domínio sobre si mesmo. Boal afirma que só um louco estrangularia Desdêmona de verdade, ao interpretar Otelo. Este personagem pode matar na ficção da cena, mas o ator deve preservar a integridade física da atriz que com ele contracenava.

Esse processo também acontece com o espectador. Por mais que ele se envolva emocionalmente com a cena, sabe que assiste a uma obra de ficção. Sabe que o que vê não está acontecendo na vida real.

Cleise Mendes (2000 b, p.14) afirma que algo similar acontece com quem sonha. Quando a atividade sensória da mente percebe que algo escapou ao controle da censura psíquica e está sendo representado no sonho, introduz a ideia crítica de que “isto é apenas um sonho”, permitindo que o sonhador entregue-se sem reservas à atividade onírica, ou seja, à realização substitutiva de seus desejos reprimidos. E afirma que essa oposição entre real e representação é, neste caso, tão importante quanto o é para o leitor/espectador do drama. Somente a consciência de estar diante de algo não real, que não vai gerar consequências de

verdade para ele, permite ao espectador obter prazer, por exemplo, pela imitação de ações terríveis, lembrando Aristóteles.

Ao refletir sobre a questão do prazer estético, Hans-Robert Jauss (2001 b, p.64-65) afirma:

Um ponto chave na poética aristotélica, que viria a desempenhar um papel significativo na história de sua recepção, aparece no cap. IV, com a passagem sobre a razão do prazer ante a representação de objetos feios. Aristóteles atribui este prazer à dupla origem do prazer da imitação: pode derivar da admiração de uma técnica perfeita da imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado. De acordo com esta explicação de caráter estético-recepcional, reúnem-se no prazer estético, um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual.

O autor ressalta que a experiência estética não se resume a um ver cognoscitivo e um reconhecimento perceptivo. O espectador pode ser afetado pelo que acontece na representação, dar livre curso às próprias paixões que são despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como num processo de cura. Esta seria a base do processo catártico e justificaria a questão do prazer diante de um acontecimento trágico. Jauss refere-se posteriormente à estética psicanalítica que, para ele, confirmou as ideias lançadas por Aristóteles. Afirma que Freud, por diversas vezes, descrevera o prazer estético pelo relacionamento do prazer de si mesmo com o prazer no outro. Para Freud, segundo Jauss (2001 b, p.78), o prazer estético justifica-se pela função de alívio que a identificação proporciona, aliada à proteção que resulta da distância estética, ou seja, da consciência que o espectador tem de que a cena a que assiste constitui uma obra de ficção.

O que Freud acrescenta ao pensamento de Aristóteles, com relação à fruição do drama, diz respeito ao processo de identificação do espectador com a cena, aspecto abordado por Cleise Mendes no ensaio “O drama e o desejo do espectador” (2000 a). Referindo-se ao pensamento de Freud, Cleise Mendes (2000 a, p.61) afirma que, assim como somos o único assunto dos nossos próprios sonhos, o drama – *sonho socializado* – permite que o espectador coloque-se no centro da cena, a partir do processo de identificação que com ela estabelece, processo nem sempre consciente. O artista (autor/encenador), como intérprete da mente grupal, constrói sua obra obedecendo a esquemas mentais inconscientes, que são passíveis de reconhecimento pelo fruidor. Aqui a verossimilhança da teoria aristotélica ganha novo significado, porque vai além da lógica e da coerência que estão na base da construção da ação

cênica. Para Freud, segundo a autora (2000 a, p.61), motivações inconscientes podem estar presentes no entrecho das ações, na construção das personagens e da intriga. Estas, mesmo não estando explícitas, podem ser reconhecidas pelo espectador.

O que se percebe no pensamento de Freud descrito por Cleise Mendes é a ideia de que o espectador participa, com seus conteúdos, do processo de construção de sentidos na relação estabelecida com uma determinada obra teatral, mas nem sempre tem consciência do que lhe afetou exatamente, do que provocou essa ou aquela reação diante da obra.

Se pensarmos na prática do Teatro do Oprimido, durante muito tempo Boal defendeu a primazia do uso da razão e da consciência nas atitudes do espectador, diante das situações apresentadas. As cenas, refletindo uma realidade conhecida e revelando de maneira explícita uma situação opressiva, estimulariam o senso crítico e a ação consciente do espectador, com o objetivo de transformar essa realidade. Esta, embora algumas vezes esquecida ou banalizada pela rotina diária, como acreditava Brecht<sup>21</sup>, não seria propriamente inconsciente. Mesmo considerando que a experiência estética atinge o homem como um todo (razão e emoção), Boal intencionava chamar o espectador à realidade, estimulando-o a pensar e agir sobre ela. Em *Arco-íris do desejo*, a abordagem de Boal modifica-se, quando ele considera situações de opressão subjetivas, internalizadas, a maioria verdadeiramente inconscientes. Como num processo de terapia, ele pretendia que essas opressões tornassem-se conscientes (com a utilização das suas técnicas teatrais), e somente então o espectador poderia agir sobre elas.

A terceira propriedade do espaço estético é a denominada telemicroscopicidade. Segundo a descrição dessa propriedade, em cena vê-se perto o que é distante, e grande o que é pequeno. A cena traz para hoje, para o aqui e agora, acontecimentos do passado. Na cena, tudo se redimensiona, aumenta, como num poderoso microscópio. Os gestos, movimentos e palavras aí pronunciadas tornam-se maiores, mais evidentes e enfáticos. Estando mais perto e parecendo maiores, as ações humanas podem ser melhor observadas. Segundo Boal, no palco é difícil, quase impossível, esconder e/ou esconder-se. Essa propriedade também é muito valorizada no Psicodrama enquanto possibilidade de observação das pessoas e situações apresentadas. Vale lembrar que o corpo (do ator, espectador ou paciente, conforme o caso) fica exposto na cena, emitindo sinais que poderão ser decifrados por quem assiste.

---

<sup>21</sup> De acordo com a noção de distanciamento ou estranhamento, conceitos-chave da sua proposta de um teatro épico, Bertolt Brecht acreditava que, ao retirar uma determinada situação de sua condição rotineira, o espectador entraria em contato com a verdade muitas vezes escondida ou banalizada pelo fato da situação ser cotidiana e ter se transformado numa rotina para a pessoa. No dia a dia, muitas vezes nos acostumamos com as situações de injustiça social e não mais a enxergamos, deixando de nos insurgir contra elas. (VASCONCELLOS, 2001, p.70)

Boal conclui sua exposição acerca das propriedades do espaço estético afirmando que elas são responsáveis pelo extraordinário poder gnosiológico do teatro, que possibilita ao homem o conhecimento de determinadas realidades e de si mesmo. Ele ressalta que essas propriedades são estéticas, ou seja, sensoriais. O conhecimento adquirido com a prática teatral não se dá apenas através da razão, mas também dos sentidos (principalmente da visão e audição). Ao ver-se e ouvir-se em ação, o protagonista adquire conhecimentos sobre si mesmo. Reside exatamente aí a função terapêutica do teatro. Segundo Boal (1996 a, p.41-42) “Teatro é terapia na qual se entra de corpo e alma, de soma e psique [...] E o Teatro do Oprimido é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem.”

Vê-se que Boal aproxima o teatro da terapia ao atribuir à prática teatral propriedades terapêuticas. Ele as relaciona com as possibilidades de conhecimento (incluindo o autoconhecimento) e transformação de determinada realidade. Apesar de muitas vezes tratar do teatro utilizando genericamente o termo, percebe-se que ele enfatiza o que acontece com quem está na cena, atuando. A possibilidade de ver-se e ouvir-se, por exemplo, acontece com quem está agindo (com o ator ou o espect-ator), assim como acontece com o protagonista-paciente nas terapias teatrais. Dessa maneira, ele aponta para as propriedades terapêuticas que o seu método proporciona, ao estimular os espectadores a interferirem na cena teatral. Exemplifica em vários momentos com a técnica do teatro-fórum, que é exatamente a que apresenta essa proposta ao espectador. O pensamento também é válido para as técnicas do “Arco-íris do desejo”, que se utilizam dos princípios da técnica do teatro-fórum com algumas modificações e adaptações.

Antes de apresentar as descrições das técnicas do “Arco-íris do desejo”, Boal faz algumas considerações sobre a prática dessa vertente terapêutica. Ele enumera os diferentes modos <sup>22</sup> que podem ser utilizados quando se aplica uma determinada técnica. A depender da situação apresentada pelo protagonista em questão e das necessidades percebidas pelo diretor para o andamento da cena, este último pode propor um dos modos que possa melhor se adequar ao momento. É o diretor quem decide quando deve ou não utilizar uma técnica auxiliar, a partir do que ele considera como sendo o melhor para o protagonista. Nesse caso, o diretor exerce a função de fazer as escolhas que considera mais adequadas, a partir de suas observações e hipóteses. Por mais que as improvisações levem a caminhos inusitados e o protagonista resolva tomar um rumo inesperado, é o diretor quem decide o que vai fazer com

---

<sup>22</sup> O modo constitui uma técnica auxiliar e pode ser utilizada de forma complementar a outra técnica, para aprofundar uma busca que está sendo realizada e facilitar a descoberta e a compreensão de uma cena, bem como das relações que se estabelecem entre as personagens. Uma mesma técnica pode ser aplicada em modos distintos e variados, a depender da necessidade. (BOAL, 1996 a, p.70)

todo o arsenal técnico de que dispõe, como e quando deve interferir na cena. Até nos momentos em que ele deixa o protagonista direcionar o caminho da cena, ele o faz porque assim decidiu, porque pensou ser pertinente.

Essa é uma função que faz parte das atribuições tanto de um diretor teatral, independentemente do seu estilo (que concebe um espetáculo e faz as escolhas metodológicas para atingir seus objetivos artísticos), quanto de um diretor de Psicodrama (que escolhe as técnicas adequadas para atingir seus objetivos terapêuticos). No caso do diretor do “Arco-íris do desejo”, percebe-se que suas preocupações não são somente estéticas. Ele também faz suas escolhas pensando no autoconhecimento e possibilidade de transformação do protagonista, situando-se no exato limite entre o diretor de teatro e o diretor psicoterapeuta.

Interessante notar que, no caso do “Arco-íris do desejo”, o coordenador do encontro não é o curinga, como no teatro-fórum, embora esta técnica também seja utilizada (com adaptações e acréscimos) dentro do arsenal do “Arco-íris do desejo”. Aqui, o coordenador é chamado de diretor, cujas funções e atribuições serão pontuadas adiante.

Ao tratar dos diferentes modos, Boal vai paulatinamente revelando as ideias que fundamentam a sua prática. Observa-se nessas descrições a sua preocupação em construir uma experiência teatral, como se quisesse afirmar, e frequentemente reafirmar, que se trata de teatro, apesar das aproximações com a psicoterapia. Um exemplo disso é quando ele enfatiza que o diretor deve assegurar-se de que as estruturas das improvisações sejam suficientemente teatrais. Para tanto, o diretor deve certificar-se de que cada ator saiba exatamente o que cada personagem quer. A partir da expressão dos desejos, surgirão os conflitos (resistências, obstáculos à realização dos desejos). Essa tensão, esse embate, resulta em ação dramática que, por sua vez, caminhará para uma crise. Segundo Boal (1996 a, p.71) o ponto de crise deve ser entendido como o instante do desenvolvimento de uma estrutura de relações humanas na qual diversas alternativas passam a ser possíveis. Para ele (1996 a, p.71) “Teatro é conflito, e não mera exteriorização de estados de espírito.”

De maneira geral, os modos descritos por Boal existem para ajudar o protagonista nos processos de conscientização dos problemas dramatizados e de autoconhecimento. Por exemplo, o modo que denominou de “Parem e pensem!” consiste em parar uma cena, no momento em que se suspeita que existe um gesto encobrindo “coisas ocultas”. Os atores devem congelar os seus movimentos e então começarem a falar (“pensar alto”). Isto ajuda não só na conscientização do protagonista, como na compreensão (por ele e pelos que o assistem) do que estava oculto. Esta técnica assemelha-se à denominada “solilóquio”, bastante utilizada



nas sessões de Psicodrama para facilitar a conscientização de uma determinada situação conflitiva.

O mesmo acontece com o modo denominado “Lento e baixo”, quando se pede às pessoas para falarem com um tom baixo de voz e moverem-se bem lentamente. Boal afirma que esta estratégia amplia o poder de auto-observação dos espect-atores. Por causa da lentidão, cada gesto aparece amplificado. E, a partir de seu tom secreto, as palavras revelam seus verdadeiros conteúdos.

Vale enfatizar aqui um dos modos denominado “Fórum relâmpago”. Sabe-se que, numa apresentação de teatro-fórum, o espect-ator tem o direito de interromper a ação para experimentar suas alternativas. É possível que, no trabalho com o “Arco-íris do desejo”, o fórum não seja utilizado para análise detalhada de cada intervenção, mas para fornecer ao protagonista uma série de possibilidades para a questão por ele trazida. Diferentemente do teatro-fórum, o que importa não é exatamente analisar a situação proposta, mas ter como foco o protagonista, devendo serem apresentadas alternativas para ele, do tipo: “o que o protagonista pode fazer numa situação dessas?”. O fórum relâmpago consiste num fórum rápido, corrido. O diretor pode até mesmo colocar os participantes em fila para que possam, um a um, entrar em cena no lugar do protagonista.

Com relação à prática da vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, Boal ressalta a importância de se criar vetores de forças opostas na cena. É importante a presença de um antagonista, ainda que ele seja a própria pessoa, quando em conflito consigo mesma.

Ele também sinaliza a importância da improvisação. A maioria das técnicas do “Arco-íris do desejo” inicia-se com uma improvisação. A complexidade e riqueza das imagens produzidas dependem dessa primeira etapa, que é fundamental. Para melhor desenvolvê-la, é preciso que o diretor tome algumas precauções.

Uma delas é solicitar que o protagonista escolha os integrantes do grupo que irão participar das cenas por ele criadas. Nas técnicas da vertente terapêutica, uma pessoa (o protagonista) leva para o palco uma situação a ser resolvida. Os demais integrantes do grupo participam intervindo na cena, atuando como as personagens que se relacionam com o protagonista. As escolhas devem preferencialmente ser feitas por este. Segundo Boal, essas escolhas, o tempo que o protagonista levou para fazê-las, as hesitações, os gestos, o corpo do protagonista na relação com os escolhidos, tudo isso é passível de leitura. É material que pode levar a uma melhor compreensão da situação apresentada.

Neste aspecto há uma semelhança com o Psicodrama, que também prevê a participação cênica não só da pessoa que se encontra no centro da cena (o protagonista), mas

também dos demais integrantes do grupo, quando as situações dramatizadas a exigem. E tudo, até o gesto mais sutil, pode virar objeto de observação do diretor de Psicodrama. Nesta prática também se valoriza bastante a leitura da linguagem corporal da pessoa (posturas, gestos e comportamentos), nas situações e relações que ela estabelece na cena. Com o corpo implicado e exposto, é praticamente impossível mentir, até porque a linguagem corporal é mais difícil de ser escamoteada pelo domínio racional do que a linguagem verbal. A partir do material que vai sendo gradativamente colhido, o diretor vai fazendo suas hipóteses e preparando as próximas ações. Ele observa, indo além da constatação, ao interpretar o que vê e, a partir disso, elege um caminho para dar continuidade ao trabalho.

Embora Boal sempre tenha insistido em afirmar que no “Arco-íris do desejo” não se trabalha com interpretação (o que seria característico das terapias), a tarefa atribuída ao diretor descrita acima acaba resultando em algum grau de interpretação do material observado.

Nesse processo, também participa a subjetividade do diretor teatral, com suas vivências, experiências, biografia. Ele acaba imprimindo maior ou menor grau de conteúdos próprios nesse processo de leitura, como em qualquer processo de recepção estética. Tentando diminuir essas interferências, Boal (1996 a, p.78-79) sugere que o protagonista não só escolha os participantes da sua cena, mas também exerça funções de dramaturgo e diretor. Ele deve descrever e compor o cenário, indicar os conflitos, as características psicológicas das personagens, propor os movimentos da cena (marcação), etc. E os demais atores devem seguir à risca todas as indicações do protagonista.

Nos processos psicoterápicos, de modo geral, inclusive no Psicodrama, com o objetivo de esclarecer o terapeuta quanto aos conteúdos interpretados, possibilitando que ele tenha maior consciência e saiba separar o que vem dele do que vem do outro, exige-se que ele também se submeta a um processo psicoterápico, visando maior conhecimento de si mesmo. Isto faz parte de sua formação. Com relação ao “Arco-íris do desejo”, apesar de ficar evidente o cuidado de Boal com a atitude do diretor, que não deve ser autoritária ou diretiva, não há uma conduta sistematizada que inclua na formação do diretor preparo prévio para lidar com a possibilidade de mistura de conteúdos. Esta situação é mais delicada quando se trata da abordagem de questões subjetivas.

Percebe-se também no texto de Boal (1996 a, p.79) uma preocupação com a estética da cena. Ele afirma que, se a improvisação demonstrar ser teatralmente pobre, o diretor deve fazer perguntas com o objetivo de enriquecer a cena com detalhes. Se necessário, pode solicitar que o protagonista se expresse usando o seu corpo, com gestos e movimentos

ampliados. A estratégia leva a uma melhor compreensão da situação encenada, além do enriquecimento estético da cena. Boal dá especial destaque à movimentação dos atores: “É freqüentemente nos movimentos que os rituais opressores se incrustam.” E sugere que as personagens não comecem já instaladas no espaço cênico, mas que entrem em cena. A maneira como a pessoa entra em cena também constitui uma escrita a ser decifrada.

Dentro das considerações gerais que faz sobre a prática do “Arco-íris do desejo”, Boal dá ênfase à importância da ação. O diretor deve insistir para que cada ator saiba o que cada personagem quer. O ator não deve apenas expor, deve agir: “O teatro é conflito, ação”. (BOAL, 1996 a, p.79)

No Brasil, a utilização das técnicas do “Arco-íris do desejo” ainda se faz de maneira pontual e restrita, sobretudo se comparamos com a aplicabilidade do teatro-fórum, técnica mais largamente usada nos projetos desenvolvidos pelo Centro do Teatro do Oprimido.

Até mesmo na área de Saúde Mental, na qual a prática do Teatro do Oprimido tem se expandido no Brasil, o procedimento metodológico mais utilizado é exatamente o teatro-fórum. Isso porque o objetivo maior é tratar de temas que se relacionam com as opressões sociais vividas pelos portadores de doença mental, tais como a segregação e o preconceito, buscando dar voz a essas pessoas destituídas do direito de falar.

O foco do trabalho não é a doença ou os sintomas, ou ainda as vivências psicológicas e psicopatológicas dos indivíduos. O foco dá-se nas situações opressivas vividas pelo grupo e nas interações que os chamados doentes mentais estabelecem com os funcionários das instituições, com familiares e com a sociedade em geral. A busca é pela transformação de uma realidade opressiva, e o grande objetivo é desenvolver a autoestima e a possibilidade de expressão das pessoas. E a técnica do teatro-fórum cabe bem nestas situações. Uma ou outra técnica do “Arco-íris do desejo” também pode ser eventualmente utilizada nesses trabalhos, mas não se constitui numa prática exclusiva. O trabalho acaba sendo terapêutico, no sentido de proporcionar mudanças na percepção e atitude das pessoas envolvidas, mas não se constitui exatamente no que Boal denominou de vertente terapêutica do Teatro do Oprimido.

As técnicas que compõem o arsenal do “Arco-íris do desejo” são divididas em três grupos: técnicas prospectivas, introspectivas e de extroversão. Para efeito de análise, será escolhida uma técnica introspectiva denominada de “O tira na cabeça”, até porque, ao tratar do fenômeno catártico no Teatro do Oprimido, Boal afirma que a catarse é parte integrante dessa técnica. Ao direcionarmos o foco para essa técnica e detalharmos seus procedimentos, tentaremos entender o que Boal considera como catarse nessa vertente de teatro, bem como verificar se esta propriedade aproxima a sua prática do Psicodrama.

### 3.2 – O TEATRO DO OPRIMIDO E O PSICODRAMA

O presente tópico trata das relações, de convergência ou não, entre o Teatro do Oprimido e o Psicodrama. Inicialmente apresenta alguns posicionamentos de estudiosos do teatro que relacionam os citados métodos bem como enumera as diferenças que Boal estabelece entre o seu teatro e a prática psicodramática.

Em seguida, traz algumas considerações históricas sobre o Psicodrama e apresenta seus princípios e procedimentos básicos.

Finaliza com o estudo da catarse no Psicodrama, estabelecendo relações com o Teatro do Oprimido e considerando o fenômeno como um possível ponto de aproximação entre os dois métodos.

#### **3.2.1 – O método boaliano: questionamentos e críticas enquanto prática teatral**

Uma das motivações para o desenvolvimento do presente trabalho partiu da observação de semelhanças entre algumas técnicas do Teatro do Oprimido e a prática do Psicodrama. Ao iniciarmos a pesquisa do tema, pudemos constatar que as inevitáveis comparações já têm sido feitas há vários anos, mesmo antes da criação da vertente terapêutica do teatro de Boal.

Em uma de suas entrevistas, concedida a Yan Michalski<sup>23</sup>, Boal (1981, p. 9-10) tratou das últimas pesquisas realizadas na Europa, quando da elaboração e prática das técnicas do “Arco-íris do desejo”. Contou que estava acostumado a lidar com problemas concretos e imediatos (referindo-se ao contexto da América Latina), quando se deparou na Europa com situações opressivas bem diferentes. Seu contato com elas fê-lo perceber que poderia usar técnicas como o teatro-fórum não só para achar soluções concretas para problemas concretos, mas também na identificação de problemas aparentemente nebulosos, confusos, pouco claros ou nada explícitos. Ele exemplificou com o caso de uma moça sueca que não sabia ao certo qual era seu problema, declarando-se confusa e proferindo um discurso contraditório. Ao tentar identificar o problema desta moça a partir da utilização do teatro-fórum, Boal percebeu

---

<sup>23</sup> Yan Michalski (1932 - 1990), teórico, crítico de teatro e ensaísta nascido na Polônia, e radicado no Rio de Janeiro. Formado em Direção Teatral, na época da referida entrevista com Augusto Boal era o coordenador da revista *Ensaio/teatro*. A entrevista foi feita em 12.07.1980, no início da turnê brasileira do grupo de Boal (equipe com a qual ele trabalhava na França), dois dias após a estreia do espetáculo-síntese das técnicas do Teatro do Oprimido no Teatro Cacilda Becker (Rio de Janeiro). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, acesso em 07nov.2010) e (BOAL, 1981, p.8)

que os demais participantes projetavam seus próprios conteúdos nas discussões. Ao discutirem o problema da moça, também acabavam discutindo os seus. Foi aí que passou a se interessar em investigar as opressões mais subjetivas e internalizadas, desenvolvendo o ateliê que denominou de “O tira na cabeça”. Quanto a este trabalho, afirma:

Em certos casos, este trabalho pode chegar ao limite do *psicodrama*, pode haver superposição. E nem por isso o trabalho deixa de ser político: quando você fala de um problema chamado político, que é de todo mundo, não é um todo mundo abstrato: o problema é meu, é teu, de todas as pessoas que dele participam. Minha pesquisa atual procura verificar as relações entre o chamado social e o chamado psicológico – a partir do pressuposto de que a sociedade é feita de psicologias individuais e que a psicologia está inserida na sociedade. (BOAL, 1981, p.10)

Na mesma revista em que Boal concedeu esta entrevista, Ângela Leite Lopes e Fátima Saadi<sup>24</sup> (1981, p.25-27), fazem duras críticas ao método boaliano, a partir do espetáculo de teatro-fórum a que assistiram.

É impossível deixar de relacionar esse processo com as técnicas do psicodrama. Este parentesco é analisado pelo próprio Boal em seu último livro. Não pretendemos aqui aprofundar a questão. Porém discordamos do autor quando afirma que o psicodramatista é autoritário em relação ao grupo, enquanto que o curinga é ‘um do grupo’, coordenando-o sem autoritarismo e passível de ser substituído por qualquer participante. Observa-se que a própria proposição do antimitelo – fatalmente caímos no campo semântico da palavra modelo – já é uma forma de direcionar a intervenção do grupo. (LOPES; SAADI, 1981, p.26)

As autoras afirmam que Boal acaba garantindo à plateia que existe “o modelo” e exorta-a a procurá-lo. Para elas, o método boaliano pretende fazer o público acreditar que existe uma opressão comum e que a dramatização pode ajudá-lo a encontrar os meios para combatê-la.

No livro *Stop c'est magique!* (1980), publicado no Brasil no ano de 1980, Boal parece responder às críticas que com frequência vinham sendo feitas à utilização da palavra modelo, fazendo aí uma espécie de autocrítica. Essa palavra, usada para indicar a peça que é apresentada numa sessão de teatro-fórum, contém, segundo o autor, a conotação de um caminho a ser seguido. Ele defende que, na verdade, a peça constitui um antimitelo, porque

---

<sup>24</sup> Ângela Leite Lopes é graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO e doutora em Filosofia; Fátima Saadi é psicóloga, graduada em Teoria do Teatro pela UNIRIO, especialista em Estética/Filosofia da Arte e doutora em Comunicação e Cultura. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - acesso em: 07 nov.2010)

apresenta dúvidas e não certezas é um antimodelo que se pretende discutir e não um modelo que se deva seguir. Com relação à palavra erro, afirma:

Outra palavra que pode induzir o espectador, e portanto manipulá-lo (quando o que se deseja é exatamente o contrário), é *erro*. Se informamos ao espectador que o protagonista do nosso *antimodelo* cometeu um erro, isso significa que já predeterminamos que sua ação é equivocada. E quem deverá dizê-lo (se for o caso) é o próprio espectador, e não nós. Portanto, para usar as palavras corretamente, devemos dizer que, no *antimodelo*, nós temos *dúvidas* sobre o comportamento do protagonista oprimido. (BOAL, 1980, p.147)

Nesta mesma obra, o teatrólogo (p.127-131) discorre sobre o teatro-fórum, descrevendo suas principais características. No início do texto, defende que todos os problemas sociais são discutidos por indivíduos psicológicos, e todos os problemas psicológicos ocorrem num mundo social. Enfatiza que a divisão só tem sentido se for para efeitos didáticos. Em seguida, afirma que o teatro do oprimido (e em particular o teatro-fórum) é um teatro na primeira pessoa do plural, e que uma cena de teatro-fórum precisa envolver todos os participantes, os quais devem sentir-se oprimidos pela mesma razão. Por isso, é necessário um grau elevado de homogeneização da platéia.

Quanto à construção de uma cena modelo de teatro-fórum, Boal informa que ela parte sempre de relatos individuais (isto é, psicológicos, particulares, pessoais). Durante a elaboração da cena, no entanto, deve acontecer o processo de multiplicação, ou seja, o relato individual deve crescer, multiplicar-se e, no resultado cênico final, deve conter o problema da maioria, e não somente do indivíduo que fez o relato. Esse processo pode acontecer de duas maneiras: por identificação ou analogia. No primeiro caso, os participantes identificam-se totalmente com a opressão vivida pela personagem da cena, sofrendo das mesmas opressões. No segundo caso, os participantes não sofrem exatamente do mesmo problema, mas vivem algo semelhante, o que permite que eles façam comparações e aproximações entre seus problemas e o que se apresenta em cena.

Boal também defende que, para que uma sessão de teatro-fórum seja eficaz, é necessário que haja extrapolação, pois não se pretende apenas interpretar uma realidade, mas modificá-la. Terminada a sessão, os participantes devem procurar extrapolar as ações fictícias do teatro para ações reais. Dessa maneira ele evidencia sua preocupação com a ocorrência de mudanças concretas e sua crença no teatro como um meio para a transformação da realidade.

Em seguida ele nos informa sobre a existência de alguns temas que tendem ao coletivo, e de outros, que tendem ao individual. Neste último caso, quando o tema é psicológico, muitas vezes se usa o fórum como instrumento para melhor conhecer uma realidade da qual se vê apenas a superfície, a aparência. Enfatiza que, nos dois casos, o teatro-fórum é teatro, embora possa aproximar-se, na medida em que se particulariza, do Psicodrama. Dessa forma, Boal admite que não existem limites nítidos e precisos entre o teatro-fórum e o Psicodrama, mas afirma que as metas e os objetivos dessas práticas não se confundem, necessariamente. Ele acredita que, embora possam existir muitos pontos de superposição entre psicologia e teatro, cada um mantém a sua individualidade.

A partir desse pensamento, Boal (1980, p.131-133) enumera o que considera como sendo as principais diferenças entre o teatro-fórum e o Psicodrama: o teatro-fórum tende a ocupar-se da primeira pessoa do plural, mesmo que o tema seja proposto por um indivíduo. O Psicodrama tende a ocupar-se de um indivíduo (primeira pessoa do singular), mesmo que o problema possa revelar-se coletivo; o Psicodrama busca o efeito terapêutico (curar uma pessoa enferma ou com problemas), seu objetivo final é a cura, a catarse, isto é, a purificação, a eliminação de um elemento inquietador (sintoma ou doença), ainda que tenha sido a sociedade a causadora dessa doença. O teatro-fórum trabalha com pessoas declaradamente saudáveis, não necessariamente doentes, pessoas que buscam transformar uma realidade opressiva. No psicodrama, a doença é individual, e no teatro-fórum, o problema é coletivo; o teatro-fórum não procura trabalhar com o inconsciente dos participantes, exatamente por ter como objeto de estudo a transformação possível da realidade (e não a transformação do indivíduo). Boal (1980, p.132) admite que, como o teatro é praticado por seres humanos, não se pode manter o inconsciente das pessoas inativo durante uma sessão. Pode-se, no entanto, afirmar que a deflagração de processos inconscientes não é um dos processos conscientes da técnica do teatro-fórum; numa sessão de psicodrama, o terapeuta é a figura condutora. Ele é um especialista que se supõe sadio em relação a seus doentes. Isso já cria uma relação de autoridade que o paciente lhe confere, ainda que ele a recuse. No teatro-fórum, ao contrário, o curinga coordena o jogo, mas sem relação de autoridade. O grupo não espera dele decisões ou conselhos. Ele não deve tomar decisões, e sim fazer propostas, relançar as dúvidas ao grupo para que este opine e resolva as questões. O curinga não sabe mais do que ninguém, é um entre outros. Ao contrário do terapeuta, que não pode ser substituído por nenhum dos pacientes, o curinga pode.

Com relação às quatro diferenças listadas por Boal, podemos tecer alguns comentários. Quanto à primeira delas, é preciso dizer que psicodrama é um termo que, na

prática, é utilizado de forma genérica e inclui mais de uma vertente, conforme ressalta Perazzo (2010, p.39). Existe, de fato, a vertente psicoterápica, em que se prioriza o trabalho com as questões dos indivíduos, embora nunca se pense no indivíduo como alguém isolado, mas como um ser-em-relação e, portanto, um ser social. Além disso, sempre se busca, ao final da sessão, os relatos dos demais integrantes do grupo, o compartilhar de vivências semelhantes, o que leva o protagonista à compreensão de que seu problema ultrapassa o individual. Além disso, existe a vertente que trabalha questões sociais, coletivas, grupais, como destaca Bermúdez (1977, p.42). É o sociodrama que, neste aspecto temático, assemelha-se ainda mais ao teatro-fórum. É importante lembrar que essas comparações com o Psicodrama são feitas por Boal considerando especificamente a técnica do teatro-fórum. Na época em que ele escreveu *Stop: c'est magique!*, ainda não estavam sistematizadas as técnicas que apresentou em *O arco-íris do desejo*. Nestas últimas, percebemos que existe uma atenção aos problemas individuais, apesar de ele afirmar que não trabalha com situações absolutamente pessoais, e sim, com situações pluralizáveis.

Com relação aos objetivos do Psicodrama, podemos resumi-los numa palavra: transformação. Esta pode ser pessoal (no caso da psicoterapia psicodramática) ou coletiva (no caso dos grupos de sociodrama). Jacob Levy Moreno, criador do Psicodrama, assim como Boal, sempre estudou o homem como um ser social e baseou sua prática no trabalho do ser-em-relação. Apesar de haver uma tendência à medicalização da proposta, no sentido de se buscar a cura de sintomas ou problemas, muitas pessoas, declaradamente saudáveis, também buscam as psicoterapias (inclusive o Psicodrama), com o objetivo de obter autoconhecimento ou esclarecimento de situações vividas, entre outros motivos.

Vê-se que, em seu texto, Boal (1980, p.131) revela uma noção de catarse que, naquele momento, refutava: eliminação de algo inquietador, a exemplo de uma doença ou sintoma. Em *O Arco-íris do desejo* (1996 a), ele continua afirmando que a catarse resulta na eliminação de algo, mas já admite a existência de várias formas de catarse, que se diferenciam exatamente quanto à natureza do que é eliminado. Assim, ele admite a catarse em seu teatro como fenômeno de eliminação dos bloqueios que impedem a ação do indivíduo, algo desejado em seu método teatral.

Com relação à terceira diferença apresentada por Boal consideramos que, no caso de *O Arco-íris do desejo*, a coisa muda de figura. Ao trabalhar, por exemplo, com opressões internalizadas, das quais muitas vezes as pessoas não se dão conta, são mobilizados conteúdos inconscientes do indivíduo.



Entre as funções do terapeuta no Psicodrama, listadas por Bermudez (1977, p.29-30), destaca-se a de diretor, na medida em que faz escolhas (inclusive das técnicas a serem utilizadas) e realiza a leitura das situações apresentadas. Contudo, ele jamais deve aconselhar ou conduzir uma decisão de forma autoritária. Trata-se de apontar a técnica, e não o caminho a ser escolhido pelo protagonista. Tanto o material a ser trabalhado numa sessão de psicodrama como as soluções que podem aparecer em cena devem partir dos integrantes do grupo, sem jamais serem impostas pelo terapeuta. Ainda que o grupo, inicialmente, lhe confira uma autoridade máxima, com o tempo os integrantes vão percebendo que essa autoridade não existe dessa maneira. O Psicodrama, que tem como um dos pilares teóricos o desenvolvimento da espontaneidade e criatividade das pessoas, pretende que o homem aprenda a agir por si mesmo, de acordo com seus desejos autênticos, e que ele se responsabilize por suas escolhas na vida. Assim, consideramos que a autoridade, da forma com que Boal coloca, é questionável.

Em entrevista concedida ao crítico de teatro Licínio Neto, também publicada na revista *Ensaio/teatro*, Boal (1981, apud NETO, 1981, p.30) acusa os críticos de falarem do seu método sem dele participar. Para Boal, o Teatro do Oprimido é inobservável. Ele se faz, ao se praticar. Somente dessa maneira é possível compreendê-lo.

Licínio Neto (1981, p.31) reage a essas afirmações, dizendo que para o público (qualquer pessoa que estiver na plateia, seja crítico profissional ou não), observar é inalienável, e participar da cena deve ser uma opção, e não uma imposição. Neste mesmo texto, ele enfatiza a espantosa semelhança entre o teatro-fórum e o Psicodrama. Na sua opinião, a diferença reside em que, no Psicodrama, propõem-se caminhos para as pessoas, que são livres para segui-los ou não. No caso do teatro-fórum, “a rua é de mão única. Ou o espectador entra nela ou o guarda de trânsito Augusto Boal escreve sua multa.”

Em *Stop c'est magique!*, Boal (1980, p.160) discorre sobre a participação do espectador na cena do teatro-fórum da seguinte maneira: ele defende que não se pode permanecer como espectador passivo em seu teatro. Afirma que, na medida em que todos são informados de que podem interferir na cena, no momento em que desejarem, se não o fazem é porque assim o decidiram. E, se o fazem, essa opção já é uma participação. O “não dizer nada” não deixa de ser uma ação, uma atitude diante da cena. Assim, ele parece se defender dos que o acusam de não aceitar que o espectador fique na plateia e não queira entrar em cena. Apesar disso, percebe-se a preferência de Boal, digamos assim, pela entrada do espectador em cena: “Mas, em geral, o que acontece é que todas as pessoas que têm algo a dizer acabam dizendo, entrando em cena, principalmente quando já estão auto-ativadas, desejosas de provar

suas opiniões, teses, tendências, vontades – e a prova é a cena.” E completa afirmando que, quanto maior o desejo de ação do espectador, mais rapidamente ele entra em cena. Vê-se que, na verdade, é esse o objetivo de seu método.

Com relação às comparações feitas entre o Teatro do Oprimido e o Psicodrama, mais um exemplo: em entrevista publicada na revista *Bundas* (2000 b), o cartunista Ziraldo questionou se as técnicas introspectivas que Boal utilizou em seu ateliê, na França, eram mesmo teatro ou psicoterapia. Boal (2000 b, p.43) respondeu que o teatro é uma linguagem, que não se trata de psicodrama, mas é psicoterapia. E então citou Zerka Moreno (esposa do criador do Psicodrama e sua amiga), que um dia lhe disse que seu trabalho era psicoterapêutico, embora ele não fosse psicoterapeuta. Boal terminou dizendo que não se trata de trabalho para o grande público, mas para grupos que querem se autoanalisar. Esta última afirmação aponta para uma restrição das indicações do uso dessas técnicas, duas décadas após sua utilização inicial.

### **3.2.2 – Considerações históricas sobre o Psicodrama**

O Psicodrama foi idealizado por Jacob Levy Moreno (1889 – 1974). Nascido em Bucareste (Romênia), foi morar em Viena (Áustria) aos seis anos de idade, aproximadamente. Segundo Marineau (1992, p.32), isto aconteceu em virtude das dificuldades financeiras que sua família enfrentava na cidade natal. Filho de pai comerciante e mãe dona-de-casa, era o primeiro de uma prole de seis irmãos. Seu pai, 18 anos mais velho que sua mãe, casou-se com ela por pressão dos irmãos dela, quando esta ainda era adolescente, com cerca de 14 anos. O início do casamento foi marcado por uma convivência difícil e longos períodos de afastamento, em virtude das viagens constantes do pai. O casal separou-se quando Moreno era adolescente, o que lhe trouxe muito sofrimento.

De origem judaica, seu despertar religioso foi caracterizado por uma mistura de crenças judaicas e valores cristãos, conforme relata Marineau (1992, p.19; 29). Quando pequeno, foi instruído por um importante rabino de sua comunidade, mas também gostava de presenciar as procissões solenes que se realizavam na basílica de Santo Espiridião, vizinha à sua casa. Sua mãe era judia, mas viveu num convento católico desde a morte do pai, quando ela ainda era criança, até os catorze anos de idade, quando foi retirada pelos irmãos mais velhos que encomendaram o seu casamento. No período em que esteve no convento, ela quase converteu-se ao catolicismo. A combinação dessas referências compôs a futura configuração

religiosa de Moreno. Este é um importante aspecto da sua biografia e irá influenciar na sua forma de pensar o homem e o mundo, o que se reflete diretamente em sua construção teórico-prática.

Quando criança, uma das brincadeiras favoritas de Moreno era fazer o papel de Deus. Fazia-o com frequência, construindo com outras crianças uma espécie de palco que representava o céu. Seus amigos costumavam fazer o papel de anjos. De vez em quando, eles quebravam mesas e cadeiras com essas dramatizações. Numa delas, descrita por Moreno (1993, p.50-51), ele quebrou o braço direito, após ter tentado voar como os anjos que o cercavam. Estava sentado na última cadeira de uma série que foi empilhada, para que Deus pudesse estar mais próximo do céu.

Moreno (1993, p.51) afirmou ter sido esta sua primeira experiência de Psicodrama privado, que considerou precursora do que muitos anos depois viria a ser o seu método psicodramático. Vê-se que, assim como Augusto Boal, desde cedo ele costumava incluir o teatro em suas brincadeiras de criança. Essas vivências da infância são apontadas por ambos como importantes marcos em suas trajetórias.

Na adolescência, Moreno viveu um período de depressão e revolta, após a separação dos pais. Ele, que sempre fora considerado um aluno exemplar, chegou a abandonar os estudos por algum tempo. Também resolveu sair de casa após uma discussão com os pais, indo morar com amigos da família.

Em seguida, segundo Marineau (1992, p.40-42), Moreno passou por um período de intensa busca espiritual, quando começou a ler autores místicos com regularidade e a viver mais isolado das pessoas. Lentamente, começou a retomar o contato com o mundo. Aos vinte anos (1909) entrou para a Universidade de Viena, onde cursou Medicina. Logo no início tornou-se amigo de um estudante do curso de Filosofia, também judeu. Juntos, fundaram um culto chamado “A Religião do Encontro”, e formaram uma comunidade baseada em seus princípios, à qual deram o nome de “Casa do Encontro”. Outros estudantes uniram-se a eles nessa empreitada e o grupo, regularmente, reunia-se para discussão de assuntos religiosos. A instituição, que também ajudava pessoas pobres, foi fechada no começo da primeira guerra mundial e os membros do grupo seguiram caminhos independentes. Ratifica-se assim, a importância da religiosidade na vida e obra de Moreno.

Neste aspecto específico, sua biografia diferencia-se da história de Augusto Boal, que dizia não ser um homem religioso. Em entrevista à revista *Caros Amigos*, ao ser questionado sobre sua relação com Paulo Freire e sua *Pedagogia do Oprimido*, em determinado momento Boal (2001, p.31) diz: “Não tenho nada contra nenhuma religião, mas não sou religioso e ele

era. Aí existe uma diferença. Mas as semelhanças são muito maiores do que algumas diferenças que pode haver. [...]”.

Numa outra entrevista, realizada quatro anos antes, Boal (1997) foi questionado sobre a sua crença em Deus.

Olhe, a pergunta mais difícil de responder é exatamente essa *Você acredita em Deus?*, porque ela é formulada com uma clareza meridiana que esconde milhões de possíveis interpretações [...].

Qual é o Deus no qual se pergunta se você acredita ou não? Que Deus? O que é Deus?

[...] O que é que eu posso dizer? Eu posso dizer que eu sou um homem perplexo. Eu não tenho aquelas certezas que são reconfortantes [...]. Eu sou uma pessoa inquieta e perplexa [...].

Eu não tenho respostas racionais e a pergunta é racional. A pergunta exige um sim ou não. Eu diria sim e não. Sim com toda certeza e não com toda certeza [...].

(BOAL, 1997, youtube, acesso em 06out2010)

Voltando à trajetória de Moreno, durante o curso de Medicina ele estagiou em clínicas e hospitais psiquiátricos, especializando-se em Psiquiatria. Foi numa dessas instituições que ele teve um breve encontro com Freud, pai da psicanálise, que teria ido ao local para dar uma palestra. Na ocasião, Freud já era reconhecido pelas ideias lançadas em *A interpretação dos sonhos*, considerado um dos seus mais importantes livros. Moreno confrontava abertamente essas ideias, o que ficou evidente mais tarde, quando criou o Psicodrama, e também nas palavras que ele diz ter dirigido a Freud quando ficou frente a frente com ele:

Bom, Dr.Freud, eu começo onde o senhor deixa as coisas. O senhor vê as pessoas no ambiente artificial do seu gabinete, eu vejo-as na rua e na casa delas, em seu ambiente natural. O senhor analisa os sonhos das pessoas. Eu procuro dar-lhes coragem para que sonhem de novo. Ensino às pessoas como brincarem de Deus. (MORENO, 1993, p.54)

Durante o período em que estive na faculdade (obtive o título de médico em 1917), Moreno desenvolveu algumas atividades paralelas. Uma delas foi a experiência com crianças num parque de Viena, onde ele costumava ir na infância. Em 1908, Moreno começou a contar histórias para crianças que frequentavam o parque. Também brincava com elas, utilizando jogos que estimulavam a espontaneidade e a criatividade, levando-as a inventar suas próprias histórias e formando grupos para representações improvisadas. Essa prática, que Moreno considera como um dos berços do Psicodrama, durou até o ano de 1911.

Outras experiências importantes e que anteciparam sua atuação como terapeuta foram os trabalhos com grupos de prostitutas e refugiados de guerra. O primeiro aconteceu por volta de 1913, quando Moreno resolveu reunir-se regularmente com prostitutas vienenses, com o objetivo de ajudá-las a lutar por seus direitos. Além dele, outros jovens médicos e advogados também compunham o grupo. Quanto à experiência, Moreno (1953 apud MARINEAU, 1992, p.54) afirmou: “Começamos a ver então que um indivíduo poderia vir a ser um agente terapêutico para o outro.” Quanto ao segundo trabalho, aconteceu de 1915 a 1918, quando Moreno trabalhou como médico num campo de refugiados. Para Marineau (1992, p.56), este confronto precoce com a miséria e sofrimento diários foi um bom aquecimento para a construção da obra futura de Moreno como médico de família e sociodramatista.<sup>25</sup>

Consideramos que o especial interesse em trabalhar com grupos de pessoas que estão à margem da sociedade, pessoas oprimidas por uma ordem social injusta, é um forte ponto de contato entre a trajetória de Moreno e Augusto Boal. Outro ponto de contato fundamental é o gosto pela atividade teatral e a crença no poder transformador do teatro.

Antes de criar o Psicodrama, Moreno trabalhou como diretor teatral. Isso aconteceu entre 1922 e 1925, quando se dedicou ao seu Teatro para a Espontaneidade. A origem dessa prática está no contato frequente com um grupo de atores que participavam da elaboração do Daimon, jornal criado por Moreno e que contava com a colaboração da vanguarda de artistas vienenses (poetas, escritores, atores, etc.). Moreno reunia-se regularmente com eles, o que possibilitou o surgimento da ideia de trabalhar com o teatro de uma maneira diferente da tradicional.

Antes de começar a trabalhar com o elenco de atores, Moreno tomou uma iniciativa que viria a ser considerada como um dos berços do Psicodrama. Pela importância histórica, merece ser descrita. Moreno (1993, p.49-50) relata que, na época do pós-guerra, quando reinava um clima de inquietação e instabilidade política, não havia rei nem líder. Nesse contexto, alugou uma sala num teatro de Viena e, em abril de 1922, estreou um espetáculo bem diferente do que se costumava ver.

Ele não tinha atores nem roteiro. Apresentou-se sozinho, sem ensaio prévio. No palco, vazio, apenas uma poltrona lembrando um trono real. Na plateia, entre muitos curiosos, governantes, religiosos, profissionais liberais. A lembrança do episódio e sua audácia espantam o próprio Moreno. Segundo ele, era uma tentativa de tratar o público de uma doença que chamava de síndrome cultural.

---

<sup>25</sup> Referência ao denominado sociodrama, vertente de seu trabalho que dá ênfase à resolução de questões sociais, grupais, coletivas, segundo Bermúdez (1977, p.42).

Estava sozinho no palco, mas tinha elenco. Não havia preparado nada, mas tinha uma peça. O público era seu elenco, o enredo falava dos acontecimentos históricos e dos papéis desempenhados por cada um na vida real. O desafio era converter espectadores em atores, interpretando seu próprio drama.

O tema era a busca de uma nova ordem, identificando aqueles com tendência à liderança. Todos foram convidados ao palco, a sentarem-se no trono real e comportarem-se como um rei, sem preparação prévia, diante do público. Ao final, ninguém considerou-se digno de assumir a condição de rei. Moreno sentiu-se recompensado pela sua audácia. Era o nascimento da primeira sessão oficial de Psicodrama.

Ele conta que, no dia seguinte, a imprensa vienense mostrou-se muito perturbada com o acontecimento. Ele sofreu uma grande rejeição por parte do público e da crítica. Muitas pessoas resolveram afastar-se dele após a repercussão negativa do fato. Sobre esse importante evento dentro da história do Psicodrama, afirma Marineau (1992, p.80):

A meta de Moreno era provocar o público para um debate sobre o futuro da Áustria [...]

Não estando habituadas a este tipo de encenação, muito poucas pessoas subiram ao palco e o público ficou impaciente, irritado e inquieto. Muitos deixaram o teatro, principalmente as autoridades. [...] como encenação, a noite foi um desastre.

Moreno considerou o fato ocorrido como sendo sua primeira sessão pública de Psicodrama. Vale ressaltar que, neste caso, ele usou o termo de forma genérica, não se referindo à psicoterapia psicodramática propriamente dita, que neste momento ainda não tinha sido criada. Na verdade, esse evento assemelha-se mais ao que posteriormente foi denominado de sociodrama. Este é definido por Moreno (1993, p.411) como um método de ação que lida com relações intergrupais e ideologias coletivas.

Podemos identificar algumas semelhanças entre a proposta de Moreno e a prática do teatro-fórum de Augusto Boal, tais como: a escolha de um tema que parte da realidade e que é comum aos integrantes do público; a ausência de um texto escrito prévio; o uso da improvisação enquanto recurso cênico; o convite ao espectador para que entre em cena e atue de acordo com as suas propostas e opiniões (dessa maneira, ele exerce funções de ator e dramaturgo).

Após a fracassada experiência inicial, Moreno deu continuidade ao seu projeto de revolucionar os eventos teatrais, com a criação do Teatro da Espontaneidade. Entre 1922 e 1925, ele trabalhou com um grupo de atores espontâneos num espaço alugado, que era usado

para exposições de trabalhos artísticos e artesanato. O espaço era amplo e dividido em muitas salas, numa das quais se davam apresentações teatrais. O grupo de atores representava peças espontâneas, conforme era proposto pelo público, improvisando sobre os temas sugeridos. Essa prática assemelha-se à técnica da dramaturgia simultânea, que faz parte do arsenal do Teatro do Oprimido.

Outra atividade realizada pelo grupo teatral de Moreno era a técnica por ele denominada de Jornal Vivo, que consistia na dramatização de notícias diárias de jornal. Segundo ele (1984, p.10), não se tratava de recitação, e sim de encenação da própria vida. Percebe-se aí uma nítida semelhança com a técnica do teatro-jornal, precursora do Teatro do Oprimido, que começou a ser utilizada por Augusto Boal cinco décadas depois de Moreno.

Moreno propôs um teatro que estimulasse a espontaneidade e a criatividade das pessoas, que não se prendesse ao que chamava de conservas culturais, referindo-se aos textos prontos previamente utilizados para a cena. Ele valorizava a categoria do momento, o aqui-e-agora da ação e criação. Em seu livro *O Teatro da Espontaneidade*, publicado pela primeira vez em 1923, Moreno (1984, p.9) reúne suas principais ideias sobre teatro, tais como a seguir: defesa da eliminação do texto dramático escrito e do dramaturgo formal; estímulo à participação da audiência, visando um teatro sem espectadores passivos. Todos são participantes, cada um é um ator. Eles devem opinar e eventualmente participar da ação dramática; atores e plateia são criadores. Tudo é improvisado: a peça, a ação, o motivo, as palavras, o encontro e a resolução de conflitos; o antigo palco está desaparecido: em seu lugar, desponta o espaço aberto, o espaço da vida. A audiência deve estar disposta em redor do palco e todos os que estão em cena poderão ser vistos; proposta de instituição que celebre a criatividade, um lugar onde a própria vida seja testada, onde não há criador cercado pela multidão inativa e auditivamente atenta. Não se trata do teatro de um homem, é o teatro de todos e por todos.

Para Moreno (1984, p.51), o contraste entre o teatro, tal como o conhecemos, e o teatro da espontaneidade reside no tratamento diferente que eles dispensam à questão do momento. O primeiro tenta apresentar seus produtos, perante uma audiência, como criações acabadas e definidas, em que o momento é ignorado. O último busca produzir o próprio momento, e a criação se dá no “aqui-e-agora” da ação cênica.

Moreno faz duras críticas ao que ele chamou de teatro legítimo, que seria o teatro oficial, tradicional, ao qual a sociedade da época estava acostumada. Considerava-o como um espaço de exclusão, e não de fomento à criatividade.

A separação nítida entre palco e platéia é a característica marcante do *teatro legítimo*. Isto é exemplificado pela forma dual bem como pelo relacionamento entre produção cênica e espectadores. Face à dissolução do contraste entre atores e espectadores, porém, o espaço total torna-se um campo para a produção. Cada parte do mesmo deve refletir o princípio da espontaneidade e nenhuma de suas partes pode permanecer excluída. [...]

Toda comunidade está presente no teatro da espontaneidade. É o teatro da comunidade. Trata-se de um novo tipo de instituição, instituição que celebra a criatividade. (MORENO, 1984, p.45)

Moreno afirma que, nos tempos modernos, o teatro é visto apenas a partir de uma extremidade, o palco. A outra extremidade, o público, é deixada na escuridão durante o espetáculo, não só no plano real, como também no simbólico. Ele defende que, no teatro da espontaneidade, o elenco é a totalidade da plateia e não somente alguns atores profissionais.

Vê-se que tanto Moreno quanto Boal defendem a retirada do espectador do estado que eles consideram como condição de passividade. Ambos valorizam a ação, o tempo presente e o uso da improvisação. Uma diferença parece existir, com relação à utilização dos seus métodos teatrais.

Moreno enfatiza a necessidade do homem desenvolver sua espontaneidade e seu potencial criativo, ambos propriedades naturais da espécie humana, muitas vezes massacrada pela cultura que homogeneiza o comportamento. O teatro é a via para se atingir a plenitude do ser, a possibilidade de exercitar comportamentos não estereotipados. Ao atingir um alto nível de espontaneidade e criatividade, o homem poderá não só transformar, mas inventar o mundo. Moreno pretende fazer com que os homens despertem o Deus que existe em cada um de nós, enquanto força criativa. Apesar de ter uma sensibilidade aguçada para as questões de injustiça social, Moreno não direcionava suas apresentações para esta ou aquela temática.

Já Augusto Boal enfatiza a importância da utilização do teatro como um meio, um veículo para a transformação social. Ele trabalha com um tema principal: a opressão, que pode apresentar-se de maneira explícita ou velada. Também deseja que o homem desenvolva seus potenciais adormecidos e tenha consciência das situações opressivas que vivencia, somente assim poderá livrar-se das opressões evidentes ou internalizadas. O propósito político parece prevalecer em Boal, mesmo quando aborda situações mais subjetivas.

Do teatro da espontaneidade para o teatro terapêutico e, finalmente, para o Psicodrama propriamente dito, foi um caminho natural que partiu da experiência prática. Segundo Marineau (1992, p.85), Moreno elaborou o Psicodrama por meio de um processo gradual de descobertas através da exploração de alternativas variadas. Ele acreditava que uma pessoa



poderia mudar através do que chamava de insight da ação, um processo de experimentação do comportamento, com a subsequente reflexão sobre ele. Segundo Moreno, o Psicodrama desenvolveu-se de forma peculiar. Não foi uma obra escrita que o introduziu (coisa que só secundariamente ocorreu), mas as repetidas apresentações públicas, ou seja, as descobertas que partiram da prática. Mais uma semelhança que destacamos entre a trajetória de Augusto Boal e o processo de criação do Teatro do Oprimido, ao longo dos anos.

Com o passar do tempo, o trabalho de Moreno foi se voltando para a finalidade terapêutica. O denominado teatro terapêutico, segundo ele, emprega o veículo do teatro da espontaneidade para fins terapêuticos. O conhecimento do valor terapêutico da dramatização de um conflito no palco deu-se, para Moreno (1993, p.52-54), a partir de uma experiência que relatou em sua obra *Psicodrama* e que considerou como um marco na passagem do teatro da espontaneidade para o teatro terapêutico. Trata-se do seu trabalho com uma atriz de nome Bárbara. Ela era jovem e talentosa e trabalhava no grupo de Moreno, desempenhando com frequência papéis doces e românticos. Um dia, o seu noivo procurou Moreno e contou-lhe que Bárbara, em casa, comportava-se de maneira muito diferente em relação aos seus papéis, sendo uma pessoa bastante agressiva. Moreno então resolveu oferecer-lhe papéis mais violentos e, com o tempo, foi novamente procurado pelo noivo de Bárbara. Dessa vez, ele relatou que as crises de mau humor da noiva haviam melhorado bastante e que, por vezes, ela até ria das suas atitudes agressivas, lembrando do que fazia no teatro. Depois Moreno resolveu levar o casal ao palco para contracenarem juntos cenas da vida real, situações vividas por eles no dia a dia. Após um período com essa prática, o casal percebeu uma melhora em seu relacionamento.

Zerka Moreno (2001, p.23), última esposa de Moreno, afirma em seu livro que “o poder rir de si mesmo e das próprias falhas” representa um passo na direção da cura, uma vez que requer o distanciamento de alguma parte do *self*. E também ressalta que, ao observar o sufocamento da criatividade e espontaneidade de Bárbara, em virtude de seus papéis terem se tornado conservas, Moreno ofereceu-lhe uma habilidade renovada, uma oportunidade de romper aquele padrão que vinha desempenhando. A autora refere-se à experiência descrita acima, como uma tentativa pioneira de terapia de casal, além de ser precursora do Psicodrama.

Quando os membros da audiência relataram a Moreno que aquelas cenas os haviam tocado mais do que as outras, surgiu-lhe a idéia de que isso pudesse ser o início de uma nova forma de teatro igualmente — um teatro para curar, não apenas para os

atores, mas também para as pessoas que os assistiam. (MORENO Zerka T., 2001, p.23)

Estavam assim lançadas as sementes para o Psicodrama enquanto prática psicoterápica. Em 1925, Moreno migrou para os Estados Unidos e levou suas ideias, na esperança de que elas criassem raízes e florescessem por lá. Além das resistências que encontrou em Viena, berço da Psicanálise, acreditava que suas ideias poderiam ser melhor recebidas nos Estados Unidos, como de fato aconteceu: “Uma psicologia de ação é mais compatível com os americanos, um povo de mentalidade motriz, treinado por uma história de pioneirismo e pela filosofia do pragmatismo, propício às idéias motoras e em que o drama significa ação.” (MORENO, 1993, p.60). Para Moreno, era presumível que os americanos aceitassem uma psicoterapia que se constitui numa batalha de atos. Segundo Zerka Moreno (2001, p.24), ele teria dito: “O psicodrama foi concebido em Viena, mas nasceu na América.”

### **3.2.3 – Princípios e procedimentos do Psicodrama**

Antes de tudo, é importante apresentar a definição mais divulgada do Psicodrama, elaborada pelo seu criador, J.L.Moreno (1993, p.59): “Historicamente o Psicodrama representa o ponto decisivo na passagem do tratamento do indivíduo isolado para o tratamento do indivíduo em grupos; do tratamento do indivíduo com métodos verbais para o tratamento com métodos de ação.”

Jaime Rojas-Bermúdez<sup>26</sup> (1977, p.21) define o Psicodrama como uma técnica psicoterápica cujas origens se acham no teatro, na psicologia e na sociologia. Do ponto de vista técnico, constitui um processo de ação e interação, cujo núcleo é a dramatização. Diferentemente das psicoterapias puramente verbais, o Psicodrama faz intervir o corpo em suas expressões e interações com outros corpos. Nele, não se abandona o verbal, mas hierarquizam-se as palavras, ao incluí-las num contexto mais amplo, como é o contexto dos atos.

Um dos princípios do Psicodrama defendido por Moreno (1993, p.36-37) é a afirmação de que a espontaneidade e a criatividade são as forças primárias no comportamento humano. A espontaneidade consiste em dar respostas adequadas a situações novas ou

---

<sup>26</sup> Psiquiatra, nascido na Colômbia em 1926, iniciou suas atividades psicodramáticas em 1957 na Argentina. Cinco anos depois teve contato direto com Moreno em Nova York. Ele foi o responsável por introduzir as técnicas morenianas na América Latina, em especial na Argentina, Brasil e Uruguai. (ASBAP. Acesso em: 18jan2011)

respostas novas a situações antigas. Vale ressaltar que a palavra adequada não é usada por Moreno com o sentido de resposta padronizada, mas integradora para todos os envolvidos na questão, ainda que, inicialmente, viesse a desagradar o parceiro que está no papel interativo, para depois conduzir a um aprendizado novo e importante. Um indivíduo altamente espontâneo tirará o maior proveito dos recursos de que dispõe, tais como inteligência, memória e aptidões. A espontaneidade pode facilitar e suscitar uma resposta criativa num indivíduo criativamente dotado;

Para Moreno (1993, p.94-96), uma guerra contra os fantasmas nocivos da civilização (as máquinas, as conservas culturais), exige ação não só da parte de pequenos grupos, mas também das grandes massas humanas. Essa guerra, que acontece dentro de nós, é a Revolução Criadora. Moreno acreditava que só um homem no pleno exercício da sua capacidade espontânea e criativa poderia curar-se mentalmente. Para ele, o problema central da humanidade era exatamente o comprometimento dessas duas capacidades.

O psicodrama é o Teatro do Encontro. Esta afirmação, destacada por Zerka Moreno (2001, p.25), constitui outro princípio do Psicodrama e fundamenta a sua prática. O homem é um ser social em constante interação e confrontação com outros seres. As relações podem ser baseadas em transferência (conceito psicanalítico que se refere ao desenvolvimento de fantasias inconscientes que o paciente projeta em outras pessoas, inclusive no terapeuta) ou podem ser baseadas no fator *tele*<sup>27</sup>, que é a mútua percepção íntima dos indivíduos, e leva a relações sadias e verdadeiras. É isso que se pretende obter no Psicodrama, nas relações do protagonista com o terapeuta, egos auxiliares e demais integrantes do grupo. Para o Psicodrama, o indivíduo isolado não existe. O homem é um ser-em-relação.

Zerka Moreno (2001,p.25) afirma: “não há audiência no Psicodrama”. Este princípio sustenta a ideia de que todas as pessoas presentes podem participar da cena. Tudo se passa no palco, totalmente às claras, no aqui e agora, e jamais pode ser reproduzido.

No Psicodrama, a pessoa pode desempenhar qualquer papel, como também afirma Zerka Moreno (2001, p.25). Tudo é possível e permitido. Uma pessoa pode ser um objeto, uma ideia ou mesmo Deus. Um homem pode ser uma mulher e vice-versa. Tudo na cena é trazido para o encontro com alguém, com alguma coisa ou com partes do *self*, e há uma relação entre eles. Esse mundo sem limites é o que Moreno denominou de realidade

---

<sup>27</sup> O termo *tele* (do grego = distante, influência à distância), foi criado por Moreno em oposição à noção freudiana de transferência. Trata-se de uma percepção sensível e verdadeira do outro, sem a interferência das projeções que distorcem a percepção. É a espécie de cimento que mantém os grupos unidos e estimula as parcerias. O ser humano nasce com essa capacidade de percepção télica e desenvolve-a na infância, a partir da sua interação com outras pessoas. Se a transferência é algo que faz parte do processo psicanalítico, no Psicodrama o que se deseja é o estabelecimento de relações baseadas na *tele*. (MARTÍN, 1984, p.196-197)

suplementar. O Psicodrama possibilita a expansão da experiência. Não consiste apenas na encenação de episódios provenientes da realidade concreta, mas de um mundo que pode nunca ter sido, nunca vir a ser e, no entanto, é absolutamente real.

Antes de *O Arco-íris do desejo* (1996 a), Augusto Boal gostava de enfatizar a importância de se trabalhar com situações advindas da realidade cotidiana do grupo no Teatro do Oprimido. Ao tratar da técnica do teatro-fórum, ele estabeleceu essa exigência para que a cena repercutisse no público e o estimulasse a agir. Por outro lado, nas técnicas que compõem a sua vertente terapêutica, Boal trabalhava com imagens simbólicas, fantasias e metáforas cênicas. Entendia que tudo faz parte do mundo real do protagonista, na medida em que representa suas vivências e percepções. Chegou a afirmar que, “em o teatro tudo é verdade, até a mentira” (BOAL, 1996 a, p.40). Consideramos que sua elaboração acerca do espaço estético relaciona-se com a definição de realidade suplementar de Moreno. É exatamente no espaço estético que ela se concretiza. Memória e imaginação constroem uma realidade (vivenciada como tal) no aqui e agora da cena.

Ao contrário do que prega a Psicanálise, para Moreno somente as palavras, a expressão puramente verbal, não é o melhor caminho para se penetrar no psiquismo. Para ele, há um nível mais primordial, subjacente à fala, que é o nível da ação e interação. Foi observando o comportamento das crianças que ele formulou a ideia de que o ser humano tem fome de atos. Ele constatou que as crianças aprendem uma enorme quantidade de coisas muito antes de começarem a falar, na interação com o meio e as pessoas com as quais convivem. Concluiu que, filogenética e ontogeneticamente, a fala é um desenvolvimento relativamente tardio no ser humano. Portanto, ela não pode ser priorizada como única e principal forma da expressão. Embora a fala também se constitua em ação, esta não se resume à fala. Com o corpo agindo na cena, exposto e interagindo com outros corpos, fica mais fácil perceber as situações e comportamentos. Fica mais difícil esconder o que não se quer revelar. Neste sentido, a ação é reveladora. Ressalta-se que, também para Augusto Boal a ação é fundamental em seu método teatral. Ela é o que propicia a autopercepção (o ver-se em ação) e a transformação.

De acordo com Moreno (1993, p.27-29), o papel é a forma de funcionamento que um indivíduo assume no momento em que reage a uma determinada situação, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos. O termo papel<sup>28</sup> não é um conceito sociológico ou

---

<sup>28</sup> O termo inglês *role* (= papel), originário de uma palavra francesa, deriva do latim *rotula*. Na Grécia e Roma Antigas, as diversas partes da representação teatral eram escritas em “rolos” e lidas pelos pontos dos atores

psicológico, entrando no vocabulário científico através do teatro. A teoria psicodramática dos papéis leva o conceito de papel para todas as dimensões da vida e não considera somente a dimensão social. Para Moreno, já desempenhamos papéis desde que nascemos. Estes são papéis “pré-verbais” aos quais ele deu o nome de Psicossomáticos, e expressam nossa dimensão fisiológica. No início da vida, reagimos aos estímulos do meio e nos relacionamos com ele através das nossas atividades fisiológicas. Os outros papéis que desempenhamos na vida são os sociais, que expressam nossa dimensão social (profissional, familiar, etc.), e os papéis psicodramáticos, que constituem a dimensão psicológica do eu. Estes são os papéis que desempenhamos em nossas fantasias, sonhos e imaginação. O Psicodrama considera o homem como um todo e os papéis são as unidades da conduta humana.

O núcleo do Psicodrama é a dramatização. Este princípio, referido por Bermúdez (1977, p.21), ratifica que a construção cênica é a essência metodológica do Psicodrama, e a cena é o local de transformação do homem. Lembramos que a cena é um elemento comum ao Psicodrama e ao Teatro do Oprimido. Se ela é usada no Psicodrama como recurso metodológico para a obtenção de resultados terapêuticos, quais as propriedades que a tornam terapêutica? Quando a montagem cênica pode levar à transformação e possibilitar o terapêutico? Enfim, quando o teatro é terapêutico?

Geraldo Massaro (1996) faz uma abordagem específica da cena psicodramática e afirma que a cena, ao propor uma representação do real no imaginário e, ao exteriorizar esse imaginário, serve de caminho entre dois universos. O imaginário pode ser concretizado na cena e então uma outra realidade é criada (a realidade suplementar). Esta situação nos remete às características do espaço estético apontadas por Boal: além da plasticidade, ele é dicotômico e dicotomizante.

Segundo Massaro (1996, p.17), a cena psicodramática é reveladora e transformadora quando traz à luz o drama, quando evidencia os conflitos e contradições do ser e nos coloca em contato com o que está oculto em nós: “A função da cena é revelar essa contradição. Só revelando ela possibilita a transformação. Só aí ela traz o Drama.” O autor afirma, citando Moreno, que o tratamento psicodramático consiste em induzir o sujeito a uma representação cênica das dimensões vividas e não vividas de seu mundo privado, exatamente pelo potencial terapêutico da cena. A possibilidade de nos vermos em cena, além das interações nela construídas (o homem entendido como um ser-em-relação), tem efeitos terapêuticos. Além disso, quando reexperimentamos uma situação vivida, temos a possibilidade de vivê-la de

---

que procuravam decorar seus respectivos “papéis”. Nos séculos XVI e XVII, com o surgimento do Teatro Moderno, as partes dos personagens eram lidas em “rolos” ou fascículos de papel. (MORENO, 1993, p.27)

uma outra maneira. A cena possibilita isto, sendo um espaço de experimentação e re-experimentação. A partir dos nossos desejos e usando a cena como espaço de ação do imaginário podemos viver o novo, o estranho, o indeterminado, o não ser. Marineau (1992, p.85) afirma que, no teatro terapêutico, trazer o público para a cena é parte essencial da terapia.

Assim, consideramos que o pensamento de Moreno, mais uma vez, coincide com o de Augusto Boal. O posicionamento de Moreno com relação à importância da cena para o Psicodrama assemelha-se ao de Boal, quando este trata das propriedades terapêuticas do espaço estético, considerando-o em suas dimensões subjetivas.

Massaro (1996, p.23) afirma que a cena pode ser pensada como um dispositivo, um instrumento que nos coloca em contato com nossos estranhos internos, nossas indeterminações, permitindo uma objetivação das singularidades dispersas. Ela cria opções de reorganização das nossas indeterminações. A cena é um instrumento de produção de subjetividades, de revelação e autoconhecimento.

Para finalizar este tópico, vale destacar os instrumentos fundamentais do Psicodrama e as etapas que compõem uma sessão psicodramática, conforme enumerou Bermúdez (1977, p.25-37), para um melhor entendimento da sua prática. O método é composto por cinco instrumentos: o protagonista, o cenário, o ego auxiliar, o diretor e o auditório. Vê-se que há uma explícita influência da prática teatral, a começar pela escolha dos termos utilizados.

O protagonista é a pessoa em torno da qual se centraliza a dramatização. Ele traz o tema para dramatizar, e ao mesmo tempo o desempenha, funcionando como autor e ator. Na verdade, numa sessão de psicodrama o protagonista é considerado um emergente do grupo. É aquele que, de alguma maneira, destacou-se naquele dia e que o grupo acata como tal. No caso do sociodrama, que aborda questões coletivas, o protagonista é o grupo.

No teatro-fórum de Boal, não há um protagonista como figura central da dramatização. Todos os espectadores são convidados a entrar na cena e a experimentar as soluções para a situação problema. No “Arco-íris do desejo”, o protagonista existe, à semelhança da prática psicodramática.

O cenário é o lugar onde se realiza a dramatização. Moreno sugeriu que ele tivesse a forma circular com o público disposto ao redor, possibilitando uma melhor visualização e aproximação do mesmo. É o campo terapêutico do Psicodrama. Nele, a cena dramática acontece. É nesse local que o espaço estético, descrito por Augusto Boal, é construído. Este constitui-se, como vimos, não só pelas dimensões objetivas (comprimento, largura e altura), mas também pelas dimensões subjetivas (afetiva e onírica).

O ego auxiliar é um integrante da equipe terapêutica que colabora com o diretor, na medida em que participa das cenas construídas, atuando como personagem que se relaciona com o protagonista e executa as técnicas sugeridas pelo diretor. Funciona como ator e como investigador. Na cena, em pleno processo dramático, ele pode observar e registrar características do protagonista e dos vínculos que este estabelece. É um observador participante e coterapeuta. Numa sessão de Psicodrama, pode existir mais de um ego auxiliar. Também integrantes do grupo (plateia) podem funcionar como egos auxiliares. Isto acontece em algumas técnicas do “Arco-íris do desejo”.

Na psicoterapia psicodramática, o diretor é o terapeuta. Ele avalia o material trazido pelo protagonista, pensa nas cenas a serem dramatizadas, sugere técnicas e orienta os egos auxiliares, com o objetivo de ampliar a visão do protagonista e favorecer sua conscientização. Ele é o responsável por iniciar a sessão, realizar o aquecimento, intervir na encenação, finalizar a dramatização e estimular os comentários dos demais integrantes, no final.

O auditório é o conjunto de pessoas que está fora do campo terapêutico, ou seja, fora do cenário, constituindo a plateia ou audiência. Eventualmente, pode entrar em cena e participar das dramatizações, quando houver necessidade. Em geral, o protagonista escolhe quem ele quer que desempenhe determinado papel.

Quanto às etapas do Psicodrama, também enumeradas por Bermúdez (1977, p.31-35), uma sessão é constituída de três momentos: o aquecimento, a dramatização e a etapa de comentários. A primeira caracteriza-se por um conjunto de procedimentos que intervêm na preparação das pessoas para a ação. Também é nesta etapa que se destaca um protagonista, emergente do grupo, e surge o tema a ser trabalhado. Para tanto são utilizados exercícios, jogos dramáticos, relatos verbais e outros procedimentos. Até o surgimento do protagonista, o aquecimento é geral e inespecífico. Após a escolha deste, passa-se ao aquecimento específico do protagonista, preparando-o para a dramatização.

Consideramos que esta etapa assemelha-se ao momento inicial do teatro-fórum, quando é utilizada uma série de jogos dramáticos, com o objetivo de ajudar na percepção e expressão corporal dos participantes, e também estimulando-os para a ação. Em “O Arco-íris do desejo”, a maior parte das técnicas utiliza exercícios de improvisação em sua etapa inicial.

A dramatização, como já afirmado, é o núcleo do Psicodrama. É o que o caracteriza e o diferencia, enquanto técnica psicoterápica. É a construção da cena a partir do material trazido pelo protagonista, etapa de revelação e transformação, essência da proposta terapêutica. Não só o protagonista participa dela, mas os demais integrantes do grupo também podem participar. No caso do sociodrama, é desejável que todo o grupo possa participar da

cena. No teatro-fórum, por sua vez, o público é convidado a agir na cena, a intervir diretamente nela. Também nas técnicas do “Arco-íris do desejo”, apesar de contar em geral com um protagonista, outros integrantes também podem ser convocados a participar da cena.

Na última etapa, de comentários, a atenção focaliza-se no grupo que compõe a audiência ou plateia. Solicita-se aos membros do grupo que comentem de que forma foram afetados pela cena, o que perceberam e sentiram com o transcorrer da dramatização. Deve-se aí evitar os julgamentos e críticas, estimulando o compartilhamento de vivências. No teatro-fórum, Boal costumava dizer que o debate é teatral, que ele se dá na medida em que a cena acontece e as diferentes soluções são experimentadas. Neste caso, evita-se o debate puramente verbal, ao final. Já no caso das técnicas do “Arco-íris do desejo”, observamos uma aproximação maior com a prática psicodramática, na medida em que também se estimula o compartilhamento verbal ao final, o que Boal denominou de troca de ideias ou debate.

### **3.2.4 – A catarse no Psicodrama e o Teatro do Oprimido**

Esta é uma questão de especial importância neste trabalho. Como se trata de um possível ponto de convergência entre a prática do Psicodrama e a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, o estudo do fenômeno, a partir do entendimento de Moreno e de como ele se apresenta na prática da psicoterapia psicodramática, torna-se fundamental para verificarmos as supostas correlações com o Teatro do Oprimido. Seria então a catarse o principal fator de ordem prática que leva ao efeito terapêutico do “Arco-íris do desejo”?

Na obra *Psicodrama*, num item dedicado ao estudo da catarse, Moreno (1993, p.38) afirma que o conceito fora introduzido por Aristóteles, na *Poética*, para expressar o efeito peculiar exercido pelo teatro grego sobre os seus espectadores. Relata que o filósofo acreditava na tendência do teatro em purificar os espectadores, ao excitar artisticamente certas emoções que agem como uma espécie de alívio ou descarga de suas próprias paixões. Após revelar ao leitor o seu entendimento sobre a catarse aristotélica, ele anuncia que o conceito sofreu uma revolucionária mudança, desde que ele iniciou sua prática psicodramática em Viena: “Essa mudança foi exemplificada pelo distanciamento do teatro escrito (conservado), em favor do teatro espontâneo (psicodrama), transferindo-se a ênfase dos espectadores para os atores.” (MORENO, 1993, p.38)

Neste mesmo texto, ele retoma uma definição de catarse que já havia apresentado em *O Teatro da Espontaneidade*: “[O psicodrama] produz um efeito terapêutico — não no



espectador (catarse secundária), mas nos atores-produtores que criam o drama e, ao mesmo tempo, se libertam dele.” (MORENO, 1993, p.38)

Historicamente, houve dois caminhos que conduziram à concepção psicodramática de catarse, inicialmente denominada de catarse mental por Moreno. Um dos caminhos vai do teatro grego ao teatro convencional, e implica na aceitação universal do conceito aristotélico de catarse. O outro, partiu das religiões orientais. Segundo Moreno, essas religiões sustentam que um santo, a fim de se tornar um salvador, tem de realizar um esforço; antes, teria de salvar a si mesmo, atuar, realizar em sua vida o ideal da religião. A partir dessas constatações, Moreno (1993, p.39) defende que, no caso grego, o processo de catarse mental era localizado no espectador, concluindo ser então uma catarse passiva. Na situação religiosa, ao contrário, o processo catártico era localizado no próprio indivíduo, no ator (santo), uma catarse ativa.

Segundo Moreno (1993, p.39), de acordo com o conceito grego, o processo de realização de um papel acontece numa pessoa simbólica, no palco. No conceito religioso, o processo de realização tem lugar no sujeito, na pessoa viva que busca a catarse. Dessa maneira, Moreno confronta as duas formas de catarse que ele identificou: a catarse passiva (que também denominou de catarse estética) e a catarse ativa (que também chamava de catarse ética ou catarse de ação).

Esses dois desenvolvimentos, que até então trilharam caminhos independentes, foram sintetizados num conceito: o conceito psicodramático de catarse. Este reúne aspectos dos dois: “Dos antigos gregos, conservamos o drama e o palco; dos hebreus aceitamos a catarse do ator. O espectador converteu-se, ele próprio, num ator.”

Moreno propõe um retorno ao teatro original, ao teatro que produzia transformações nos atores ou participantes ativos das representações rituais mítico-religiosas. Para ele, devido à transformação do drama sagrado em espetáculo teatral, cada vez mais prevalece a corrente passiva ou estética do fenômeno catártico, que atua especificamente sobre o espectador. Nesse caso, o espectador encontra-se diante da representação de uma obra teatral que tem um argumento fornecido por um autor e que exige dele apenas uma ressonância afetiva, quando ele se vê diante de um produto acabado da criatividade de um autor, ou seja, de uma conserva cultural, que não exige dele um compromisso ativo.

Consideramos que esse pensamento é muito parecido com o de Augusto Boal (1991, p.14), quando ele refere-se ao canto ditirâmico como um exemplo de representação teatral ritual e participativa, em que o povo era, ao mesmo tempo, criador e destinatário. E, em seguida, critica a divisão entre atores e espectadores estabelecida pela aristocracia grega, além

do sistema trágico-coercitivo de Aristóteles, entendendo a catarse aristotélica como um fenômeno que levava o espectador da tragédia à passividade e ao conformismo.

Vê-se então que, quanto à questão da catarse aristotélica, existe muita semelhança entre o pensamento de Moreno e Boal. Ambos a criticam como sendo uma catarse passiva, que entorpece a reflexão, sem estimular a ação e resultar em transformação. Essa maneira de pensar é questionada como sendo uma leitura equivocada de Aristóteles. Também difere do que defendem Hans-Robert Jauss e Cleise Mendes, que não consideram a catarse como um fenômeno que pode ser puramente emocional ou totalmente passivo. Os atuais estudos de Recepção Teatral também discordam da existência de uma recepção absolutamente passiva. Sempre existe algum grau de produção do receptor quando ocorre a leitura de uma obra teatral.

Eugênio Garrido Martín (1984, p.262-266), em *J.L. Moreno: psicologia do encontro*, afirma que Moreno chama de catarse mental à sensação ou vivência de saúde que o paciente experimenta. É a vivência da cura, após a superação do conflito psíquico. O conceito psicodramático de catarse, segundo Martín, relaciona-se diretamente com a teoria moreniana da ação terapêutica do Psicodrama. Para Moreno, a prova decisiva que permite saber se um trabalho dramático é ou não terapêutico liga-se ao fato de ser ou não capaz de produzir catarse.

Martín interpreta a catarse moreniana como sendo um estado psíquico subjetivo: a vivência de alívio, relaxamento e domínio que o paciente experimenta, depois de ter se submetido às técnicas terapêuticas. Fundamenta sua interpretação a partir das relações que Moreno estabelece com a vivência religiosa na construção do seu conceito de catarse: “Permanecem nele reminiscências místicas das grandes religiões do oriente, que produzem em quem as pratica, a sensação de tranquilidade, serenidade e domínio dos próprios estados emocionais.” (MARTÍN, 1984, p.263). O autor enumera, ao final do seu texto (p.264-265), algumas características do fenômeno catártico, tais como a sensação de alívio e relaxamento que acompanham a catarse. É um processo que não somente descarrega a pessoa, mas também a provê de equilíbrio e paz interior.

A catarse, para Moreno, é gerada pela visão de um novo universo e pela viabilidade de um novo crescimento. Não se resume a uma descarga de emoções, considerada como manifestação superficial; a liberação — o paciente, ao reviver suas experiências e imaginações traumatizantes, livra-se delas. Através das representações que se dão na cena, o paciente torna-se dono e as domina. Para Moreno, toda segunda vez verdadeira constitui-se na libertação da primeira.

Em *O Arco-íris do desejo*, Augusto Boal afirma que, quando vive uma determinada situação, o homem tenta concretizar um desejo. Quando revive a situação, reifica. Ou seja, no espaço estético, ele realiza a concreção de um desejo, a partir da representação de uma situação. Boal também acredita nesse potencial de transformação da cena, além da possibilidade que ela oferece de experimentação e visão de novas e diferentes soluções para os problemas. Esta propriedade tem relação com o próximo item; a clarividência — é a melhor compreensão de si mesmo e da realidade. A catarse é engendrada pela visão de um novo universo e pela possibilidade de um novo crescimento.

Vale destacar que, para Moreno (1993, p.63), o desenvolvimento da ideia de catarse é uma das mais importantes realizações da teoria psicodramática. No Psicodrama, a catarse começa no ator quando este representa o seu próprio drama, cena após cena, e alcança o clímax quando ocorre a sua peripécia. O Psicodrama define o teatro mais como extensão da vida e da ação do que como sua imitação. Moreno tratou do drama num nível em que a separação nítida entre o estético e o terapêutico não tem qualquer significado.

Para indicar a catarse psicodramática, Moreno (1993, p.65) cunhou o termo catarse de integração. Um dos motivos é a frequente associação que se faz entre a palavra catarse e a concepção de Breuer e Freud (catarse de ab-reação). Esta última refere-se a uma descarga emocional que não necessariamente leva à transformação pessoal. Moreno considera que esse tipo de catarse é apenas um passo prévio na produção da catarse de integração. Esta é o resultado final de uma série de processos e constitui-se de atos de compreensão e transformação. É como um renascimento, conforme comparou Moreno. Ela possibilita a liberação de papéis inadequados e facilita que o indivíduo assuma novas condutas. É um ato de integração porque, por meio da reestruturação dramática, o protagonista conquista novas percepções e assume novos papéis, o que enriquece o seu meio social. Ele integra-se na realidade e no grupo.

O grupo por sua vez, pode ou não entrar em cena. E o que acontece com quem não entra em cena? Se a catarse psicodramática é essencialmente uma catarse de ação, o que acontece com os integrantes do grupo que não atuam na cena e ficam na plateia?

Jonathan Fox (2002, p.104-105) traz algumas considerações que podem nos ajudar a responder a essas questões. Ele afirma que as pessoas que assistem a uma sessão de Psicodrama ficam mexidas, mas também muitas vezes aliviadas, como se tivessem presenciado seus próprios problemas sendo trabalhados no palco psicodramático. Para esse autor, existe uma diferença significativa entre a catarse que o espectador de um teatro convencional experimenta e aquela que é experimentada pelo espectador da cena

psicodramática. O que aparece por meio do teatro terapêutico é o drama da vida, em sua forma primitiva. O caráter privado e anônimo do Psicodrama faz de cada espectador um cúmplice silencioso de quem está no palco. Gradativamente, ele vai se tornando parte e parceiro do Psicodrama. A catarse de integração dá-se também no grupo, por interação; ela é alcançada quando se consegue fazer do grupo uma sociedade em miniatura, em que cada membro permanece não isolado, mas integrado.

Zerka Moreno (2001, p.85), referindo-se ao pensamento de Moreno, afirma que ele não considerava o teatro clássico como sendo um teatro de cura. Ele o considerava uma experiência estética. Pensando nos espectadores do teatro clássico, Moreno dizia fazer muita diferença o fato de eles saberem que o que se passa no palco não é proveniente de uma experiência verdadeira. Podem até emocionar-se, mas não têm o mesmo comprometimento e envolvimento que teriam se soubessem que o ator vive um drama real. Na medida em que as pessoas que assistem sabem que o ator é uma pessoa real, elas próprias sentem-se profundamente tocadas, pois compartilham de uma humanidade comum. Zerka afirma que Moreno considerava a catarse aristotélica como sendo uma catarse secundária, que acontecia no espectador (assim como acontece no teatro tradicional). No Psicodrama, acontece uma catarse primária de ação no ator (que vive no palco o seu próprio drama) e uma catarse primária também no espectador (que está na plateia), que compartilha uma experiência com o protagonista e com os demais integrantes do grupo. Deixa de existir audiência, na medida em que todos estão envolvidos, verdadeiramente, com o que acontece na cena.

Consideramos que esse pensamento coincide com o que Augusto Boal (1996 a, p.55-56) descreveu em *O Arco-íris do desejo*, ao tratar dos processos de empatia e simpatia no teatro. Para ele, num espetáculo teatral tradicional a relação espectador/personagem (ou espectador-ator) produz-se por meio da empatia (*em* = dentro e *pathos* = emoção). Nesse caso, a emoção dos personagens e o mundo moral do espetáculo penetram no espectador, que acaba sendo conduzido por personagens e ações que não domina.

Numa sessão de Teatro do Oprimido, onde os oprimidos criam suas imagens e cenas a partir das suas próprias opressões, a relação observador ativo/personagem muda, essencialmente, e transforma-se em simpatia (*SYM* = com). O espectador, nesse caso, não é penetrado pela emoção dos outros, mas projeta a sua própria emoção. Ele não é conduzido, mas conduz. Ele também é sujeito (e não só o protagonista que realiza a ação), porque quem está na cena é alguém como ele. Dessa maneira, Augusto Boal fundamenta a sua afirmação de que no Teatro do Oprimido não existem espectadores passivos, e sim observadores ativos.

Voltando à catarse de integração, para que ela seja considerada como tal, deve ser constituída por três momentos, que, segundo o filósofo Husserl, integram a operação da compreensão: no momento intelectual, reesclarecem-se os papéis e os vínculos conflitantes; no momento emocional (campo do sentir), adquire-se a consciência das emoções envolvidas na situação; no momento axiológico, surge no protagonista um valor novo que vai sustentar uma nova conduta e uma nova maneira de se relacionar. Esse tipo de catarse envolve o indivíduo como um todo (razão e emoção).

Augusto Boal (1996 a, p.82) discorre sobre a catarse no Psicodrama, à qual denominou catarse moreniana. Como já visto anteriormente, ele a diferencia da catarse no Teatro do Oprimido. Para ele, no Psicodrama existe uma preocupação com o que é patológico, inadequado, doentio. Então, a catarse moreniana consistiria na “expulsão” de algo ruim a que chamou de veneno. Ele exemplificou com o clássico caso da atriz de nome Bárbara, descrito antes, que se livrou da agressividade excessiva ao encenar personagens violentos.

Quanto à catarse no Teatro do Oprimido, Boal considera como sendo um fenômeno que purifica os espect-atores dos bloqueios que os impedem de agir. E é exatamente a ação do espect-ator que possibilita a ocorrência do efeito catártico. Ela leva a uma transformação da pessoa, estimulando-a a tomar atitudes na vida, para além da ficção do teatro. Boal parece entender que a psicoterapia dirige o seu foco para os sintomas, diferente do seu método teatral.

Na verdade, não é bem assim. O que Boal aponta como efeito catártico, em seu teatro, é muito semelhante ao descrito por Moreno. Como vimos, o criador do Psicodrama também associa o efeito catártico à ação do protagonista, ao fato de este poder encenar o seu próprio drama e, a partir dessa vivência, ter uma melhor percepção de si mesmo e da situação em questão. Trata-se de uma catarse ativa, catarse de ação, que leva à compreensão profunda de uma determinada realidade e possibilita uma mudança de atitude.

Apesar de a psicoterapia psicodramática ser utilizada em grupo de pessoas com patologias diversas, ela é utilizada também por pessoas que não possuem uma patologia formalmente diagnosticada. Trata-se de pessoas que buscam o autoconhecimento e o crescimento pessoal. Não há uma prática somente dirigida para a retirada de sintomas. A catarse psicodramática leva à transformação pessoal e esta pode significar tanto a melhora de um determinado sintoma patológico, como uma mudança de visão e atitude diante de uma situação na vida. Aí reside o sentido terapêutico do Psicodrama.

Como Moreno era médico, psiquiatra, seu pensamento de alguma maneira foi influenciado pela visão organicista e patologizante da medicina, tanto que ele utilizava termos

como paciente, cura, etc., mas não se limitava a isto. Sua grande preocupação era com o desenvolvimento humano, com a possibilidade de as pessoas utilizarem ao máximo seus potenciais criativos, serem mais espontâneas e, portanto, mais felizes.

Zerka Moreno (2001, p.15-19) aponta para a utilização do psicodrama em geral, referindo-se ao pensamento de Moreno.

Para ele, todos os seres humanos eram gênios, mas alguns viviam essa realidade melhor do que outros. Ele optou por reabilitá-los caso pudesse. Essa é também uma das razões pelas quais ele gostava tanto de crianças, que estão mais próximas, tanto de sua genialidade quanto de Deus, e de pacientes psicóticos que se haviam desgarrado do caminho. Foi apenas gradualmente que o psicodrama começou a ser apreciado como uma possibilidade de crescimento pessoal para quem não é mais criança, nem psicótico, mas ainda é capaz de achar um caminho melhor. (MORENO, Zerka, 2001, p.18)

A descrição da catarse no Psicodrama revela muitas semelhanças com o que Boal afirmou ao tratar do fenômeno no Teatro do Oprimido. Em realidade, Boal pouco discorreu sobre esse tema específico. Inferimos tais semelhanças a partir de textos que abordam os fundamentos e procedimentos técnicos do seu método, sobretudo do que foi relatado em seu livro *O arco-íris do desejo*. Vimos que a catarse psicodramática acontece com o protagonista quando este encena o seu próprio drama, vivencia uma compreensão profunda e uma transformação pessoal. Trata-se de uma catarse de ação, diretamente ligada ao poder que a dramatização possui, em permitir a auto-observação e a reexperiência.

Para Moreno, somos mais do que seres psicológicos, biológicos ou sociológicos, somos seres acima de tudo cósmicos. Ele costumava declarar que somos provenientes do cosmos e a ele retornaremos, assim como dizia que a voz de Deus encontra-se em todos nós. Para ele, todos os seres humanos são gênios em potencial e carregam em si um Deus criador. É preciso então desenvolver as potencialidades humanas adormecidas ou reprimidas pela cultura. Vê-se que o pensamento místico e a crença religiosa de Moreno influenciaram na sua forma de ver o homem.

Boal, à sua maneira, também tem uma visão otimista do ser humano. Ele costumava afirmar que somos mais capazes do que pensamos ser e que a vocação artística é inata e comum a todos os homens. Para ele, é preciso que nos libertemos das opressões que impedem a nossa livre expressão no mundo.

Moreno e Boal coincidem na esperança da transformação e na criação de um método com o intuito de obter as mudanças que consideram necessárias. Também eles relacionavam o

teatro à vida. Da mesma maneira que Boal, frequentemente, afirmava que “nós somos teatro”, Moreno gostava de dizer que “somos atores do improvisado no próprio palco da vida.”

### 3.3 – A ANÁLISE DE “O TIRA NA CABEÇA”

Este item dedica-se à análise de uma das técnicas introspectivas da vertente terapêutica do Teatro do Oprimido. Trata-se da técnica cujo nome completo é “A imagem dos tiras na cabeça e seus anticorpos”. A proposta consiste no estudo das partes que compõem essa técnica, analisando seus mecanismos e procedimentos, e verificando possíveis relações de aproximação com a prática psicodramática

Antes de iniciar a descrição da técnica, vale ressaltar algumas considerações gerais feitas por Boal (1996 a, p.70-80) sobre a prática do “Arco-íris do desejo”. Quanto aos termos trabalhados, ele defende a necessidade de haver uma repercussão no público do que está sendo apresentado na cena. Acredita que, nas menores células da organização social (casal, família, escola etc.), bem como nos acontecimentos aparentemente mais banais da vida social, estão contidos os valores morais e políticos da sociedade, todas as estruturas de dominação e poder, além de todos os mecanismos de opressão. Portanto, os grandes temas gerais encontram-se inscritos nos pequenos assuntos pessoais. Quando se fala de um caso individual, fala-se também da generalidade de casos semelhantes, bem como da sociedade onde esses casos aconteceram.

A partir dessas constatações, Boal ressalta a importância de que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e percam as restrições de sua unicidade através da generalização. Dessa maneira, ele acredita que se abandona um terreno que é mais propício de ser trabalhado nas psicoterapias (as singularidades) e então torna-se possível que nos ocupemos em fazer teatro.

Boal volta a afirmar, categoricamente, que é preciso que os demais integrantes do grupo se identifiquem com o oprimido que está em cena, de forma simpática: “A solidariedade não é suficiente. Sua opressão deve ser a nossa.” (BOAL, 1996 a, p.57). Caso aconteça uma singularização extrema, a ponto de a situação afastar-se das circunstâncias particulares dos demais integrantes do grupo, não haverá a identificação necessária para que ocorra a simpatia. Nesse caso, acontecerá empatia e os integrantes do público tornar-se-ão espectadores da pessoa que relata, como no teatro convencional. Aí, como afirma Boal, o

público pode até solidarizar-se com a pessoa que está em cena, mas não se tratará mais de Teatro do Oprimido, senão de “teatro para um oprimido”.

Nesse mesmo texto, ele também critica o teatro convencional, acusando-o de imobilista. Segundo ele, nesse tipo de teatro acontece um fenômeno que ele denominou de osmose: a propagação de ideias, valores e gostos, de maneira intransitiva, sempre do palco para a plateia. Ainda que eventualmente sejam transmitidas ideias mobilizadoras, o ritual do teatro convencional é imobilista. O Teatro do Oprimido, ao contrário, procura abater o imobilismo e tornar o diálogo entre palco e plateia totalmente transitivo: o palco pode procurar transformar a plateia, mas esta também pode transformar a situação que se passa no palco.

A partir dessas considerações preliminares, Boal parece a todo momento afirmar que ele está fazendo teatro, e não terapia. E que seu método é muito diferente do convencional, porque retira o espectador de sua passividade (no teatro) para que, enquanto oprimido, deixe de ser submisso (na vida real).

Passemos agora para a análise da técnica citada. A descrição das suas etapas dar-se-á a partir do relato de Augusto Boal em sua obra *O arco-íris do desejo* (1996 a). Na sequência, teceremos comentários que consideramos pertinentes, de acordo com nossa análise e compreensão do conteúdo apresentado.

Segundo Boal (1996 a, p.172-177), a técnica denominada “A imagem dos tiras na cabeça e seus anticorpos” é constituída de nove etapas. A primeira delas – a improvisação – inicia-se com o protagonista improvisando uma cena, a partir de uma situação por ele vivida, tendo a ajuda de outros integrantes do grupo (tantos quantos forem necessários), que funcionam como atores. Com relação a esta etapa, podemos tecer alguns comentários: nela, como no Psicodrama, Boal usa o termo protagonista para indicar quem terá a sua questão abordada na encenação. Isso não ocorre no teatro-fórum; como acontece com muitas outras técnicas da vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, esta inicia-se com improvisação. Nesse momento, uma determinada situação que foi relatada pelo protagonista vai ser concretizada na cena teatral; esta etapa assemelha-se à etapa do aquecimento específico do Psicodrama, quando se trabalha com o protagonista, construindo-se cenas e fazendo emergir o material a ser trabalhado na sessão. O que Boal (1996 a, p.172) não relata é como o protagonista surge no grupo. O que se faz para chegar até ele? É a pessoa que resolveu fazer o relato e foi aceito como protagonista pelo grupo? E se outras pessoas quiserem relatar situações vividas? Boal não nos revela, em seu texto, como esse protagonista é escolhido no grupo. Quanto ao Psicodrama, constatamos que é na fase do aquecimento inespecífico que,



através de exercícios de improvisação e jogos dramáticos, emergem o protagonista e o tema protagônico da sessão.

A segunda etapa é a da formação das imagens. Na descrição de Boal (1996 a, p.172-173), nesta etapa o diretor pede ao protagonista que construa as imagens dos tiras que ele lembrou ou imaginou durante a improvisação. Esses tiras são pessoas reais, concretas, que o oprimem (pai, mãe, patrão, professor etc.). Eles estão na origem de seus medos, fobias e contrariedades. Eles não podem ser abstrações (como sociedade, educação etc.). São personagens invisíveis para nós, mas presentes na cabeça do protagonista. Essas imagens devem ser construídas com os corpos dos demais integrantes do grupo, daqueles que não participaram da improvisação. É como se o protagonista fizesse estátuas ou esculturas com os corpos das pessoas. Em seguida, o diretor pergunta aos demais participantes se eles viram outros tiras na cabeça do protagonista ou se perceberam em si mesmos. Daí, incentiva que cada um, com o seu próprio corpo, construa as imagens. O protagonista tem o direito de acatar ou recusar essas imagens. Só aceitará se a imagem de fato disser respeito a ele, ou seja, se ela lhe fizer lembrar de alguém real e concreto. Boal acredita que a participação dos demais membros do grupo é importante e indica que eles se relacionaram simpaticamente com o protagonista. Se eles viram os tiras, é porque eles os conhecem.

Observamos que, na segunda etapa, Boal dispõe de um recurso que utilizou na década de 1970, no Peru, quando criou a técnica denominada teatro-imagem: a construção de imagens “esculpidas” nos corpos das pessoas. Como já abordado no primeiro capítulo deste trabalho, naquele momento e naquela circunstância ele pretendia, com o uso dessa técnica, facilitar a comunicação com o povo indígena. Já na técnica de “O tira na cabeça”, esse recurso é utilizado com o objetivo de possibilitar a conscientização dos mecanismos de opressão vividos pelo protagonista, uma forma de esclarecimento da situação para o protagonista, para o diretor e para o restante do grupo. Consideramos que essa prática assemelha-se ao que acontece no Psicodrama. Existe uma técnica bastante utilizada nas sessões de Psicodrama, denominada construção de imagens. Trata-se de uma contribuição ao método psicodramático criada por Jaime Rojas-Bermúdez (psiquiatra e psicodramatista colombiano radicado na Argentina), também na década de 1970. O objetivo dessa técnica é ajudar o protagonista no processo de compreensão e elaboração dos fatos vividos. Para Bermúdez, o fato de o protagonista construir imagens e poder de fora observá-las, permite um distanciamento que facilita o entendimento do que se passa na situação apresentada. É uma técnica dirigida ao intelecto, pois estimula a reflexão, embora possa mobilizar emocionalmente o protagonista e outros integrantes do grupo. Essa técnica pode ser associada a outras, por ex. o solilóquio,

quando se pede para o protagonista assumir o lugar da imagem e pensar alto, ou pode ser seguida de dramatização.

Na terceira etapa – o arranjo da constelação – o diretor pede ao protagonista que ele organize as estátuas numa espécie de constelação, na qual ele próprio ocupe a posição central. Qual a relação de cada estátua com o protagonista? Qual a distância entre eles? Está de frente, de costas, longe, perto? E qual a relação delas entre si? Estas são questões que, dentre outras, precisam ser feitas neste momento, conforme listou Boal (p.173). Ele orienta que, antes de começar a próxima etapa, o diretor deve chamar atenção para os detalhes objetivos dessa constelação. Deve fazer observações sobre a relação do protagonista com essas figuras e pedir aos demais participantes que também o façam. Boal enfatiza que se deve observar as imagens objetivamente e relatar o que se vê (se está sentada, de pé, etc.), evitando as possíveis projeções (“me dá a impressão de medo”, “parece estar apaixonado”). Deve-se separar *o que é* daquilo que *a mim parece*. O que ele pretende é não deixar que os conteúdos subjetivos das demais pessoas sejam projetados no material trazido pelo protagonista, confundindo o entendimento do que de fato acontece na situação.

A descrição dessa etapa nos permite inferir que a disposição espacial das imagens construídas, tomando como referência o protagonista, faz um retrato das relações que este estabelece com os personagens de sua vida trazidos ao palco. Consideramos que isto favorece a concretização e visualização dessas relações no tempo presente. Essas propriedades são utilizadas e valorizadas tanto no Psicodrama quanto no método boaliano.

A informação das imagens é a quarta etapa. Na opinião de Boal (p.174), é uma das mais belas, teatrais e emocionantes da técnica. O diretor pede que o protagonista se aproxime de cada imagem (dos tiras), na ordem de sua preferência e diga, de maneira clara e lenta, alguma coisa referente ao passado que seja do conhecimento dos dois. A conversa deve começar com a frase: “Você se lembra quando...” e termina com “...e é por isso que...”. Assim, o protagonista projetará suas lembranças e emoções sobre a imagem. O ator que vive a imagem não deve mostrar qualquer reação, mas permanecer imóvel. Dessa maneira, ele é informado sobre os conteúdos do protagonista e, com essa informação, poderá viver seu personagem (dramatizar) na próxima etapa. O autor ressalta a importância de tudo acontecer dentro do mais absoluto silêncio. Esses monólogos do protagonista com cada imagem são reveladores, pois exibem lembranças, medos, desejos e segredos do protagonista. E todos passarão a ser testemunhas solidárias.

Observamos que, com esta técnica, pretende-se obter o maior número de informações possíveis sobre as relações do protagonista com os tiras, o que presumimos, poderá facilitar a

compreensão e possibilitar uma futura dramatização. Pensamos ser este um momento delicado, sobretudo porque trata-se de um momento em que a intimidade do protagonista será exposta. Ele irá falar dos seus sentimentos mais secretos, o que pode mobilizar muitas emoções e reações inesperadas. Dentro de um contexto terapêutico, em que há um compromisso formal do grupo em compartilhar e acolher o outro, em uma prática sistematizada de encontros regulares, torna-se menos perigosa e até bastante desejável essa exposição. Já numa sessão de Teatro do Oprimido normalmente acontecem encontros únicos com o grupo ou, no máximo, alguns encontros seguidos, se este for o acerto feito com o grupo (por ex., dentro da programação de um ateliê). Assim, torna-se delicado estimular a exposição íntima das pessoas diante de outras que irão se encontrar somente uma vez na vida. Elas podem, inclusive, resistir a fazê-lo. Defendemos que, mais do que nunca, é importante que se exponham previamente as regras do jogo (como se faz no teatro-fórum), para que as pessoas decidam ou não participar.

Além disso, sabemos que, na maioria das vezes, a pessoa procura a psicoterapia por vontade própria, porque assim deseja, voluntariamente. Isto facilita o comprometimento e a participação nas sessões. No caso do Teatro do Oprimido, o trabalho muitas vezes é levado ao grupo que, boa parte das vezes, desconhece a prática. Talvez resida aí um dos motivos para que Boal tenha afirmado que as técnicas do “Arco-íris do desejo” não existem para o grande público, mas para grupos que querem se autoconhecer.

Observamos também que, nesta etapa, é grande a dificuldade de não se particularizar as questões trazidas, embora nas considerações preliminares Boal tenha enfatizado a importância de sair da singularidade extrema e partir para a generalização. Consideramos que, neste momento, isso é praticamente impossível de ser feito. Os monólogos são expressões de vivências pessoais e íntimas do protagonista, questões muito particulares, inscritas em sua biografia e nas relações com os personagens construídos. O limite entre teatro e terapia, nesse caso, torna-se nulo.

Segundo Boal (p.174-175), na quinta etapa – a reimprovisação com as imagens – o diretor propõe que a cena realizada na primeira etapa seja improvisada mais uma vez, só que, além dos personagens visíveis e reais, participarão as imagens dos tiras. Os primeiros vão improvisar dentro do estilo realista, como se a cena se passasse na realidade. As estátuas ou imagens dos “tiras” permanecem paradas, mas podem e devem falar o que lhes vêm à cabeça (motivadas pela sua forma, postura e pelo relato do protagonista). Neste nível das imagens, o espetáculo torna-se surrealista. Cria-se uma tensão no palco, em que o protagonista contracenava com os personagens reais e com os “fantasmas”, que não saem do lugar e

personificam suas opressões. Ele pode tentar livrar-se dessas imagens, mas a tendência é que elas voltem. Cria-se aí uma tensão na cena, um duro conflito entre o protagonista e seus conteúdos.

Em nossa opinião, esta é mais uma etapa que pode levar a uma grande mobilização emocional, e o diretor deve estar preparado para manejar as respostas imprevisíveis. Isto é delicado, num contexto que não se assume como psicoterápico. O próprio Boal (1996 a, p.175) revelou uma preocupação nesse sentido: “Essa tensão é dura de ser vivida. É uma poderosa ginástica emocional. Obriga o protagonista a um grande esforço e cabe ao diretor evitar que seja demasiado.” A partir dessa afirmação de Boal, questionamos: como conseguir isto na prática? Quando e como interromper um processo em curso, caso o protagonista tenha uma resposta exagerada ou inesperada? De que recursos teórico-práticos o diretor deve dispor para poder lidar com segurança com situações desse tipo? São questões para reflexão que não são discutidas no texto de Boal.

O fórum-relâmpago é a sexta etapa. O autor (p.175) descreve que, neste momento, os participantes do grupo são convidados a se colocarem no lugar do protagonista. Dispostos em fila, vão entrando um a um na cena, e, no tempo de no máximo um minuto, devem executar uma ação que lhes pareça ser uma solução eficaz para o problema apresentado. O protagonista deve observar cada intervenção. Ao final, o diretor convida o protagonista a retomar o seu lugar na cena. Boal defende que a utilização desse recurso dá oportunidade às demais pessoas de expressarem suas opiniões e também ao protagonista de identificar possíveis soluções que não foram pensadas por ele. O fato de as pessoas se colocarem no lugar do protagonista ajuda na compreensão e diminui o julgamento do mesmo; é uma espécie de versão rápida do teatro-fórum, adaptado para a circunstância.

Levando em consideração os princípios e a prática psicodramáticos, constatamos que o colocar-se no lugar do outro em cena é uma prática frequente nas sessões de Psicodrama, principalmente na técnica de inversão de papéis, em que os interlocutores do diálogo cênico trocam de papéis, na tentativa de uma melhor compreensão mútua. No caso do fórum-relâmpago, não há exatamente uma troca, mas a ocupação do lugar do outro para melhor compreendê-lo e ajudá-lo.

Na sétima etapa, denominada a criação dos anticorpos, o protagonista irá contracenar apenas com os tiras. A partir de suas próprias opiniões e desejos e das sugestões dadas na etapa anterior, ele deverá mostrar como acredita que cada tira pode ser desarmado. Quando alguém da plateia entender a conduta do protagonista, pode colocar-se no lugar dele, na cena, na luta contra o tira. Daí o protagonista pode passar para outro tira. Na sequência, será

substituído por outro espect-ator e assim, sucessivamente, até que cada tira tenha, diante de si, o seu anticorpo. Nesse momento, a cena estará dividida em várias subcenas, enquanto todos os envolvidos desenvolvem os seus personagens.

Acreditamos que esta etapa solicita uma grande habilidade do diretor em lidar com o tempo de que dispõe (como de resto durante toda a aplicação da técnica, composta de muitas etapas), além do estímulo que deve dar às pessoas para que participem e façam as cenas acontecerem. Além disso, requer habilidade em organizar as subcenas no espaço, para que a simultaneidade delas não resulte numa confusão improdutiva.

A oitava etapa da técnica, descrita pelo autor, é a da feira. O protagonista, neste momento, estará fora dos duelos com os tiras porque outros integrantes do grupo estarão no seu lugar. Ele então poderá dar um passeio pela feira formada, observando subcenas, interessando-se mais ou menos por esta ou aquela. Nesse momento ele será um observador ativo, e não simplesmente um espectador contemplativo. É ao seu próprio drama, à sua vida, que ele assiste. Segundo Boal (1996 a, p.176), os movimentos do protagonista, ao olhar as subcenas, com maior ou menor interesse, seu comportamento, enfim, em relação a elas, constituem uma escritura que deverá ser lida (pelo diretor e demais participantes) e relatada ao protagonista na próxima etapa.

Consideramos que o risco dessa prática reside na possível ocorrência de um excesso de interpretações que podem vir a confundir o protagonista e atrapalhar o andamento da técnica. Boal não aborda esse aspecto, mas acreditamos que o diretor deva solicitar que as pessoas relatem o que viram, e não o que pensam que pode ser, evitando projeções e julgamentos.

O debate constitui a nona e última etapa, quando, segundo o autor (p.176-177), todos trocam ideias, sem a pretensão de ganhar a discussão. Deve-se evitar os julgamentos e estimular o compartilhamento de experiências. Boal enfatiza aí a importância das pessoas admirarem-se e surpreenderem-se com o comportamento das outras. Se isto acontecer, deve ser compartilhado. Surpreender-se, para ele, significa aprender algo de novo, inusitado.

Ao final da descrição desta técnica, Boal ressalta que o tira não se apresenta somente de maneira incisiva ou ameaçadora, mas que sua forma pode ser sedutora. O tira deve ser definido como a imagem que está presente na cabeça das pessoas, no momento de uma ação, e que nos obriga a fazer o que não queremos, o que pode acontecer com violência ou sedução. São os opressores e as opressões que estão internalizados em nós.

Constatamos que esta técnica, em muitos aspectos, lembra uma sessão de Psicodrama. Ela constitui-se de nove etapas, mas podem relacionar-se com os três momentos de uma

sessão psicodramática. A primeira etapa corresponde ao aquecimento específico do Psicodrama. Nas sete etapas seguintes, acontecem as dramatizações. A última etapa corresponde ao momento final de comentários ou compartilhamento, que normalmente encerra uma sessão psicodramática. Como no Psicodrama, escolhe-se um protagonista que irá encenar o seu próprio drama, e os demais membros do grupo podem participar quando solicitados (e isto é desejável).

Acreditamos que, apesar do tema ser a opressão, neste caso a opressão internalizada, ele eclode na cena carregado de subjetividade, dos valores e da biografia do protagonista. Ainda que no “Arco-íris do desejo” não se estimule a particularização e busque-se a generalização, em nossa opinião, isto é praticamente impossível, na medida em que se colocam em cena conteúdos internos, particulares, advindos da experiência pessoal do protagonista. Os seus “fantasmas”, seus “tiras”, são personificados, concretizados na cena. E esta se desenvolve a partir do diálogo íntimo que o protagonista com eles estabelece. Apesar de outras pessoas também poderem viver opressões semelhantes e a simpatia ser uma resposta possível, o conjunto que se constrói em cena, a disposição dos tiras em relação ao protagonista, a natureza e o conteúdo dessas relações são aspectos absolutamente singulares. É muito difícil deixar de lado essas particularidades e tentar forçar uma generalização, porque a própria natureza da técnica não permite que isto aconteça.

Para finalizar, consideramos curioso o fato de que Boal tenha citado a catarse como parte integrante desta técnica e não tenha sinalizado isto durante a descrição da mesma. Em nenhum momento ele relata, no texto, de que forma o fenômeno acontece e nem em que etapa da técnica existe uma maior possibilidade de isto acontecer. Resta-nos então inferir que o grande envolvimento emocional que esta técnica proporciona, além da conscientização a partir das imagens e cenas, culminando com o desarmamento dos tiras (transformação de uma realidade a partir da ação), constituem etapas que resultam no efeito catártico (aqui entendido como um processo de desbloqueio e mudança).

### 3.4 - O ARCO-ÍRIS DO DESEJO: TEATRO OU TERAPIA?

O potencial terapêutico das representações teatrais não é uma descoberta da atualidade, mas uma propriedade atribuída ao teatro e já descrita desde os primórdios de sua história. Moisés Aguiar, em seu livro *O teatro terapêutico*, ao tratar do Psicodrama e da

necessidade que muitos profissionais têm de categorizá-lo enquanto terapia e diferenciá-lo do teatro, afirma:

Essa cisão entre o que é teatral e o que é terapêutico constitui um infeliz equívoco, uma vez que nos impede de ter acesso ao potencial curativo das práticas cênicas e, dessa forma, explorar o que o psicodrama nos oferece.

Esse potencial curativo do teatro pode ser mais bem compreendido quando se toma o próprio teatro na sua origem, entre os povos primitivos. (AGUIAR, 1990, p.16)

O autor continua com exemplos, tais como: quando uma tribo ia para a caça, promoviam-se os rituais religiosos de preparação para a façanha, quando então eram encenados os confrontos possíveis de acontecer. A dramatização permitia a exorcização do medo. É como se houvesse, pela celebração da unidade com a natureza, uma apropriação simbólica do potencial destrutivo do inimigo e, com isso, um incremento na possibilidade de derrotá-lo, em virtude do aumento da coragem e da força do caçador.

Este autor afirma que o mesmo procedimento parece marcar as liturgias de todas as religiões, desde a Antiguidade aos dias atuais. A missa católica, por exemplo, é uma narrativa da paixão, morte e ressurreição de Cristo. Os fiéis participam dos atos ritualísticos como atores. A peça, levada com a participação maior ou menor da comunidade, permite aos integrantes uma experiência de renovação dos laços com a divindade, que pode resultar na purificação dos pecados e celebração da unidade comunitária.

Também Geraldo Massaro (1996), ao tratar da importância para o psicodramatista do estudo mais atento e criterioso da cena enquanto local de transformação, afirma que o mais importante não é cindir, separar o que é teatral do que é terapêutico. Se assim agimos, corremos o risco de perder o acesso ao poder transformador das práticas teatrais. O importante, na sua opinião, é investigar o que faz com que a cena, a montagem teatral, possibilite a transformação. E passa então a estudar as possíveis propriedades terapêuticas da cena teatral. Esse autor atribui a um aspecto proveniente do teatro a propriedade terapêutica do Psicodrama. Moysés Aguiar (1990), por sua vez, atribui ao fenômeno da catarse a propriedade terapêutica do teatro, fenômeno tão almejado e descrito na psicoterapia psicodramática.

O Arco-íris do desejo, considerado como o conjunto de técnicas que compõem a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, propõe-se a trabalhar com as opressões subjetivas. Apesar de reconhecer a existência de interface entre o seu método e a psicoterapia psicodramática, Boal afirmava, categoricamente, que o que ele fazia era teatro. As

justificativas mais frequentes para esta afirmação são encontradas em textos publicados e entrevistas, quando questionado a respeito. Uma delas refere-se à orientação para que se abandone a unicidade, os aspectos muito particulares das situações, e busque-se a generalização. Acabamos de constatar, com o estudo da técnica descrita no item anterior, que isso nem sempre é possível. Os limites entre teatro e terapia tornam-se imprecisos ou mesmo inexistentes. O próprio Boal admitiu isto: “Numa sessão específica de *O tira na cabeça*, pode acontecer que alguém relate um episódio de opressão individual cujas particularidades podem singularizar-se ao extremo [...]” (BOAL, 1996 a, p.58).

Outra justificativa de Boal diz respeito à não interpretação dos conteúdos revelados na cena por parte do diretor, diferente do que faz o psicoterapeuta. Consideramos ser esta mais uma característica que, dependendo da situação e da técnica, torna-se muito difícil evitar. No método teatral, o diretor pode até evitar a interpretação mas, na medida em que ele faz escolhas, sugere cenas e conduz a técnica, ele o faz sempre a partir de uma leitura, de uma interpretação das situações reveladas pelo protagonista e demais integrantes do grupo.

Outra preocupação constante de Boal é afirmar que seu teatro possibilita uma experiência estética, entendendo Estética como a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade, e não como a ciência do Belo. Em *O arco-íris do desejo*, ele defende (p.184) que a criatividade artística do oprimido-protagonista não deve ficar limitada à simples reprodução realista ou ilustração simbólica da opressão real: ela deve possuir sua própria dimensão estética. Afirma que todas as técnicas apresentadas são estéticas, ou seja, sensoriais e artísticas. Exemplifica dizendo que uma imagem deve ser construída ou criada num clima estético, em que sensações, emoções e movimentos são também considerados, e não apenas o relato verbal. Uma imagem não pode ser uma mera ilustração de frase ou palavra. Ao revelar suas preocupações com o conteúdo estético das cenas e com a criatividade dos participantes, Boal parece querer defender a natureza artística do seu teatro, que, como vimos, com frequência é posta em dúvida.

Para Zerka Moreno, o caráter artístico também está presente no Psicodrama, e nem por isso ele deixa de ser terapia, ou melhor, uma coisa não impede a outra: “Psicodrama é ao mesmo tempo ciência e arte. O aspecto artístico reside nas habilidades do diretor.” (MORENO, Zerka, 2001, p.26). A autora coloca nas mãos do diretor a responsabilidade de fazer com que as dramatizações resultem em cenas ricas, do ponto de vista estético/artístico, o que consideramos questionável, mas o importante é perceber que ela não estabelece uma separação estanque entre terapia e arte.



O próprio Boal, em alguns momentos, se contradiz quando afirma, por exemplo, categoricamente, que teatro é terapia, ou quando coloca como subtítulo do seu livro “Método Boal de teatro e terapia”. Dessa forma, ele só confirma a imprecisão desses limites em algumas situações.

Neste capítulo, vimos também as semelhanças incontestáveis entre a prática psicodramática e algumas técnicas do Teatro do Oprimido, sobretudo as que compõem sua vertente terapêutica. A noção de catarse terapêutica apresentada por Moreno em muito se assemelha ao que Boal descreveu como a catarse no Teatro do Oprimido. Esse certamente é um forte ponto de convergência entre as duas concepções e aponta para o potencial terapêutico do método teatral boaliano. Além da catarse, também as propriedades do espaço estético descritas por Boal atestam esse potencial. Em sua obra *O Teatro terapêutico*, Moysés Aguiar (1990, p.18) afirma que a catarse constitui um dos princípios de cura através do teatro.

Apesar da pergunta que dá título a este item, aparentemente, solicitar uma resposta única e excludente, o fato é que *O arco-íris do desejo* revela uma prática com características que se encontram no exato limite entre teatro e terapia. As diferenças residem mais nos objetivos que orientam suas práticas do que em seus resultados, ou seja, mesmo que não se pretenda fazer psicoterapia (como gostava de afirmar Boal), os efeitos da prática teatral boaliana podem ser terapêuticos. Esses limites são de fato imprecisos, sobretudo se considerarmos as técnicas subjetivas e introspectivas compiladas em *O arco-íris do desejo*. A ideia aqui não é dar uma resposta definitiva. Para tanto, teríamos que fazer uma revisão exaustiva das muitas definições de teatro e terapia, tentando enquadrar o método boaliano. Mas aqui não é isso que desejamos. Aqui mais vale a reflexão, a discussão e até a observação de que talvez não possamos mesmo classificar essas técnicas dentro de uma ou outra categoria, de forma excludente, porque elas constituem uma terceira.

Finalizamos este item com uma questão trazida por Antônia Pereira Bezerra, num texto que discorre sobre o Teatro do Oprimido: “*Seria possível conceber a existência de uma atividade educativa isolada de uma outra artística, ou de uma terceira terapêutica, sem proceder de forma redutora e fragmentária?*” (BEZERRA, 2000, p.1)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que os limites tênues entre teatro e terapia já são observados e descritos há muito tempo e em situações diversas. E foi exatamente uma dessas situações que motivou a pesquisa deste tema: as semelhanças entre as técnicas do Teatro do Oprimido e a prática do Psicodrama. Ao dirigir o foco, mais precisamente, para a vertente terapêutica do método boaliano, buscamos entender os mecanismos que levam a essa proximidade extrema, a ponto de, com frequência, essas semelhanças serem sinalizadas e questionadas. Pensamos na catarse como um possível ponto de contato. Estudamos de que maneira ela acontece no teatro e no contexto terapêutico. O resultado foi a constatação de que se trata de um fenômeno múltiplo e complexo, que não se dá de uma única maneira.

No teatro, as características do processo catártico dependem da natureza da recepção, afinal, ele é um efeito que se dá na relação entre o espectador e a cena teatral. Se considerarmos o pensamento de Cleise Mendes, entendemos que, para além da acepção aristotélica, existem várias formas de catarse e esta é, na verdade, uma função da representação dramática. Vimos que, para esta autora, não existe um drama anticatártico. Esse pensamento legitima e torna possível a defesa de um tipo de catarse no Teatro do Oprimido, se o consideramos como teatro, uma forma de se fazer teatro diferente da convencional, mas ainda assim, teatro.

O pensamento de Jauss e sua Estética da Recepção também legitimam a ocorrência da catarse no Teatro do Oprimido. Isso se considerarmos a vivência desse método como uma experiência estética. Jauss defende a catarse como parte integrante de toda experiência estética, sendo a propriedade comunicativa da atividade artística. A compreensão do seu método enquanto experiência estética é algo defendido por Boal em muitos dos seus textos, o que culminou com a elaboração da *Estética do Oprimido*, resultado de suas últimas pesquisas, ao questionar os conceitos oficiais e pré-estabelecidos de arte, aura e beleza, propondo a elaboração de uma nova estética.

Finalmente, o estudo do Psicodrama e a compreensão do seu processo catártico só fez diminuir ainda mais a distância entre esse método e a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido. É que as coincidências são inúmeras entre o que acontece com o protagonista no Psicodrama (paciente) e no “Arco-íris do desejo” (neste caso, espectador). Confirmamos as semelhanças e as propriedades terapêuticas da catarse nesses contextos.

Durante o processo de pesquisa e o estudo das técnicas que constituem a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido, surgiram alguns questionamentos no tocante à questões de ordem ética que envolvem a prática teatral boaliana. Embora argumente-se que se trata de teatro porque os objetivos são estéticos e não terapêuticos, ou melhor, porque não se pretende fazer psicoterapia, sabe-se que o seu método inclui uma série de técnicas que estimulam a exposição de questões de ordem pessoal.

Importante pensar na atitude cuidadosa e criteriosa que um diretor deve ter diante de um grupo que se propõe a participar de um ateliê de “O arco-íris do desejo”. Mesmo que não seja este o objetivo do diretor, as técnicas introspectivas mobilizam conteúdos particulares (inclusive inconscientes) e podem dar margem à eclosão de reações emocionais inusitadas durante a sua prática.

Será que o diretor de teatro encontra-se preparado para lidar com as intercorrências em momentos como este? O que dizer da formação do diretor de teatro ou, mais precisamente, do diretor que trabalha com a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido?

Sabe-se que toda e qualquer técnica que trabalha com grupos está sujeita a mobilizar algum conteúdo pessoal de qualquer um dos seus componentes. Mas, em se tratando de técnicas que abordam diretamente questões particulares, a probabilidade passa a ser grande. E, mesmo com o propósito artístico ou o estímulo à generalização da abordagem, a chance de o trabalho estimular o envolvimento emocional (por vezes exarcebado) é bem maior. Então, o que fazer quando o grupo é constituído por pessoas desconhecidas, que não terão a chance de se reencontrar? E o que fazer com o sentimento de exposição que o trabalho pode provocar? Como não se trata de terapia formal, muitas vezes não há continuidade do trabalho e nem oportunidade para abordar de maneira adequada as questões que eventualmente eclodiram nos encontros teatrais. E então, o que fazer? De que maneira o diretor deve preparar-se para lidar com essas situações? E como deve mesmo ser a sua formação?

Em nenhum momento da pesquisa me deparei com questões desse tipo no material teórico estudado. Consideramos importante incluir a discussão sobre esses aspectos éticos que envolvem a prática do O arco-íris do desejo, quando dos encontros e debates sobre o método teatral boaliano.

Ao término do estudo, não nos interessam definições precisas ou estanques, categorizações reducionistas ou mesmo preconceituosas. Importa-nos mais a reflexão sobre as relações possíveis entre teatro e terapia, a verificação da propriedade terapêutica (entre outras) atribuída ao fato teatral, que Boal defendia como uma intensa energia, muito eficaz em outros domínios não teatrais: a política, a educação, a psicoterapia.

Vimos que a cena e o espaço estético, por si só, oferecem possibilidades de transformação ao receptor, mais ainda se este participa da cena vivendo o seu próprio drama. Estas propriedades são atribuídas ao fato teatral, ainda que o propósito de quem o dirige não seja exatamente esse, ou que o objetivo principal não seja fazer terapia.

Augusto Boal tem uma trajetória pessoal e profissional marcada pela coerência entre seu pensamento e sua prática. Do tempo do Arena aos estudos com a *Estética do Oprimido*, ele passou por inúmeras experiências teatrais em contextos diferentes, que foram decisivos para a criação de novas técnicas. Percebe-se que, na base de tudo, durante todo o tempo, ele nunca deixou de ser o homem político, de ideologia de esquerda, defensor da liberdade e do diálogo, otimista e esperançoso. Daí ele manter os princípios básicos do Teatro do Oprimido como fundamentos da sua Poética e prática, independente da técnica, independente da vertente.

Ao abordar as opressões subjetivas, Boal jamais perdeu de vista o olhar para o todo, para o coletivo, e também para as estruturas de poder que habitam a realidade social. Um exemplo disso é quando afirma, numa entrevista, que a vertente terapêutica do seu teatro pode chegar ao limite do Psicodrama, mas nem por isso o trabalho deixa de ser político. E enfatiza que, ao trabalhar com o social, também se trabalha com o individual, e vice-versa.

Assim, Boal já fez teatro político, teatro pedagógico e teatro terapêutico, mas mantendo os princípios básicos que norteiam sua prática. Portanto, o principal não é classificar e categorizar a sua obra. Ela transcende qualquer categoria, porque diz respeito à utopia de um homem de teatro, que defendeu e concretizou, na prática, seus ideais de libertação através do teatro, entendido como um duplo da própria vida, como um meio de transformação pessoal e social. Boal gostava de afirmar que, para ser cidadão, não basta viver em sociedade, mas é preciso transformá-la.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Moysés. **Teatro da anarquia: um resgate do Psicodrama**. Campinas : Papyrus, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Teatro espontâneo e Psicodrama**. São Paulo : Ágora, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O teatro terapêutico**. Campinas : Papyrus, 1990.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena – uma estética de resistência**. São Paulo : Boitempo Editorial, 2004.
- ALMEIDA, Miguel de (org.). **Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos**. São Paulo : Lazuli Editora, 2005.
- ANDRADE, Manoel de (org.) **Encontros com a civilização brasileira**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
- ARISTÓTELES, 384 – 322 A.C. **Poética**. Porto Alegre : Globo, 1966.
- ASBAP. **O que é Psicodrama**. Disponível em: <<http://www.asbap.com.br/psicodrama>>. Acesso em: 18 jan 2011.
- BERMÚDEZ, Jaime G. Rojas. **Introdução ao Psicodrama**. São Paulo : Mestre Jou, 1977.
- BEZERRA, Antônia Pereira. Boal e Brecht – o teatro-Fórum e o Lehrstück: a questão do espectador. BIÃO, Armindo et al. (Org). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo : Annablume, 2007, p.131–143.
- \_\_\_\_\_. O Teatro do Oprimido e a noção do espectador-ator : pessoa e personagem. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação Em Artes Cênicas, 1., 2000, Salvador. **Anais ...** Salvador : Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2000.
- \_\_\_\_\_. Persona – Augusto Boal. revista **Repertório** – teatro e dança – Ano 13 – n.14, julho de 2010.
- BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo : Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Coleção Palestras. Volume I. Rio de Janeiro : INACEN, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6.ed. Rio de Janeiro : Civilização, 1991.
- \_\_\_\_\_. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 11.ed. Rio de Janeiro : Civilização, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O arco-íris do desejo – método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro : Civilização, 1996 a.

- \_\_\_\_\_. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996 b.
- \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro : Civilização, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O Teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro : Garamond, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Stop: c'est magique!** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. Rio de Janeiro : Record, 2000 a.
- \_\_\_\_\_. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro : Garamond, 2009.
- \_\_\_\_\_. Somos todos escravos (entrevista). Revista **Bundas**. Ano 2, n.55, julho de 2000 b.
- \_\_\_\_\_. Exilado (entrevista). Revista **Caros Amigos**. Ano IV, n. 48, março de 2001.
- \_\_\_\_\_. Das opressões latino - americanas às opressões européias (entrevista à Yan Michalski). In: MICHALSKI, Yan (coord.). Revista **Ensaio / teatro**. n.4. Rio de Janeiro : Edições Muro, 1981. p.8-12.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Programa **Encontro marcado com a arte**. 1997. Disponível em <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 06 out.2010.
- \_\_\_\_\_. entrevista. programa **Personalidade** (TV Câmara). Disponível em <<http://camara.gov.br/internet/tvcamara>>. Acesso em: 17.agosto.2010.
- \_\_\_\_\_. entrevista. Revista **Teoria e Debate**. n.56, dezembro 2003/janeiro de 2004. p.1-5. Disponível em <<http://www2.fpa.org.br>>. Acesso em 28 março 2011.
- \_\_\_\_\_. entrevista. Revista **Direitos Humanos**. p.52 a 61. Disponível em: <<http://portal.nj.gov.br>>. Acesso em: 21 jun 2010.
- BRANDÃO, Tânia. Augusto Boal e o teatro fora de si. In: MICHALSKI, Yan (coord.). Revista **Ensaio / teatro**. n.4. Rio de Janeiro : Edições Muro, 1981. p.17-20.
- BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, Cláudio de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo : Perspectiva, 1988.
- CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. **Quem somos / o que realizamos / Método / Agenda 2010 / Imprensa**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.ctorio.org.br/novosite>>. Acesso em: 06.out.2010.
- COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo : Brasiliense, 2006.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo : Brasiliense, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro : Graal, 1996.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.
- DEMO, Pedro. Exclusão Social – Novas e Velhas Formas. In: **Debates Sociais**. n.58, ano XXXVI, Rio de Janeiro, 2001.

- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo : Hucitec, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo : Hucitec, 2006.
- \_\_\_\_\_. Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador. revista **Sala Preta**, n.8 – ECA – USP, São Paulo, 2008.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Brandão, Tânia / Michalski, Yan / Lopes, Ângela Leite / Saadi, Fátima**. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 07 nov 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 32.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia**. 30.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2004.
- FOX, Jonathan. **O essencial de Moreno: textos sobre Psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade**. Tradução: Moysés Aguiar. São Paulo : Ágora, 2002.
- GONÇALVES, Camila Salles. **Lições de Psicodrama**. Introdução ao pensamento de J.L.Moreno. São Paulo : Ágora, 1988.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo : Perspectiva, 2004.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Teatro Brasileiro: tradição e ruptura**. Goiânia : Alternativa, 2005.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J.Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo : Perspectiva, 2006.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol 1. São Paulo : Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans-Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo : Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2001 a. p.43-61.
- \_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2001 b. p.63-82.
- JR., João-Francisco Duarte. **O que é beleza**. São Paulo : Brasiliense, 1998.
- LOPES, Ângela Leite; SAADI, Fátima. Boal: arte útil ou psicoterapia perigosa? In: MICHALSKI (coord). Revista **Ensaio / teatro**. n.4. Rio de Janeiro : Edições Muro, 1981. p.25-27.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo : Global, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Teatro sempre**. São Paulo : Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Teatro em foco**. São Paulo : Perspectiva, 2008.

- MARINEAU, René F. **Jacob Levy Moreno –1889 - 1974**. São Paulo : Ágora, 1992
- MARRA, Marlene M. e FLEURY, Heloísa J. **Sociodrama** – um método, diferentes procedimentos. São Paulo : Ágora, 2010.
- MARTÍN, Eugênio Garrido. **J.L.Moreno : Psicologia do encontro**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- MASSARO, Geraldo. **Esboço para uma teoria da cena**. São Paulo : Ágora, 1996.
- MENDES, Cleise Furtado. O Drama e o desejo do espectador. In: revista **Repertório Teatro e Dança**, Ano 3, n.4, 2000 a.
- \_\_\_\_\_. **Drama e desejo:o lugar da catarse na teoria do drama**. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFBA, 1983.
- \_\_\_\_\_. **As estratégias do drama**. Salvador : CED – UFBA, 1995.
- \_\_\_\_\_. Freud e a cena oculta. In: **Cadernos do GIP-CIT**. Salvador, n.10, p.7–23, junho de 2000 b.
- \_\_\_\_\_. **A gargalhada de Ulisses** – um estudo da catarse na comédia. Tese de Doutorado em Letras e Linguística, UFBA, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da forma dramática** (Roteiro de tópicos para discussão em aula). Disciplina: Dramaturgia. Escola de teatro - UFBA. inédito.
- MENEGAZZO, Carlos M. **Dicionário de Psicodrama e Sociodrama**. São Paulo : Ágora, 1995.
- MONTEIRO, Regina Fourneaut. **Técnicas fundamentais de Psicodrama**. São Paulo : Ágora, 1998.
- MORENO, J.L. **O Teatro da espontaneidade**. Tradução: Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo : Summus, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Psicodrama**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo : Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Fundamentos de Psicodrama**. São Paulo : Summus Editorial, 1983.
- MORENO, Zerka T. **A realidade suplementar e a arte de curar**. São Paulo : Ágora, 2001.
- NETO, Licínio. Recadinho mágico. In: MICHALSKI, Yan (coord.). Revista **Ensaio / teatro**. n.4. Rio de Janeiro : Edições Muro, 1981. p.29-31.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Coelho. 1.ed. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Tradução: J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva, 2001.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo : Brasiliense, 1998.



- \_\_\_\_\_. O Teatro do Oprimido invade a Europa. In: ANDRADE, Manoel de. et al. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980. p.165-185. v.19.
- PERAZZO, Sérgio. **Psicodrama** – o forro e o avesso. São Paulo : Ágora, 2010.
- PORCHAT, Ieda. **O que é psicoterapia**. São Paulo : Brasiliense, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo : Perspectiva, 2003.
- SARTINGEN, Katrin. **Brecht no teatro brasileiro**. São Paulo : Hucitec, 1998.
- SILVA, Carolina Vieira. **Curinga, uma carta fora do baralho**: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAC da UFBA, 2009, inédito.
- SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. Tese de doutorado apresentada ao PPGAC – UFBA, 2005. inédito.
- \_\_\_\_\_. Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha. revista **Sala Preta**, n.8, ECA – USP, São Paulo, 2008.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões Almeida Júnior. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- VALVERDE, Monclar (org.) **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Estética da comunicação** (sentido, forma e valor nas cenas da cultura). Salvador : Quarteto, 2007.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre : L&PM, 2001.
- VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo**: a ação sócio-cultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo : Hucitec, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo : Ática, 2009.