

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA ó UnB
INSTITUTO DE ARTES ó IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**PLATÉIA OU PLATEIA?
A PROGRESSIVA PERDA DO ASSENTO NOS TEATROS DE BRECHT,
MORENO E BOAL.**

Francisco Pereira Nunes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Soraia Maria Silva.

**Brasília ó DF
2010**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA ó UnB
INSTITUTO DE ARTES ó IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**PLATÉIA OU PLATEIA?
A PROGRESSIVA PERDA DO ASSENTO NOS TEATROS DE BRECHT,
MORENO E BOAL.**

Francisco Pereira Nunes

**Brasília ó DF
2010**

Agradecimentos

Algumas pessoas e coisas na nossa vida
passarão outras, passarinho...

À poesia, à psicologia, ao teatro e ao Matheus
ó passarinhos da minha existência.

Passarelas que tornam a minha vida mais
interessante e mais suave.

Obrigado.

RESUMO

O trabalho proposto nesta dissertação tem como objetivo abordar algumas funções pertinentes ao teatro: a política, a terapêutica, a social e a pedagógica. Para isso, o estudo analisa três teóricos que nas suas práticas, enfatizaram essas funções, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o médico romeno Jacob Levi Moreno e o diretor teatral brasileiro Augusto Boal. As modificações que esses autores trouxeram com suas teorias e práticas, bem como, as relações criadas com a plateia. Um público sentado e incomodado com o teor político do texto no teatro de Brecht; mas que sobe ao palco, sai de seus assentos e acaba assumindo outros papéis nos teatros de Moreno e Boal. O trabalho também é uma reflexão sobre os papéis que o autor vem exercendo de professor e de diretor teatral com jovens e adultos da periferia de Brasília: Varjão, Taguatinga e Ceilândia, adicionado a isso, eu procuro estabelecer relações entre a minha prática e os teóricos citados.

Palavras-chave: Teatros da espontaneidade, psicodrama, grupos de teatro, pedagogia do oprimido, cidadania e teatro no ensino médio.

ABSTRACT

This paper aims to talk about some functions related to the theatre: the politic, therapeutic, social and pedagogical ones. Thus, this project analyzes three theorists that emphasize these functions in their practice: the German playwright Bertolt Brecht, the Romanian doctor Jacob Levi Moreno and the Brazilian theatrical director Augusto Boal. The modifications what these authors brought with their theories and practices, as wall as, the relations grow up with the audience. A public sitting and bothered by the political drift of the text in the theater of Brecht, but that rises to the stage, leaves from their seats and finishes taking over other papers in the theaters of Moreno and Boal. This project is also a reflection related to the functions that the author has been working as a teacher and a theatrical director with young persons and adults of the periphery of Brasília: Varjão, Taguatinga and Ceilândia, in addition to this fact; I intend to make links between my practice and the theorists studied.

Key-words: Spontaneous theatres, physiological drama, groups of theatre, pedagogy of the oppressed, citizenship and theatre in the high school level.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – A FUNÇÃO POLÍTICA DO TEATRO	
1. O PENSAMENTO DE BERTOLT BRECHT	23
1.1 O movimento Expressionista e a dramaturgia política.....	25
1.1.1 Os antecedentes do teatro político	27
1.1.2 Ideologias e marxismo	28
1.2 Aspectos da teoria e da dramaturgia.....	30
1.2.1 A temática.....	30
1.2.1.1 O poeta Bertolt Brecht.....	32
1.2.2 A linguagem	33
1.2.3 As influências teatrais	34
1.2.3.1 Teatro épico versus teatro tradicional	36
1.2.4 A prática teatral.....	37
1.2.4.1 Cronologia teatral e literatura dramática	38
1.2.5 A música.....	40
1.2.6 A teoria.....	41
1.2.7 A política	43
1.3 O Teatro Épico e as peças didáticas	47
1.3.1 As peças didáticas	48
1.3.2 Os efeitos de estranhamento.....	49
1.4 As quebras e o novo papel da óplátiaö.....	51
CAPÍTULO 2 - A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DO TEATRO	
2. O PENSAMENTO DE JACOB LEVI MORENO	55
2.1 Influências filosóficas e históricas no pensamento moreniano.....	57
2.2 Função e desenvolvimento do Teatro da Espontaneidade.....	60
2.2.1 Os tipos de Teatro da Espontaneidade	64
2.2.1.1 O Jornal vivo.....	65
2.2.1.2 O Teatro de reprise.....	66
2.2.1.3 O Psicodrama bipessoal.....	67
2.2.1.4 O Sociodrama	68
2.3 A Teoria moreniana dos papéis.....	69
2.3.1 Catarses e teatro terapêutico	71
2.3.2 O misticismo na obra moreniana	74
2.4 As cenas no psicodrama e no teatro	76
2.4.1 As etapas na formatação cênica	78
2.4.2 Conservas culturais e Criaturgia.....	78

CAPÍTULO 3 AS FUNÇÕES ÉTICAS E SOCIAIS DO TEATRO

3. O PENSAMENTO DE AUGUSTO BOAL	82
3.1 Influências no pensamento de Augusto Boal.....	85
3.2 O Teatro do oprimido e as poéticas políticas.....	87
3.2.1 O teatro do oprimido	88
3.2.2 O improviso e a espontaneidade	89
3.2.3 As outras poéticas políticas	91
3.2.4 O <i>Coringa</i> no teatro político.....	94
3.3 Relações e análises nos teatros de Brecht, Moreno e Boal.....	95
3.3.1 Ampliando o quadro de Brecht.....	97
3.3.2 Teatro ou Psicologia?.....	99
3.3.3 As influências do <i>Método</i> de Constantin Stanislavsky	102

CAPÍTULO 4 A PRÁTICA TEATRAL

4. ANÁLISES DAS FUNÇÕES POLÍTICAS, TERAPÊUTICAS E SOCIAIS.....	107
4.1 A pedagogia de Paulo Freire.....	110
4.2 O uso dos jogos teatrais	112
4.3 A Sociometria: a função social e terapêutica dos grupos.....	114
4.3.1 O co-inconsciente e a consciência de grupo.....	117
4.3.2 Construindo um papel de cidadão.....	117
4.3.3 A função da comédia.....	119
4.4 Apresentações dos grupos e interfaces com os autores	121
4.4.1 Grupo Um e a função política do teatro	121
4.4.2 Grupo Dois e a função terapêutica do teatro	126
4.4.3 Grupo Três e a função pedagógica do teatro	131
4.4.4 Grupo Quatro e a função social e estética do teatro	136
4.5 Platéia ou plateia?.....	141
CONCLUSÕES	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
ANEXOS.....	151

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bertolt Brecht (1898-1956).	22
Figura 2: Jacob Levi Moreno (1889-1974).	54
Figura 3: Augusto Boal (1931-2009).	81
Figura 4: A árvore do teatro do oprimido.	91
Figura 5: Paulo Freire (1921 ó 1997).	106
Figura 6: Capitão Lucius	125
Figura 7: Arlequino ó o porteiro do inferno	125
Figura 8: Capitão menor.....	125
Figura 9: Virgulino	125
Figura 10: a mensageira do Senhor.....	125
Figura 11: o diretor e o grupo.....	125
Figura 12: As máscaras e o grupo.....	126
Figura 13: O julgamento dos ditadores (pelo menos na peça eles serão punidos)	126
Figura 14: o grupo em escultura	129
Figura 15: linha de atores	129
Figura 16: histórias encenadas.....	130
Figura 17: o contador e sua história.....	130
Figura 18: a preparação do grupo	130
Figura 19: alunos do 1º Ano. Leitura dramática do õCapitão Virgulinoö.....	135
Figura 20: alunos do 2º Ano. Dramatização de um jornal vivo	136
Figura 21: alunos do 3º ano que montaram um espetáculo de teatro do invisível.....	136
Figura 22: Joana - a mãe conformada	140
Figura 23: Isabel e Rosália	140
Figura 24: o grupo.....	140
Figura 25: Macedo e Ribeiro	140

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Oposições entre as formas épicas e dramáticas	36
Tabela 2 - Caracterizações entre os teatros estudados	97
Tabela 3 - Currículo de artes para o ano letivo de 2009 no CEF17.....	133

INTRODUÇÃO

O estudo que se segue é o resultado do aprendizado de algumas teorias e tendências do teatro moderno e da reflexão sobre a prática dos papéis que venho exercendo de diretor teatral e de professor de artes cênicas¹ nos últimos seis anos. O primeiro advém do fato de ter sido voluntário em uma comunidade carente da periferia brasileira: o Varjão do Torto², de 2003 até 2008. A partir das experiências que os jovens dessa comunidade me proporcionaram, comecei a perceber a importância dos grupos na vida dessas pessoas. O teatro passa a funcionar como grupos de encontros e começa a ter vertentes sociais no cotidiano dos seus componentes.

Eu atuava como professor e diretor teatral e ficou claro para mim que relações estavam sendo construídas entre aqueles jovens. A partir de tais premissas a experiência me levou a pesquisar melhor o teatro político e o teatro de periferia. Aquilo que estávamos fazendo era política de inclusão, porque os jovens tinham, pela primeira vez, acesso a uma universidade pública ao nos apresentarmos no Cometa Cenas³ e ao assistirmos espetáculos teatrais no Plano Piloto⁴.

Assim foi importante delinear uma metodologia e procurar textos teatrais que despertassem a percepção crítica daqueles jovens de uma maneira lúdica, por isso a opção pela comédia e o primeiro contato com as peças didáticas do dramaturgo Bertolt Brecht. O poeta, teatrólogo e diretor alemão era simpatizante das teorias marxistas e legou uma obra imensa, profundamente influenciada pelo seu teor político e social, tendo por objeto a emancipação e inclusão das populações proletárias e marginalizadas nas sociedades modernas. Ele criticou o capitalismo, mas também o socialismo e os descaminhos da Revolução Soviética de 1917.

A partir das análises da comédia, da política e de Brecht, passou-se às questões dos teatros terapêuticos de Jacob Levi Moreno e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal

¹ Eu tenho graduação em Psicologia com especialização em Psicodrama e Licenciatura em Artes Cênicas.

² Varjão do Torto é uma das últimas Regiões Administrativas do Distrito Federal, há poucos anos ainda não havia ônibus, policiamento, nem infraestruturas básicas, como esgotos e iluminação.

³ Cometa Cenas ocorre todo final de semestre no Departamento de Artes Cênicas da UNB, onde os estudantes têm oportunidades de apresentarem seus trabalhos. Quando fui graduando do Departamento, o grupo do Varjão apresentou-se 06 (seis) vezes; no mestrado o grupo de Taguatinga apresentou-se 02 (duas) vezes.

⁴ O Plano Piloto é a mais importante Região Administrativa de Brasília, é o centro da cidade onde ocorrem os principais eventos da vida cultural brasileira.

porque pareceram, enquanto metodologias, caminhos viáveis a serem percorridos. Caminhos que respondiam às questões teóricas, cênicas e psicossociais que foram surgindo no decurso das práticas e dos estudos desenvolvidos com os alunos.

Mesmo que em um primeiro momento o importante fosse o grupo e a sua estruturação, com o passar do tempo e da nossa prática teatral, começamos a questionar o nosso papel e o papel da plateia nas concepções dos teóricos citados. Uma primeira questão que se colocou foi: para que e para quem estávamos fazendo teatro?

As respostas pareciam óbvias: para nós mesmos porque gostávamos de estar juntos e transformar as nossas tardes de sábado em alguma coisa prazerosa e produtiva. Mas não era apenas para nós, havia a presença de um público e este era objeto de reflexão e polêmicas dos autores referidos e do próprio grupo que levava adiante sua experiência teatral própria. Essa prática teatral e de convivência levou-nos às pesquisas sobre os teatros desenvolvidos por Brecht, Moreno e Boal, bem como, a pedagogia de Paulo Freire.

Desses estudos nasceu a percepção de que a atividade do ator na encenação pode induzir àqueles que o assistem a refletirem sobre o contexto político, social e econômico. Dimensões inseparáveis da realidade onde se encontram público, personagens e atores, assim podem perceber suas contradições e as possíveis resoluções que para os teóricos aqui analisados são de ordens políticas, sociais e terapêuticas.

A cena e a reflexão brechtiana possuem contexto, objetivo e sentido próprios, bastando para si mesmas e dando bases a diversas experiências teatrais; um teatro que tem uma plateia sentada, separada da dramatização, obediente ao texto, ao palco, aos atores e ao diretor, porém incomodada com os distanciamentos, as quebras⁵ e as questões políticas.

O incômodo desencadeado no teatro de Brecht toma dimensões maiores em Moreno e Boal, fazendo com que o público se levante e interfira nas cenas e na dramaturgia. Essa progressiva perda dos assentos⁶ é a linha de reflexão dessa dissertação: uma participação mais efetiva que leva-nos à construção de um teatro verdadeiramente coletivo.

Os autores aqui estudados buscavam um teatro com outras assertivas, que era a de desmistificar e denunciar a situação política vigente, fazendo com que o espetáculo deixe de ser apenas um objeto de deleite e passe a ser objeto de reflexões. O teatro como um

⁵ Distanciamentos e quebras são termos empregados por Brecht no desenvolvimento do seu Teatro Épico, um teatro que tem como assertivas as questões políticas e a provocação dos espectadores.

⁶ Nesta dissertação será usada a nova reforma ortográfica da Língua Portuguesa. Usou-se uma licença poética com a palavra õplateiaõ. No capítulo referente a Brecht a palavra permanece com o acento gráfico, porque a platéia ainda está sentada; nos dois seguintes ela perdeu o acento e o assento e é convidada a subir no palco.

instrumento didático de politização, um antídoto contra a alienação e a ideologia da sociedade de mercado e de classes; uma busca de outras catarses além das aristotélicas⁷.

Dentro dessa ótica, a pesquisa procura descrever o desenvolvimento dessa tendência teatral, originada em Brecht, em que a plateia tende progressivamente a se levantar de seus assentos e ocupar ativamente o palco, transformando o espaço e os elementos cênicos.

Um lugar em que o teatro além de ser uma manifestação artística, passe a ser instrumento de integração e de formação de uma cidadania. Assim este estudo procura responder: em que consiste a contribuição de Brecht quando faz a crítica a uma plateia passiva diante do espetáculo e prescreve a interação ativa entre atores e público? Como essa crítica foi aprofundada por Moreno no desenvolvimento do psicodrama⁸ transformando o público em sujeito da ação cênica? Quais as pontes que o teatro político-social de Boal faz com Brecht e com Moreno? Quais as relações que pode haver entre teatro e cidadania e como essas relações se fazem presente no ensino das Artes Cênicas para jovens secundaristas? Quais as diferenças e similaridades existentes entre os componentes dos grupos analisados?⁹

Para responder a essas questões, a pesquisa utiliza alguns tópicos da estética e da poética teatral de Brecht, do psicodrama de Moreno e do teatro social de Boal e tem como estudo de caso, a prática teatral do autor enquanto diretor de teatro e professor. Cada vez mais se percebe a importância das artes cênicas nos processos de socialização, formação de cidadania e psicoterapias de grupo, em um esforço combinado para a interação social e a política das populações periféricas, especialmente a juventude.

O uso combinado dos recursos do teatro moderno, do psicodrama e do teatro do oprimido podem ser um meio para transformação psicossocial imprescindível para que os jovens deixem o status de oprimidos e possam ascender ao de cidadãos.

Como objetivo geral a pesquisa procura mostrar que o desenvolvimento dos teatros que tendem a transformar o público passivo em atores e autores é um excelente meio de formação política para grupos de teatro e de alunos, bem como para os espectadores¹⁰ frente aos preconceitos e às injustiças sociais. O estudo analisa as teorias de Brecht e suas influências no desenvolvimento dos teatros de Boal e como a plateia foi transformada em

⁷ É a identificação com o herói trágico, algo que foi combatido pelos teóricos aqui estudados.

⁸ Forma de psicoterapia, onde a fala do paciente pode ser transformada em cena e dramatizada por ele.

⁹ O trabalho analisa quatro grupos: uma oficina, dois grupos teatrais e alunos secundaristas do CEF17.

¹⁰ Espectador é aquele que assiste a um espetáculo; *expectador* é quem tem expectativa. As duas formas serão utilizadas neste trabalho.

agente protagônico no psicodrama de Moreno, nesses últimos ela é transformada em *expectadores*, pois passam a ter expectativas diante dos espetáculos que lhe são apresentados.

Um teatro engajado com os momentos históricos, tanto dos teóricos como de jovens brasileiros. O grupo do Varjão deixou de existir, mas continuei trilhando o caminho que eles me levaram a percorrer e assim outros jovens apareceram: alunos do CEF 17 da Ceilândia e os do Grupo *Arte em Expansão* do Setor O¹¹. Com os primeiros, atuo como professor de Artes Cênicas para secundaristas e com os últimos sou um diretor de teatro.

A experiência do Varjão foi fundamental para estipular meus papéis, por isso este trabalho é uma oportunidade de reflexão em cima de práticas e metodologias para levar adiante trabalhos com grupos de teatro. O estabelecimento de uma metodologia está sendo estruturada a partir de uma práxis, por isso analisaremos também uma oficina teatral na cidade de Taguatinga¹², onde levamos adiante o teatro de reprise¹³ como método de aquecimento e de levantamentos cênicos. Esse teatro desenvolvido por psicólogos estadunidenses tem como proposta fazer com que alguém da plateia conte uma história que será dramatizada e acabou transformando os encontros em processos de interatividade, improviso e espontaneidade.

O trabalho aqui proposto vai analisar o teatro épico, da espontaneidade e do oprimido e as relações que foram criadas com a plateia por seus respectivos autores: o dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht, o médico romeno Jacob Levi Moreno e o diretor teatral brasileiro Augusto Boal. Profissionais distintos porque viveram em épocas e países diferentes, mas mantiveram muita sintonia nas suas ideias e na formatação de seus teatros. Distintos também porque se distinguiram e tornaram-se referências.

Todos viveram épocas de perseguições e ditaduras e tiveram nos seus teatros fortes engajamentos sociais e políticos. Eles se preocuparam com questões estéticas e sociais e acreditaram no teatro como uma possibilidade de modificação dos seus momentos históricos, procurando uma alternativa que estivesse além do teatro tradicional ou burguês.

Eles negaram a condição de um teatro utilizado para ser um instrumento de manipulação e enfatizaram a necessidade de valorizar aqueles que assistiam aos seus espetáculos, instigando-os e os inquietando com relação às contradições da realidade histórica

¹¹ Setor O é periferia da Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal que tem uma má fama de lugar de tráfico de drogas e de violência; assim como no Varjão, os jovens não têm acesso a teatros e cinemas.

¹² Taguatinga é a maior cidade-satélite do Distrito Federal composta inicialmente de pioneiros, é a cidade que mais cresceu e tem uma vida social bastante intensa.

¹³ Teatro desenvolvido pelos psicólogos John Fox e Jô Salas por volta de 1970.

e política que exigiam uma tomada de posição. Todos eles procuravam reações além do teatro convencional ou dramático, propondo um envolvimento cada vez mais participativo.

No teatro dramático são necessários três elementos operativos, a saber: o texto, o ator e o público. Os teóricos estudados de certo modo, subverteram essa ordem, ou pelo menos, criaram outras. Esta tríade teatral constitui o produto de um processo de construção, ao qual o texto tem sido considerado o ponto inicial, mas o mesmo não pode ser entendido em um sentido estrito e tradicional, encerrando-o em cânones literário-dramáticos.

Em Brecht, o texto teatral clássico não deve ser modificado, mas a forma de encenação com a introdução das técnicas de distanciamento e a desmistificação dos artefatos teatrais, faz com que se visem mais a dialética histórico-social e seus conflitos que fazem avançar a sociedade do que propriamente o conteúdo dramático clássico (tragédia, drama ou comédia). O dramaturgo, apesar de não alterar o enredo, modificou a forma como o mesmo é apresentado, dando a abertura aos comentários em cena.

O que ele pretende é mostrar o modo como a ideologia de dominação e alienação social funciona inclusive em nível de dramaturgia. Em Moreno e em Boal, o texto perde o seu caráter imutável e passa a ser apenas um pretexto para os possíveis levantamentos da cena. Ele pode ser modificado ou é trazido pelos espectadores.

Uma das críticas feitas a Moreno é que ao subverter a ordem e eliminar a figura do dramaturgo, ele estava fazendo qualquer outra coisa, menos teatro. A não existência de um texto pré-definido era prerrogativa para a não existência do fazer teatral. Ele ainda tirava de cena a figura do intérprete teatral, para enfatizar o processo e não os elementos da tríade.

Nos *Ensaio de teatro* de John Guinsburg (2007, p.14), o autor nos alerta que o teatro não é um mero fazer, ou um evento aleatório que acontece simplesmente ou não é qualquer coisa que é teatro. Para esse autor, quando nós o caracterizamos como algo que se produz a partir do momento em que se tem a intenção de fazê-lo, tal proposta-intenção será básica, mas em si não perfaz ainda o teatro.

Então, o que constitui o fazer teatral? O mesmo autor nos fala que existem além das intenções, funções e expressões materiais, enfim, uma realização concreta e específica. Dentro das atuações e intenções, aqueles que atuavam e onde atuavam tinham definições bem claras. O espaço dramático passa a ser uma linha divisória entre ator e público, ele é estabelecido materialmente. Quem interpretava era um artista com seus talentos e em

homenagem a ele e em respeito a seu talento, quem ouvia e via deveria permanecer quieto durante a encenação, mas ao final, poderia levantar e aplaudir.

A passividade total inexistente mesmo naqueles que estão esperando, às vezes ansiosos, o final da encenação. Eles estão presentes no espetáculo e estão em um processo de interação. O que será visto ao longo deste trabalho é como esse processo interativo foi tomando formas cada vez mais intensas e acabou modificando a hierarquia da tríade teatral.

Ao enfatizarem a plateia, os autores analisados subverteram a ordem e o *status* de um teatro feito apenas para uma burguesia pagante. As maneiras pelas quais eles chegaram a essas subversões e às suas teorias são os objetos de estudo dos capítulos seguintes e têm relações com algumas funções do teatro: a política, a terapêutica e a social e permeando todas elas a questão didática. O fazer teatral abarca várias outras funções além dessas, o estudo vai se restringir às mesmas porque vieram à tona no transcorrer do meu percurso profissional.

Assim no primeiro capítulo, aborda-se o pensamento de Bertolt Brecht e seus enfoques políticos e sociais. Em todos os capítulos seguintes valorizou-se o momento histórico, pois o artista e as suas manifestações artísticas são funções diretas do seu tempo, são modificados por ele e podem modificá-lo.

O pensamento do dramaturgo teve influências do movimento Expressionista iniciado na Alemanha nas primeiras décadas do século passado. Também teve profunda e decisiva influência do marxismo, das guerras que ocorreram na Europa na primeira metade do século XX, dos campos de concentração, os quais acabaram moldando o seu forte teor político e a necessidade das mudanças de perspectivas que transparecem em suas peças, seus ensaios, suas poesias e suas teorias.

Alguns aspectos de sua obra foram objetos de análises deste estudo: a temática, a linguagem, as influências teatrais, a música, a prática teatral, a teoria e a política; as técnicas e conceitos de distanciamento ou estranhamento que tem por objetivo suspender o estado de alienação provocando o público, incentivando-o a refletir sobre os acontecimentos que estavam vivenciando.

No seu livro *Teorias do Teatro*, Marvin Carlson (1997, p.365) aloca vários conceitos que foram trabalhados e modificados durante os anos de produção cultural de Brecht. O autor discute os anos de 1930, como uma década definitiva para a moderna teoria dramática. Dentre os conceitos da teoria brechtiana, este estudo prioriza os do Teatro Épico, cuja teoria foi formulada durante os anos nos quais Brecht encenou e escreveu peças,

concebeu textos teóricos e redigiu importantes anotações em seu diário de trabalho. Grande parte desse material foi produzido no exílio, em um trabalho solitário que exigia paciência e disciplina e se sustentava enquanto resistência à barbárie que assolava a Europa e o mundo com a ascensão de Adolf Hitler.

O seu teatro épico trata da vida pública, levando para o palco questões da esfera e do interesse da coletividade. Uma contestação ao teatro dramático ou aristotélico que aborda questões relativas à esfera da vida privada (família, relações amorosas). Para Flávio Desgranges (2003, p.09), o teatro de Brecht passa a solicitar uma atuação efetiva do espectador, evidenciando para este que õsem o cumprimento do ato produtivo, interpretativo que o cabe, o fato artístico não está completo.

Outros tópicos a serem estudados são as Peças didáticas, que foram elaboradas com o objetivo de trabalhar principalmente os atores e alguns conceitos como o efeito de estranhamento e as quebras cênicas. A partir dessas quebras surgem os novos papéis desempenhados pela plateia. Os papéis aqui serão tratados dentro da ótica teatral e também dentro das concepções morenianas. No primeiro caso, para Patrice Pavis (2007, p.275):

o termo designa o conjunto do texto e da interpretação de um mesmo ator. A delegação dos papéis geralmente é feita pelo encenador em função das características dos atores e sua possível utilização na peça. A relação com este papel ora é de imitação e identificação, ora de diferença e distanciamento. Recrutar sem enganar, esse poderia ser o lema do ator brechtiano perante seu público, recusando o mito do ator possuído.

Nos estudos que Paolo Chiarini (1977, p.16) fez da obra de Brecht, o dramaturgo não enfatiza uma atuação nos moldes do teatro tradicional. No teatro épico não existe as diferenças nítidas entre ator e personagem. Sua construção é efetuada em função do conjunto das personagens, no âmbito de certas leis próprias de determinado universo dramático.

E para os espectadores, como se dá esta construção e este desempenho dos novos papéis? Na ótica teatral, o *role*¹⁴ é uma herança grego-romana e compreende as características desenvolvidas para um personagem. Moreno amplia o termo e nos ajuda a entender melhor o que está acontecendo fora dos palcos, nas palavras de Rosa Cukier (2002, p.203):

[...] o papel é a forma de funcionamento que o indivíduo assume no momento específico em que reage a uma situação específica, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos. Pode ser definido como uma unidade de experiência sintética em que se fundiram elementos privados, sociais e culturais Uma fusão de elementos particulares e coletivos.

¹⁴ O papel do ator era um rolo de madeira em torno do qual se enrolava um pergaminho contendo o texto.

Não apenas os atuantes, mas todos os que estão presentes nos espetáculos cênicos têm os seus papéis que são fusões de propriedades individuais e coletivas. Nas concepções morenianas, a teoria dos papéis estabelece três tipos: os fisiológicos, pelos quais o indivíduo está em contato com ele mesmo e são os primeiros a serem desenvolvidos; os sociais, que são estruturados nas relações que este sujeito estabelece ao longo de sua vida e os psicológicos que têm similaridades com aqueles tratados no âmbito do teatro (Moreno, 1993, p.207).

No segundo capítulo analisamos o teatro utilizado pelo médico Jacob Levi Moreno, fundador da teoria psicodramática. Ele trabalhou com prostitutas em Viena, com refugiados em campos de concentração e na Escola Hudson para moças nos Estados Unidos. Moreno utilizou os princípios teatrais nas formulações das suas teorias psicológicas e estabeleceu as bases da psicoterapia grupal e da sociometria¹⁵.

O seu teatro, além das dimensões políticas e sociais presentes em Brecht, traz a questão do processo terapêutico que é desencadeado pelas dramatizações cênicas¹⁶. Em Viena, inaugurou-se um novo tipo de teatro, o da Espontaneidade no qual a plateia podia exercer os papéis de autor e ator. Ela podia modificar o texto interativamente e não mais apenas observa um espetáculo teatral de modo passivo. Se no teatro épico o público era incomodado nos seus assentos, no da espontaneidade, ele é convidado a abandoná-los e subir à cena.

De acordo com Moreno (1992, p.45), toda comunidade está presente no teatro da espontaneidade. O autor fala de um novo tipo de instituição que celebra a criatividade. Um lugar onde a própria vida é testada, onde o forte e o fraco por meio de uma peça teatral descobre a verdade sem a manipulação do poder vigente. Ele acredita influenciado pelo hassidismo¹⁷, no homem e nas suas relações, vendo no teatro os meios para se alcançar as soluções que muitas vezes foram consideradas utópicas pelos seus contemporâneos.

Dentro das leituras de Moysés Aguiar (1988, p.27) há vários tipos de teatros da espontaneidade. As peças didáticas de Brecht, o teatro do oprimido e o teatro invisível de Augusto Boal e dentro da teoria moreniana: o jornal vivo, o psicodrama bipessoal¹⁸, o público e o teatro de reprise. Todos eles envolvem o processo de criatividade e de participações mais efetivas dos espectadores. Os potenciais de autor e de ator estão presentes nos espectadores e

¹⁵ Sociometria é o conjunto de técnicas idealizadas por Moreno para investigar, medir e estudar os processos vinculares que se manifestam nos grupos humanos (Menegazzo, 1992, p.199).

¹⁶ Dramatizações cênicas é o paciente torna-se o protagonista da cena, sua história de vida poderá ir ao palco e ser dramatizada;

¹⁷ Hassidismo é doutrina criada por Baal Shem Tov em torno de 1750 que rompe com as formas tradicionais de praticar a religião judaica (Nudel, 1994, p.43).

¹⁸ Ou psicodrama individual onde há duas pessoas: o terapeuta e o analisando ou paciente.

as personagens cênicas são papéis psicológicos presentes nas mesmas. A plateia é o foco e o teatro passa a ter um cunho terapêutico. Nas leituras de Cukier (2002, p.295) o teatro e terapia estão intimamente entrelaçados. Aqui, contudo existem vários degraus. Haverá o teatro puramente terapêutico, haverá aqueles destituídos destes objetivos e também existem diversas modalidades intermediárias.

Este processo interativo entre teatro e terapia foi percebido por Moreno ao analisar os seus atores e o desenvolvimento da plateia quando atuavam e assistiam o seu teatro da espontaneidade. A partir destas análises ele desenvolveu a psicoterapia de grupo e posteriormente o psicodrama.

No terceiro capítulo, a dissertação estuda as funções éticas e sociais do teatro analisando o pensamento do diretor teatral brasileiro Augusto Boal. Ele foi diretor do *Teatro de Arena* e administrou cursos de interpretação no *Teatro Oficina*, importantes grupos de teatros na história da dramaturgia brasileira no século XX.

Esses grupos se fundiram e se profissionalizaram e em 1960, encenaram *A engrenagem* do filósofo francês Jean Paul Sartre. Outras montagens se seguiram e todas alcançaram muito sucesso e os novos artistas acabaram por estabelecer referências no teatro paulista. Em 1963 trazem *Os pequenos burgueses* do dramaturgo russo Máximo Gorki. Os grupos começaram a trilhar o caminho de um teatro com viés social e político, fazendo analogias entre a Rússia de 1902 e o Brasil de 1960.

Nessa linha política vem *O rei da Vela* de Oswald de Andrade e *Roda viva* de Chico Buarque. O grupo e o diretor sofrem censuras com a instalação da ditadura militar ocorrida no golpe de 1964. Boal e o grupo foram interditados pela censura federal, mesmo assim, levam adiante *Galileu* de Bertolt Brecht.

Eles fizeram uma ponte entre os engajamentos políticos, o teatro trabalhando em prol da conscientização. Galileu sofreu perseguições da Igreja na sua época, Brecht dos nazistas, Boal dos militares. O diretor brasileiro é preso e torturado, tornando-se um oprimido à mercê do sadismo de militares opressores. Ele consegue fugir para o exílio e na Argentina e no Chile desenvolve o Teatro Invisível, que consiste em montar uma cena na rua ou em algum outro ambiente público, sem que os transeuntes tenham conhecimento que aquilo era teatro, depois a plateia pode ou não ser notificada. O objetivo é causar uma mobilização e uma participação mais efetiva.

Depois desses países, Boal foi convidado para ser professor na França, e na Europa desenvolveu o Teatro do oprimido, passando a ser um diretor teatral reconhecido internacionalmente. No livro *O arco-íris do desejo* (Boal, 1996, p.17), ele relata que por ter vivido uma experiência concreta de opressão na qual os opressores eram pessoas reais, que batiam, torturavam e matavam, não conseguiu perceber, no primeiro momento, quais eram as opressões do povo europeu.

A partir dessa experiência o diretor brasileiro começou a notar que o termo opressão tinha variantes sutis e que aquele povo também sofria com formas mais veladas e menos explícitas. O seu teatro contribuiu para que os espectadores colocassem as suas mágoas e as suas vivências. Ele saiu de um teatro eminentemente estético nos tempos do Arena e do Oficina e partiu para um teatro social e ético que muito se aproximava do psicodrama, nas suas palavras (Boal, 2008. p.23):

oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns, nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio de oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam.

Este estudo faz uma análise dos papéis desempenhados pelos espectadores nos teatros anteriormente apresentados. Em um primeiro momento, no teatro de Brecht, ocorre uma provocação e o sujeito é levado a refletir sobre o que está sendo mostrado. A plateia está em um teatro tradicional, ainda existem o autor, o ator, o personagem, a cadeira e o palco. Uma mudança estrutural ocorre no teatro da espontaneidade e no teatro do oprimido, a começar pelas diferenciações entre palco e plateia. No teatro de Brecht ainda havia separações espaciais e a cena ocorria em lugares específicos com pessoas específicas. Em Moreno e Boal há outras percepções que levam a uma análise do comportamento social dos espectadores.

Na ótica psicodramática, seus papéis fisiológicos transformam-se em sociais e a partir desses surgem os dramáticos. Moreno inclusive cunhou outros termos para essas transformações. Ele não fala em dramaturgia e sim em *criaturgia*, algo que é criado conjuntamente, concomitante ao espetáculo. O espectador escolhido torna-se o protagonista da cena e tem potenciais de dramaturgo. Também a catarse aristotélica, tão combatida pelos teóricos estudados, transforma-se em uma *catarse de integração*¹⁹.

¹⁹ Termo criado por Moreno e diz respeito a uma forma clínica de catarse onde um material recalcado e reprimido vem à tona e passa por processos de conscientização e de integração (Menegazzo, 1995, p.48).

O médico romeno, para chegar aos processos terapêuticos, utilizou-se do teatro. O diretor brasileiro ao utilizar-se do teatro chegou aos processos terapêuticos. Os teatros de Boal utilizam um grupo de atores que procuram, a exemplo do teatro épico de Brecht, afastar-se da questão dos personagens, fazendo com que a plateia se identifique com os atores e o texto.

Boal mantém uma estrutura cênica: há um grupo de atores, um texto, um palco e há os espectadores. A diferença é que a plateia a exemplo do teatro moreniano, é convidada a subir no palco, interferindo na dinâmica do espetáculo podendo inclusive, mudar o final. Na postura do ator e nas suas margens de riscos ou no desenvolvimento das cenas e dos seus elementos ocorrem valorizações diferentes, não havendo uma hierarquização tão grande. A cena não é necessariamente do ator e este passa a ser um elemento a mais do processo teatral. Um processo onde se procura o envolvimento da plateia, transformando o espaço dos acontecimentos cênicos em um espaço de todos, público e artistas em processos interativos na elaboração do espetáculo.

O quarto capítulo vai analisar o aspecto pedagógico e como os teóricos analisados podem ter aplicações práticas na elaboração de aulas e nas apresentações cênicas para os grupos estudados. Quais as possíveis pontes entre Brecht, Moreno e Boal e a práxis de uma pedagogia ligada ao teatro. A partir das apresentações e das análises dos grupos suscitamos reflexões de questões como: cidadania e juventude, a importância do grupo, o teatro político e o teatro de periferia, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN)²⁰, as funções dos jogos teatrais para o alunado e para os grupos de atores.

Ao analisarmos documentos como os PCN, encontramos definições bastante elucidativas de como deve ser o tratamento dado ao ensino e à juventude no país, mas a prática nos mostra outra realidade, sobretudo, quando estamos tratando com as periferias. Ao que parece os documentos foram feitos para outras sociedades, algo que não se coaduna com o cotidiano daqueles jovens.

Neste estudo foram analisados quatro grupos distintos: o grupo um são os jovens do Varjão com os quais coordenei um trabalho entre 2003 e 2008. O grupo dois é formado por adultos da cidade de Taguatinga e com eles desenvolvemos uma oficina e fizemos apresentações utilizando o teatro de reprise. O grupo três são os alunos secundaristas do CEF 17, com eles administro aulas de Artes Cênicas. O grupo quatro é constituído por jovens da

²⁰ Os PCN foram elaborados nas décadas de 1980 e definem o Ensino no país, bem como, as reformas curriculares e seus parâmetros.

Expansão do Setor O que estão trabalhando uma comédia ãA *almanjarraö*, e também usamos o teatro de reprise como metodologia de ensino.

Na conclusão procurou-se estabelecer uma ponte entre a teoria e a prática, trabalhando as relações e as diferenças surgidas ao longo do estudo. No primeiro momento, entre os teatros e os teóricos estudados. Essas pontes podem ter reflexos no ensino de teatro para os jovens? Quais são os possíveis engajamentos desses rapazes e moças com seus momentos históricos e com o surgimento e a manutenção de suas realidades?

A partir de tais análises chegou-se a outro teórico de enorme importância, que não teve um capítulo à parte porque não fez inserções no teatro, mas não poderia deixar de ser citado porque acabou sendo um fio de Ariadne a conduzir-nos pelos caminhos de uma pedagogia estruturada para o oprimido: o brasileiro Paulo Freire.

Todos os teóricos analisados passaram pela didática: Brecht com suas peças, Moreno com as crianças nos jardins de Viena e Boal com seus teatros interativos que acabaram sendo uma homenagem ao pedagogo brasileiro. Não se pretende com mais um teórico suscitar novas teorias e sim amarrar as já estudadas dentro de uma pedagogia estruturada com populações carentes. Ao longo do estudo, vimos como teóricos diferentes preocuparam-se em levar os seus teatros a pessoas que não tinham acesso aos mesmos e de fazerem com que elas tomassem dimensões de protagonistas dos seus momentos históricos.

A autora Marilena Chauí (1996, p.66) nos faz a seguinte pergunta: cidadania e educação são direitos de todos? No exercício de uma cidadania, ãé preciso perceber-se e perceber o momento histórico para ter acesso à plena noção do ser cidadão, é necessário tomar consciência de seus direitos e desenvolver a capacidade de lutar por elesö. A princípio isso está sintonizado com o que apregoa os documentos citados e com os teatros aqui analisados. O estudo é um momento de reflexão para delinear uma metodologia que possa abarcar as funções propostas por esse estudo: pedagógica, política, social, ética e terapêutica.

CAPÍTULO 1 6 A FUNÇÃO POLÍTICA DO TEATRO

õTivemos muitos senhores, melhores ou piores, era o mesmo; a bota que nos pisa é sempre uma bota. Já compreendes o que pretendo dizer: não mudar de senhores e sim não ter nenhum.ö

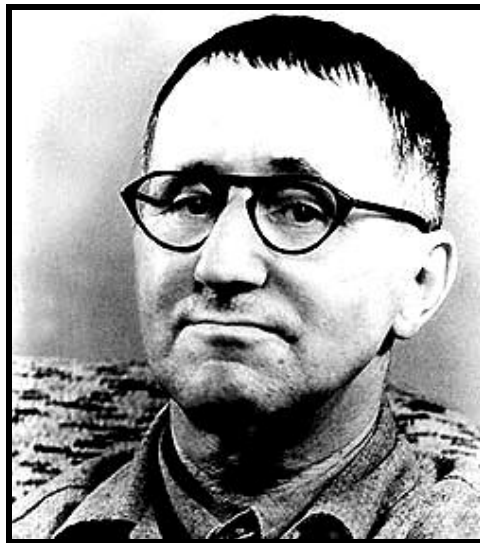


Figura 1: Bertolt Brecht (1898-1956).

Dramaturgo e teórico alemão.

A função política do teatro.

1. O PENSAMENTO DE BERTOLT BRECHT

O capítulo tem seu enfoque na obra do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht (1898 ó 1956), que como todos os artistas teve influências diretas do seu momento histórico. Por esta razão, a dissertação analisa o Expressionismo enquanto estilo artístico e como o mesmo suscita questões para que o público possa perceber o que estava acontecendo nas primeiras décadas do século XX.

A capacidade de perceber o que está acontecendo nos seus momentos históricos e de poder interferir, propondo mudanças, talvez seja uma das características da arte. Neste sentido o capítulo apresenta-nos um autor profundamente atrelado ao seu contexto político e que produziu uma obra com fortes traços marxistas.

Como conciliar a filosofia marxista com a estética teatral? Quais as possibilidades de se criar um texto que faz com que a plateia possa ter reflexões em cima do que foi escrito e encenado sem se tornar apenas um teatro piegas e óbvio? O autor encontrou no desenvolvimento da sua dramaturgia a resposta para essas perguntas.

Ao fazer tais indagações, Brecht acabou desenvolvendo uma dramaturgia com traços políticos e marxistas e sofrendo perseguições da Gestapo, a polícia de Adolf Hitler, fugiu para outros países da Europa e refugiou-se nos EUA. O dramaturgo soube transformar em arte de excelente qualidade as dificuldades pelas quais passou, produzindo uma obra extensa que varia entre ensaios, teorias, poesias e dramaturgias.

Bertolt Brecht utilizou-se muito bem da sua teoria e da sua dramaturgia para dar outra qualidade ao fazer teatral. Uma arte que não estava presa às leis de mercado ou de funcionalidade para um Estado controlador e sim uma arte comprometida com ela mesma, com o artista que a produzia e com aqueles para quem foi produzida. Essa dramaturgia estava atrelada a uma teoria que propunha mudanças: a encenação enquanto instrumento de transformação social. Tais argumentos o levaram a vislumbrar a necessidade de valorizar uma parte fundamental do evento cênico: a plateia. Um teatro que tomou outras direções, algo diferente daquele que estava sendo apregoado na Europa no início do século XX.

O teatro, como qualquer forma de manifestação artística, tem suas estéticas e linguagens próprias, bem como suas funções sociais, estéticas, políticas, econômicas e

culturais. Ele está constantemente se transformando, redefinindo na teoria e na prática seu próprio significado. Ao teatro e às artes em geral cabe a incumbência de acompanhar as transformações pelas quais passou a humanidade. Muitas vezes dão passos largos e apontam perspectivas; outras repassam as ideias dominantes e tornam-se um mero instrumento de manipulação. O teatro acompanha o homem desde a sua origem e surgiu da necessidade de superar a natureza para sobreviver. Uma busca pela semelhança efetivada durante os rituais realizados nas caçadas, quando o homem procurava imitar os animais para vencê-los. Também passa a ser usado nas danças e nas cerimônias religiosas. Essa constante tentativa de conhecer e dominar a natureza levou o homem a aproximar-se da magia da encenação e deu início ao fazer teatral.

Parafrazeando Fernando Peixoto (1984, p.14): o teatro é impulsionado pela incontida ânsia e pela necessidade que tem o homem de *õ*ser outro^õ, ou seja, desde os primórdios da criação teatral vemos que o homem procura ser diferente daquilo que realmente é: torna-se um caçador de bisão, um príncipe ou um louco. Para o autor, a encenação passa a ser um instrumento de transformação da sociedade, embora isoladamente seja incapaz de provocar modificações ou despertar resultados sociopolíticos marcantes. Ao ser outra pessoa e propor mudanças, as cenas têm seus primeiros esboços de um movimento político.

Essas ideias encontraram ecos no pensamento do primeiro teatro analisado nesta dissertação: o Teatro Épico de Bertolt Brecht que influenciou e ainda influencia o fazer teatral. O capítulo traz alguns tópicos da ótica brechtiana: a função da sua dramaturgia, o seu teatro épico e didático e a inauguração de uma nova visão da plateia como pessoas que podem ser modificadas pela encenação.

O autor aprimora a estética teatral do teatro épico e cria uma arte em função de outros segmentos além daqueles de servir aos donos do poder. Ele dinamizou a estética social ampliando o conceito definido apenas como divertimento e ensino pelo pensamento burguês. Ele aproximou o teatro da vida social defendendo que o indivíduo dentro da comunidade deve ser levado a tomar decisões e a participar e considera a passividade como algo incompatível. Para Brecht (1978, p.13) *õ*o indivíduo é cada vez mais fortemente impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo. Deixa de ser possível exprimir-se apenas. É solicitado a solucionar os problemas comuns e posto em condições de fazê-lo^õ.

O seu teatro vai contra a estética aristotélica, contra o conformismo do público e o apaziguamento das emoções. Uma crítica ao teatro burguês, às falsas reproduções da vida real, ao teatro como puro deleite. Dentro dessa ótica a encenação passa a ser uma

manifestação artística comprometida com o social e aberta ao diálogo permanente com o público. A essência dessa força comunicativa cria uma nova estética que procura o contato direto e pessoal com o espectador, influenciando e recebendo influências: a plateia passa a tomar um posicionamento e ninguém poderia sair com uma atitude passiva diante dos fatos narrados na apresentação teatral.

Apesar do trabalho de Brecht apresentar um forte caráter marxista, Armando Silva (1992, p.170) ao ressaltar a importância desse teórico na dramaturgia brasileira, pontua que o mesmo foi quem estabeleceu a primeira crítica da economia política e um não alinhamento com os partidos comunistas nos vários países onde viveu. O teórico alemão achava importante e necessário o pensamento filosófico-social de Marx, mas discordava do movimento partidário e nunca se filiou a nenhum.

1.1 O movimento Expressionista e a dramaturgia política

O movimento expressionista nasceu na Alemanha por volta de 1905 seguindo a tendência de pintores do final do século XIX, como Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Matisse. A fundação da sociedade dos artistas *Die Brücke (A ponte)* marcou o início de uma nova forma de arte que se diferenciava das demais principalmente no que se refere à sua emoção social. Nos estudos de Gerd Bornheim (1975, p.68) há duas características que podem ser consideradas fundamentais no movimento recém criado:

- A reação contra o passado, o expressionismo não reage apenas contra este ou aquele movimento, mas reage contra todo o passado; é o primeiro movimento cultural que deve ser compreendido, antes de qualquer coisa, por uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do ocidente. A arte cessa de gravitar em torno de valores absolutos.
- Há uma filiação do expressionismo com o romantismo. A diferença é que no primeiro o confessado não é de ninguém, o autobiográfico não tem rosto, a arte não manifesta a subjetividade do artista, em última análise revela o impessoal.

Nas suas análises, ele pontua que uma das grandes influências no movimento veio sem dúvida dos escritos de Sigmund Freud que inaugurou o século com a sua *Interpretação dos Sonhos*. E isso aconteceu por duas razões: em primeiro lugar, a psicanálise liberta do passado; em segundo lugar, a perspectiva freudiana é a da subjetividade, a sua raiz é

impessoal e o inconsciente foge à alçada daquilo que se considerava ser a pessoa. Um pensamento contrário ao lirismo impressionista, que era caracterizado por uma atitude quase passiva na qual o artista se colocava à escuta do mundo e da natureza para captar as manifestações mais quotidianas da existência.

A atitude expressionista era agressiva e dinâmica, impulsionada por um ativismo em permanente estado de revolta para com tudo o que era tradição, tanto no campo da moral como no das convenções sociais e dos valores estéticos.

Nas palavras de Paolo Chiarini (1977, p.6): ão poeta torna-se um apóstolo e orador, a mesa de trabalho transforma-se em púlpito ou tribunaõ. O artista expressionista se torna, muitas vezes contador de si mesmo, de seus problemas e de suas angústias, de seus sofrimentos. A palavra simplesmente dita ou sussurrada é substituída pelo grito a plenos pulmões, pelo apelo apaixonado, pelo toque de reunir.

A jovem geração lança-se ao assalto desse mundo da realidade em que viveu, e do qual quer o aniquilamento, partindo em várias direções e usando as armas que estavam ao seu alcance. Essa geração propõe a criação de uma linguagem nova, uma nova forma que inutilize o Realismo e o Naturalismo. Com a proclamação de uma nova moral, que tem como fim libertar a personalidade edificando novos ideais de independência social e humana.

Quando Brecht se inicia na atividade literária em 1919, o Expressionismo estava em seu ápice, polarizado em torno de suas revistas, seus escritores, músicos, artistas e as mais amplas esferas da intelectualidade alemã. A imensa maioria da mocidade recém saída da sanguinária experiência das trincheiras estava ávida por palavras de ordem, mesmo no campo da arte, à altura da terrível tensão moral dessa mesma experiência.

Nos momentos pós-guerra, o povo alemão necessitava de uma nova ordem, a sua passividade levou-os a uma atrocidade nunca vista, à destruição de sua história e do seu capital. Os ônus da guerra propostos no *Tratado de Viena* deixaram a Alemanha à mercê de líderes loucos o suficiente para levarem o país a uma nova guerra.

O que a arte expressionista não conseguiu, a mente perturbada de Hitler o fez: reunir o povo, elevar sua autoestima e propor um novo *Reich*. Dentro dessas novas propostas, o ditador incluiu ão movimento pela nova culturaõ que eram manifestações contra as tendências sociais e políticas do expressionismo. Isso foi se tornando mais forte suscitando, sempre com mais força a intervenção da censura e da polícia especializada e em 1933 passa a ser julgada ãarte degeneradaõ e é formalmente proibida de se expressar.

1.1.1 Os antecedentes do teatro político

No sentido etimológico do termo, todo teatro é necessariamente político, visto que insere os protagonistas na cidade ou no grupo. O teatro político passa a ter por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é subordinada ao combate político dissolvendo a forma teatral no debate de ideias e tirando a plateia de sua passividade.

No seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (1999, p.379) fala que o objetivo do teatro político é servir de instrumento político para uma ideologia, esteja ela na oposição diretamente propagada ao poder instalado. Esse estudioso francês destaca, entre as várias tendências políticas existentes nas artes, sobretudo na literatura e na dramaturgia, o *Teatro do agit-prop*. Que é um termo proveniente do russo: agitação e propaganda que visa sensibilizar um público para uma situação política e social. O seu desenvolvimento ocorre após a revolução de 1917 e se desenvolve principalmente na URSS e na Alemanha. Seguindo o exemplo do teatro soviético, Piscator monta peças de agitação nos bairros populares de Berlim.

Para Thoss e Boussing (1990, p.59) esse teatro tornou as doutrinas marxistas e leninistas acessível a um público operário em grande parte iletrado, mas pontua o autor que o teatro político corre o risco de tornar-se um jogo agitatório. Mesmo quando a peça é suficientemente elaborada para contar uma história encarnada por personagens, ela conserva uma intriga direta e simplificada que desemboca em conclusões claras. O discurso mais exato e mais ardoroso não poderia convencer, em um palco ou numa praça pública, se os atores não levarem em conta a dimensão estética e formal do texto e de sua apresentação cênica.

Ideologicamente esse teatro situa-se à esquerda, criticando a dominação burguesa passando a ser uma iniciação ao marxismo, em uma tentativa de promover uma sociedade comunista ou socialista. Ao privilegiar a mensagem política, facilmente compreensível e visualizada, ele não se permite nem o tempo, nem os meios para criar um gênero novo. A ideologia está diretamente vinculada àqueles que detêm o poder, ela passa a ser um veículo de dominação e corre um risco duplo: o risco de bloqueio, por parte do dominante, o que gera alienação ou o risco de ortodoxia, por parte do oponente, o que gera fanatismo.

Ao que tudo indica deve haver uma linha tênue entre a alienação e o fanatismo, que passa a ser o caminho trilhado pelo artista e sua obra. O cuidado a ser tomado, do qual Brecht parecia ter plenas noções ao não se filiar a nenhum partido, é que o teatro assim como a sociedade, pode ir contra uma ideologia e acabar caindo em outra.

1.1.2 Ideologias e marxismo

Nos ensaios que Pedro Lyra (1979, p.44) fez sobre a sociologia da arte, ele coloca que não podemos dizer que ideologia é uma máscara para ocultar verdades adversas, pois iríamos reluzi-las ao seu conceito negativo de falsa consciência. Mas também não podemos dizer que ela constitui uma visão coerente do mundo, pois estaríamos legitimando as ambições da classe no poder.

Ao longo dos tempos, os artistas passam a correr também esses duplos riscos. Os mecenas desde a época dos gregos são, vias de regra, os donos do poder. Mas a arte deve servir a tais senhores? Ou o artista deve colocar a sua arte além do poder dominante? A arte sempre vai trazer a ideologia do momento histórico do artista, não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor. E o que é esta cosmovisão? Exatamente a sua ideologia, a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive; a estruturação social que o condiciona e as relações sociais que o envolve.

Assim as mudanças que a arte produz naqueles que a ouvem, a veem e a praticam podem constituir os primeiros passos rumo à sua função social. Ao falarmos de mudanças estruturais e nas possibilidades da arte servir a outros que não aos senhores que a financiam e sim àqueles que a observam, vemos os primeiros passos para que a arte encontre um objetivo: o deleite, o prazer de observar o artístico. O belo e o estético nos devolvem nas suas intensidades, uma fascinante energia promovendo a descoberta: o encontro do homem com ele mesmo, com seu estado *in natura*, com os outros e com o universo.

Nesse sentido, a ideologia de uma obra de arte passa a ter conotações políticas, a ter possibilidades de mudanças e de reflexões acerca do que foi visto, ouvido ou sentido. Alguns artistas estão além do seu tempo, não se estabelecem dentro dos ditames da ideologia e dos seus momentos históricos, esses trazem um devir, um algo a mais...

Esse devir está presente nas obras do dramaturgo alemão, as quais sofreram influências do meio, mas foram além do movimento expressionista, pois propunham uma crítica radical à sociedade burguesa; uma perspectiva nova, atrelada à manutenção de uma ideologia marxista. Brecht, assim como Marx havia indicado, buscou profundamente operar a transmutação da percepção presa na representação ideológica em uma percepção da história real e dos elementos e relações com os quais ela se constrói e é construída.

Nesse movimento, liberam-se percepções causais que dificilmente voltam a serem apagadas, elas estavam adormecidas nos sonhos e pesadelos das representações ideológicas

capitalistas ou socialistas. A alienação passa a ser um tipo de experiência subjetiva imediatamente ligada à ideologia e lhe dá vida e objetividade; estar alienado significa agir contra si mesmo. O operário, por exemplo, ao produzir fortalece o sistema que o oprime e o reduz cada vez mais a uma força de trabalho no mercado e nada mais.

O sentimento de se tornar coisa, de ser dominado pelas coisas exteriores e de agir contra si mesmo é uma experiência típica das sociedades modernas e de sua ideologia. A dramaturgia de Brecht vai denunciar essa transformação do homem em coisa, em simples instrumento de trabalho, utilizando-se da teoria marxista. Para Chiarini (1977, p.22), essas novas perspectivas passaram por momentos bem definidos:

- No primeiro momento, o autor limita-se a denunciar o processo de alienação do homem no regime capitalista, a sua redução a números, a valor substituível e intercambiável, enfim a mera quantidade;
- Nessa nova fase, ele perdeu de vista um pouco o indivíduo para concentrar-se nas atitudes coletivas, nas situações gerais, nos hábitos das massas que determinam a psicologia do indivíduo.
- Uma terceira etapa tem início por volta de 1930 e é caracterizada pelo nascimento de um teatro pedagógico fortemente influenciado pela concepção filosófica e política do marxismo. Seus personagens são de origem proletária, têm consciência de classe e a perspectiva concreta de uma nova ordem e lutam por ela, o socialismo.

O marxismo não é um elemento acessório na obra brechtiana, pelo contrário, ela nada mais é do que o resultado do esforço para ãotomar distância do mundo burguês, de seus gostos e de suas formas de vida. A crítica burguesa, no entanto, primou sempre por separar o Brecht político do artístico, mascarando a operação sob a equívoca distinção entre escritos criadores e teóricos, entre práxis literária e estética. O dramaturgo nos ilustra com impiedosa ironia e sarcasmo, os perenes paradoxos da sociedade e da ideologia burguesa. A sua pedagogia usa o marxismo como instrumento para exploração sociológica e humana da moderna civilização capitalista, de seus vícios e mitos básicos.

O fato de o teatro poder servir de instrumento político a uma ideologia é muito antigo, esteja ela na oposição, ou seja, diretamente propagada pelo poder instalado. Caso seja atrelado apenas à política, o teatro corre o risco de ser simplificado a uma atividade ideológica

e não como uma forma artística de manifestação. Brecht inaugurou uma nova época ao buscar experiências de liberdade dentro de uma estrutura rígida de controle estatal.

1.2 Aspectos da teoria e da dramaturgia

A vasta obra deixada por Brecht inclui ensaios, críticas, dramaturgias e poemas e leva-nos a definir alguns aspectos que foram diretamente influenciados pelas guerras, pelo marxismo e pela necessidade que teve o artista de moldar uma obra profundamente política. O seu estudo revela-nos um incômodo com o fazer teatral que insistia em seguir um caminho alienado aos seus momentos históricos, mas bastante sintonizado com a ideologia capitalista.

Esse incômodo se expressa em uma temática que retrata um mundo de um exagerado marginalismo nas suas primeiras produções teatrais: o homem enquanto um animal autodestrutivo, incapaz de se sensibilizar com a dor de outrem. Uma clara alusão ao nazismo e aos terrores que iriam advir com a Segunda Guerra.

A essa temática atrela-se uma linguagem clara, materializada em um palco sempre iluminado, onde as peças criam o efeito de alienação; uma provocação à plateia alheia a si mesma e às próprias condições sociais. Ao fazer essas provocações, o dramaturgo seguia uma tendência do Expressionismo, do teatro de Piscator e do *agit-prop*, onde cartazes, faixas e músicas definiram o desenvolvimento de um Teatro épico.

A sua imensa prática teatral, em que concomitante a uma teoria houve o desenvolvimento de uma dramaturgia subsidiada pela ideias de Marx, faz com que Brecht ocupe um lugar de destaque. Um teatro que não se prende à estética formal e sim ao social, um teatro que se torna um ato de reflexão, uma verdade que se liga à história.

1.2.1 A temática

A violenta poesia das primeiras obras de Brecht emerge com vigor. Nela estão retratados crime, alcoolismo, estupro, assassinio, prostituição, violência das multidões; nada foi esquecido. Um exagerado marginalismo arrebatava o teatro; uma reação amarga e anárquica contra as deficiências da moralidade e do regime instalado que levaria ao nazismo; uma leitura de Marx transportada aos palcos e à teoria dramática.

O quadro pintado nas suas poesias e dramaturgias reflete um mundo de criaturas que se atacam brutalmente umas às outras, contra um fundo maltrapilho e decadente, como feras em uma selva. Uma Alemanha com vívidas experiências da guerra de 1914, da revolução e do colapso econômico. Os malandros e pedintes, os soldados, as prostitutas não passam de meros incidentes; a vivacidade da narrativa e a força do texto são tudo o que realmente interessa. Com o decorrer do tempo, o autor começou a assumir uma atitude diferente em relação ao teatro e à sua própria participação nele.

Estas relações diferentes com o teatro fazem parte de momentos distintos do dramaturgo e repercutiram nas suas obras. Nos estudos de John Willett (1967, p.87), a partir de 1929, assinala-se uma nova fase na obra de Brecht. O mundo selvático e louco é abandonado ou pelo menos, subordinado às outras considerações. Quando os conflitos reaparecem, como em *Santa Joana dos matadouros*, é a título de ilustração de uma tese anticapitalista ou antinazista; eles deixam de percorrer uma carreira própria e independente. O dramaturgo estabelece o começo de um novo teatro, inquisitivo e crítico; que passa a ser o ponto de partida para o seu inconfundível estilo didático.

Também marca a sua obra as novas visões que ele passa a ter do público que assistia às suas peças. Há um interesse para que estas pessoas possam ser provocadas a refletirem sobre o que está acontecendo em cima do palco. O ambiente físico das peças muda para corresponder à nova tendência.

Nas leituras que Anatol Rosenfeld (1985, p.165) faz desses momentos, o incômodo não está mais nas atitudes bestiais dos personagens, está sim em como esta bestialidade tem sintonias com quem assiste ao espetáculo. As peças passam a ser cada vez menos estórias e mais a parecerem-se com tribunais de investigação. A plateia é projetada para o campo das palavras e das ideias que a conduzem a um julgamento e a uma conclusão.

O que é novo na obra de Brecht, a partir de 1929, é que essa crítica e didática passaram a dominar a sua técnica, forçando-a a adquirir uma forma simples e direta. Também fatores externos colaboraram na estruturação destes novos papéis. O sistema marxista com suas concepções de guerras de classes, as tensões crescentes na Alemanha e os êxitos de suas peças que lhe permitiu uma independência do palco comercial. São momentos de muita tensão em que a classe trabalhadora começa a fazer greves e questionamentos a respeito da repartição injusta de lucros e capitais.

A corrente marxista é da qual Brecht é adepto apesar de nunca ter se filiado a nenhum partido - apregoa revoluções sociais. A classe operária que tem sua gênese na Revolução Industrial na Inglaterra passa a ser protagonista nas teorias de Karl Marx e a ocupar lugar de destaque nos pensamentos sociológicos de líderes, filósofos e artistas a partir do século XIX. Nos seus estudos, Marta Harnecker e Gabriela Uribe (1980, p.13) citam Lênin e os conceitos dele sobre as classes sociais:

[...] para Lênin as classes sociais são grupos de homens que se diferenciam entre si pelo lugar que ocupam num sistema de produção social historicamente determinado. Como se relacionam com os meios de produção, quais os papéis que desempenham na organização social do trabalho e de que modo se apropriam da parte da riqueza de que dispõem.

Uma definição que leva-nos a caracterizar as classes como grupos da sociedade que possuem contradições entre si, visto que as relações que entre eles se estabelecem são entre explorador e explorado. As contradições entre as classes estão explicitadas nas obras do teórico alemão. A forma com que as pessoas se relacionam com os meios de produção e os papéis desempenhados na organização social do trabalho, bem como a exploração a que são submetidas foram o foco das suas temáticas. Para isso utilizou-se de uma linguagem clara e de métodos teatrais adequados que foram inseridos dentro de uma teoria coesa. Tal atitude permitiu ao dramaturgo enfrentar todas as mudanças de clima político progredindo ao longo de suas próprias diretrizes.

1.2.1.1 O poeta Bertolt Brecht

A poesia de Brecht apesar de menos conhecida não é menos importante. Na realidade, está acompanhando toda a sua obra literária sendo inserida nos seus textos. O poeta tem sobre a poesia o mesmo pensamento que tem sobre a sua arte dramática. Ele a maneja em defesa da liberdade do homem. Os seus poemas traduzem o mesmo sentido épico e didático de suas peças teatrais. Não temos uma poesia alheia aos acontecimentos sociais, mas vigorosa e eminentemente política sem, contudo perder o sentido artístico. Sua obra está a serviço da causa operária, de uma revolução cultural. Daí o seu caráter épico e didático.

De acordo com Edmundo Moniz (1983, p.11), o êxito do teatro e da poesia de Brecht confirma a justeza de seus pontos-de-vista: õuma arte duplamente revolucionária: no fundo e na forma; não apenas se opõe à estética de Aristóteles como não se submete ao convencionalismo e aos preconceitos sociaisõ. Alguns trechos de seus poemas foram

transcritos ao longo desse capítulo na tentativa de tecer um pequeno esboço da poesia e do poeta òfruto das negras florestasö (Brecht, 1990, p.10):

Eu, Bertolt Brecht, sou das negras florestas.
Para a cidade minha mãe me trouxe
No ventre ainda. E o fruto das florestas
Em mim se há de encontrar até eu morrer.
[...] Eu, Bertolt Brecht, das negras florestas
Posto por minha mãe nas cidades de asfalto há muito tempo.

1.2.2 A linguagem

Dentro da concepção teatral de Brecht, uma das grandes características de sua linguagem cênica é a insistência em manter o palco claramente iluminado. A sua didática não se coaduna com o lusco-fusco dos simbolistas. O objetivo é demonstrar a um público inteiramente acordado seus experimentos sociológicos.

Como bom professor apresenta a lição mediante exemplos, encarregando os atores de ilustrá-los, mas o narrador é quem conta o caso e os atores ajudam a demonstrá-lo. Não são seus diálogos ou a causalidade das ocorrências que impelem a ação, mas o método dialético marxista. Os diálogos se inserem no quadro narrativo que fixa as circunstâncias dos experimentos e traduzem as condições sociais.

Em um primeiro momento, a linguagem sofreu influências diretas da escola expressionista. Temos uma poesia e uma dramaturgia que renegam o passado, renegam a burguesia, o comércio e a exploração dos homens pelos homens.

Nas colocações de Rosenfeld (1985, p.155), as peças criam o efeito de alienação, ou seja, a linguagem é colocada no passado, tratando de acontecimentos que ocorreram em lugares distantes. Novamente apresenta-se aqui a questão de suscitar na plateia outras catarses além da aristotélica; não identificada com o mundo cênico, a plateia vê como de fora a sua própria situação social, refletida no palco.

Assim a linguagem trabalhada nos processos cênicos, nos diálogos, nos efeitos de alienação servia à plateia. Os atores e a própria dramaturgia eram elementos-ponte para passarem a ideologia e a problemática dos momentos históricos, assim como a necessidade e as possibilidades de modificá-los. No seu livro *O teatro de Brecht*, o autor Willett (1967, p.121) fala-nos de uma linguagem mais diretiva, objetiva e prática:

[...] o estilo seco e descarnado dos novos poemas e peças, as canções políticas que ele começara a escrever, os slogans políticos para os quais estava de ouvidos atentos, tudo o ajudaram a definir o sentido fundamental:

sua linguagem foi purificada revelando-se o valor prático e estético de dizer apenas o que realmente se pretende dizer e nada mais.

Nessa purificação da linguagem, cada frase era examinada com o cuidado de um publicitário avaliando o valor de um slogan para que o texto acompanhasse a atitude da pessoa que fala ao mesmo tempo, em que deveria soar corretamente ao ouvido. Para entendermos o pensamento de Brecht devemos recordar que sua obra principal se destinava ao terreno teatral: ele estava sempre pensando na representação cênica. As frases tinham de transmitir a direção almejada pelo ator ou narrador, em vez de se limitarem a dar uma expressão elegante às idéias e imagens através das quais tal propósito poderia ser atingindo. O que era falado tinha de ser compreendido e ouvido pelos freqüentadores do seu teatro.

A verdadeira essência de tudo o que ele escreveu residia na contínua variedade de recursos e invenções com que procederia à combinação de seus métodos; tudo estava à sua ordem para ser vertido numa peça, sempre que fosse preciso. Ao utilizar-se de canções antigas e novas, quebras, slogans, paródias, versos e prosas, o dramaturgo criou uma obra provocante, que mostrava aquilo que ele estava vendo (Brecht, 1990, p.104):

Sou um dramaturgo: mostro
O que vou vendo. No mercado humano
Tenho visto como se negocia a humanidade.
[...] Como se dependuram uns nos outros,
Como gostam de si, como defendem a presa
Como comem - isso eu mostro.

1.2.3 As influências teatrais

Apesar de o expressionismo ter propiciado o clima em que Brecht evoluiu também lhe mostrou os perigos contra os quais deveria reagir. Já em 1922, escrevia que o teatro devia criar um sentimento comum, comunitário, em oposição às finalidades isolacionistas do expressionismo com todo seu escapismo e gritaria.

Brecht (1978, p.92) apregoava um teatro menos displicente e egoísta, um estilo que se equiparasse ao jornal e ao cartaz, com uma mentalidade mecânica, resistente e dura. Quando ele chegou a Berlim em 1924, proveniente de Munique, eram já evidentes os sintomas de que a arte estava voltando a uma calma, a uma sobriedade maior de padrões. O dadaísmo deliberadamente chocante cederia lugar a uma arte mais realista, o niilismo a uma sátira política austera, a montagem à reportagem.

Nessa aparente calma um dos diretores teatrais que mais se destacaram e tiveram uma influência direta na obra de Brecht (Goldberg, 2006, p.152; Carlson, 1995, p.122 e Willett, 1967, p.138) foi um jovem encenador comunista, Erwin Piscator. Ele já auxiliara o dadaísmo em sua guinada proletária e começou a aplicar os princípios de fluidez, simultaneidade e corte cinematográfico ao material circunstancial, histórico e factual que estava agora começando a invadir as artes.

Essa foi a origem de um novo teatro, chamado *épico* que se utilizou de ajudas narrativas baseadas no cinema (silencioso) e na lanterna mágica. Durante o prólogo, projetavam-se fotografias dos principais personagens em duas telas colocadas a cada lado do palco e legendas escritas precediam cada cena, para explicar o enredo.

Tal deleite na maquinaria ou eletrificação como Brecht a chamava, era típico da época; fizera sua primeira e mais ruidosa aparição antes da guerra, com o futurismo italiano e influenciou toda uma geração de artistas. O exemplo russo, atuando inicialmente através dos dadaístas, levou muitos alemães a interpretar tudo isso como arte proletária, estabelecendo vínculos com a nova tecnologia.. Mecanização e revolução política foram ingredientes importantes na estruturação de um novo teatro voltando à arte do proletariado.

Os laços entre Alemanha e Rússia eram íntimos. Um ano depois dos russos, os alemães tiveram a sua revolução de novembro. Meyerhold era acompanhado com o máximo interesse, ficou conhecido por suas tentativas de mecanização dos seus atores, criando a teoria *biomecanista*²¹. Dentro de tais concepções, o bom teatro é aquele em que o espectador não esquece um só momento que está no teatro. Sobre os diretores teatrais dessa época, Willett (1967, p.138) cita, entre outros:

[...] o diretor russo Meyerhold usava cenários rotativos e atores semi-acrobáticos, ao mesmo tempo em que expunha a parede de tijolos no fundo do palco; Piscator pode empregar cenários mecanizados e a tela de cinema; Pirandello começava a dissecar o próprio ator e cada um deles pode proclamar que estavam atacando o teatro burguês em nome do proletariado industrial. Em tudo isto, podemos vislumbrar as origens dos métodos de narrativa épica e muitas de suas posteriores concepções teóricas.

Todas essas novas idéias foram absorvidas por Brecht que colocou nelas dimensões pessoais, sentido de proporção e como condimentos, análises marxistas. Ele poderia observar o mecanismo de um acontecimento como ao de um carro. Dentro das suas

²¹ Estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. Meyerhold usa a expressão para descrever um método de treinamento do atores (Pavis, 1996, p.33).

metáforas, não apenas a máquina humana, mas a máquina social também podia ser desmontada e inspecionada.

1.2.3.1 Teatro épico versus teatro tradicional

O novo teatro inaugurado por Brecht tinha antecedente não apenas no movimento expressionista e na teoria marxista, mas era antes de tudo uma resposta ao teatro clássico que se desenvolvia na Alemanha naquela época. Um teatro que insistia na manutenção de uma ideologia capitalista, uma leitura retrógrada do fazer artístico e da função puramente estética e financeira do fazer teatral.

Brecht estabeleceu um quadro que se tornou clássico, no qual ele pontua as diferenciações entre o seu teatro e o dramático. Ele rompeu com as concepções de Aristóteles e sua catarse, bem como com o teatro realista. No nosso estudo houve uma inversão na tabela e foi colocada a forma épica em primeiro plano.

Tabela 1 - Oposições entre as formas épicas e dramáticas

Forma épica de teatro:	Forma dramática de teatro:
Narrativa.	Ativa;
Faz do espectador um observador.	Envolve o espectador numa ação cênica;
Arranca-lhe decisões.	Permite-lhe sentimentos;
Proporciona-lhe noções.	Proporciona-lhe emoções;
É colocado em face de uma ação.	O espectador é admitido numa ação;
É submetido a argumentos.	É submetido a sugestões;
São impedidas até a plena consciência.	As sensações são respeitadas;
O homem é objeto de indagações.	Pressupõe o homem um ser conhecido;
O homem é mutável e modificador.	O homem é imutável;
Cada cena em função de si mesma.	Uma cena em função da outra;
Montagem.	Progressão;
Saltos.	Evolução obrigatória;
O homem como processo.	O homem como dado fixo;
O mundo como será;	O mundo como é;
O social determina o pensamento.	O pensamento determina a existência;
Razão.	Sentimento.

Fonte: *Estudos sobre teatro* (Brecht, 1978, p.50).

1.2.4 A prática teatral

Quando Brecht era estudante em Munique, começou a escrever críticas dos espetáculos no teatro municipal de Ausburgo e esses ensaios mostram-nos suas primeiras dúvidas não só sobre o expressionismo, mas também sobre o estilo clássico alemão e as próprias bases do teatro existente. Ele abandonou a universidade de medicina e tornou-se dramaturgo no pequeno teatro de Munique.

De acordo com Chiarrini (1977, p.106), por volta de 1926, Brecht não analisava os personagens, colocava-os a certa distância e exigia um relato sobre os acontecimentos, insistindo nos gestos simples, obrigando seus atores a um estilo claro e frio de declamação. Em uma linha contrária àquela de um teatro burguês, no seu método não era permitido truques emocionais. Isto garantia o estilo objetivo e épico, a ênfase não estava nos personagens, mas nos atores e na plateia. Um estilo completamente distinto que, na opinião de Brecht, impunha exigências especiais ao ator.

A escolha do elenco de uma representação obedecia a princípios muito diferentes dos que eram habituais nos teatros britânicos e estadunidenses. Na Alemanha, constatou Brecht (1978, p.55), toda uma geração de atores fora escolhida por falsos padrões e treinada em falsas doutrinas, e por esse motivo ele preferia trabalhar com intérpretes inexperientes que possuíssem algo do frescor amadorista.

O autor procurava artistas que tivessem as aparências de gente comum, sem a estereotipia que muitos atores e atrizes (ontem e hoje) acabam desenvolvendo fora dos palcos. Brecht encarava o personagem em termos que considerava não psicológico: como um feixe incoerente de motivos e interesses antagônicos, tão incoerentes quanto ele próprio, tão incoerente quanto o mundo em que vivia.

Exigências não apenas para o ator, pois ao criar uma obra de excelente qualidade onde eram enfatizados as quebras e os distanciamentos, Brecht trouxe para as reflexões de sua teoria e da sua dramaturgia a tríade esquecida do aparato teatral: o espectador. Esse tinha graus de identificação com uma história que parecia distante, mas ao perceber essa distância via similitudes com seus momentos reais e atuais.

Mesmo que possamos ver no seu teatro influências de um movimento iniciado pelo expressionismo, pelo marxismo e por teóricos como Meyerhold e Piscator, Brecht dinamizou o seu teatro épico ao preocupar-se com o elemento plateia e possibilitar que a mesma ficasse incomodada com seus assentos e começasse a refletir sobre o que via no palco.

Por isso a extrema coerência quando procura por artistas que passassem o teor político e social de suas peças e não a excelência das atuações psicológicas de seus personagens.

Para Rosenfeld (1985, p.104), o sucesso da obra e da teoria de Bertolt Brecht não estava restrito apenas aos métodos do encenador, mas à confiança que seus atores e sua equipe de apoio depositava nele. Numa época de confusão artística, política e social na Alemanha (e no mundo em geral), eis um autor que usava uma nova e pessoal linguagem dramática para dizer algo que era simultaneamente inteligível e sério.

Ele reconheceu o conteúdo e o impacto social de sua obra, sem deixar que tal reconhecimento lhe abalasse todo o ímpeto e coragem. Um artista que se tornou imprescindível ao seu momento histórico e à posteridade, cuja principal força do seu exemplo residia em sua atitude diante da vida e da arte; nos seus conhecidos versos:

Há aqueles que lutam um dia; e por isso são bons;
 Há aqueles que lutam muitos dias; e por isso são muito bons;
 Há aqueles que lutam anos; e são melhores ainda;
 Porém há aqueles que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis²².

1.2.4.1 Cronologia teatral e literatura dramática

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg, Baviera, em 10 de fevereiro de 1898 e morreu em Berlim, em 14 de agosto de 1956. Ele interrompeu o curso de medicina em Munique para servir como enfermeiro na Primeira Guerra Mundial. Em 1924 mudou-se para Berlim, onde foi assistente dos diretores Max Reinhardt e Erwin Piscator. O escritor fez-se socialista em 1929 e começou a elaborar sua teoria do "teatro épico". Em 1933, com a ascensão do nazismo, apesar de não ser judeu, exilou-se sucessivamente na França, Dinamarca, Finlândia e Estados Unidos de 1941 a 1947.

Ele foi acusado de atividades antiamericanas e forçado a voltar para a Alemanha, fixando-se em Berlim oriental, onde criou sua própria companhia, o *Berliner Ensemble*, que produziu suas últimas peças. Com sua teoria, que propunha uma representação épica, Brecht pretendeu opor-se ao "teatro dramático", que conduziria o espectador a uma ilusão da realidade, reduzindo-lhe a percepção crítica.

A obra teatral de Brecht atravessou diversas fases que se distribuem segundo os locais de permanência do autor e os traços estilísticos próprios. As peças mais conhecidas do primeiro período, quando ele ainda se encontrava na Baviera, são: *Baal* e *Tambores na noite*

²² In www.culturabrasil.pro.br/brectantologia.htm, visitado em abril de 2009.

(1922); *Na selva das cidades* (1924) e *Vida de Eduardo II da Inglaterra* (1923). Todas focalizam os conflitos em relação ao meio social.

O segundo período corresponde à primeira época berlinense. Duas peças se destacam como transição do expressionismo para um niilismo iconoclasta: *Um homem é um homem* (1927) e *A ópera dos três vinténs* (1928). Elas são comédias satíricas, em parte musicadas, nas quais a crítica à sociedade burguesa é mais anárquica do que na fase anterior.

Em 1930 escreve *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, com música de Kurt Weill, que marcou a definitiva conversão de Brecht ao teatro político. Também no mesmo ano, *A medida*. Brecht já é marxista nesses textos. Em *A santa Joana dos matadouros*, o cenário são os grandes frigoríficos de Chicago. Esse período compreende ainda breves peças didáticas como: *Aquele que diz sim e aquele que diz não* adaptação de um nô japonês e *A mãe*, adaptação do romance de Gorki.

O terceiro período é o do exílio e inclui as obras mais elaboradas e conhecidas do autor. São também as que melhor representam suas teorias do òteatro épicoö e do òefeito do distanciamentoö As peças mais conhecidas são: *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1935), seqüência de cenas realistas sobre a violência do nazismo; *Os fuzis da Sra. Carrar* (1937), sobre a guerra civil espanhola; *Vida de Galileu* (1939), em que Galileu é apresentado como uma espécie de anti-herói, numa parábola satírica da relação entre o indivíduo e a ordem social; *Mãe Coragem e seus filhos* (1914), parábola do papel da pequena-burguesia no meio de tempestades políticas, julgada por alguns a obra-prima do dramaturgo.

Ainda merecem atenção: *A boa alma de Setsuan* (1943), parábola sobre as máscaras sociais; *O Sr. Puntila e seu criado Matti* (1948) e *A ascensão resistível do Arturo Ui* (1941), paródia contra o nazismo e a grande indústria, simbolizados pelos trustes de Chicago. Os períodos finais de Brecht, nos Estados Unidos e em Berlim, inclui somente uma grande peça, também uma parábola, *O círculo do giz caucasiano* (1948), sobre a Rússia feudal, e várias adaptações, entre as quais *A Antígona* de Sófocles (1947), sobre o texto da tradução de Hölderlin.

1.2.5 A música

Apesar de não ser um músico experiente, o dramaturgo possuía ideias musicais bastante profundas e sua obra está repleta de implicações musicais. Ele exercia uma forte influência sobre a forma, orquestração e critério geral adotados por seus colaboradores, mas era exercida mais pela prática do que por qualquer imposição autoritária ou polêmica pública.

Nos estudos de Willett (Ibidem, p.160) o dramaturgo reuniu músicas de sua própria autoria em *Baal*, *Edward II* e *Tambores da noite*. Depois para *O homem é um homem* e para *A Ópera dos três vinténs*, delineou esboços de canções e Edmund Meisel e Kurt Weill compuseram. Daí em diante, passou a ter colaborações de vários compositores e passou a ser conhecido pelos seus acompanhamentos musicais.

De acordo com Gerd Bornhein (1992, p.299), o início de uma canção coincidia com mudanças na iluminação, iluminava-se a orquestra e na tela de fundo apareciam os títulos de cada número cantado. Além disto, os atores (cantores) mudavam de posição em cena. A musicalidade de sua obra serviu como um importante instrumento didático e teve seu uso no efeito de distanciamento, nas quebras cênicas e nas posteriores elaborações do seu teatro, nas palavras de Rosenfeld (1985, p.160):

a música assume a função de comentar o texto, tomar posições em fase dele, acrescentando novos horizontes. A música converte-se numa espécie de pontuação, um sublinhar das palavras, um comentário bem dirigido que assinala os pontos essenciais das ações ou do texto.

Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Regeny foram colaboradores importantes e marcaram não apenas as peças, mas todo o movimento musical na época em que foram produzidos. Uma música socialmente orientada e executada a título experimental, nos festivais da época.

Para Rosenfeld (Ibidem, p.176) dos vários compositores que trabalharam nas peças de Brecht se destaca Hanns Eisler. Ele foi um músico dotado de recursos (em muitos aspectos, intelectual) que usava seus dotes como o próprio Brecht, isto é, para dar à obra significados simples e claros. Os dois artistas, o músico e o dramaturgo, eram alemães e marxistas e nas suas obras utilizaram modelos eclesiásticos (o coral luterano) e populares (canções folclóricas, baladas e jazz), deles fazendo algo que de maneira alguma era imitativo ou condimentado, mas reconhecidamente próprio e original.

O próprio Brecht (1978, p.74) reconhece a importância dessa parceria: a música de Eisler para *A mãe* de modo algum pode chamar-se simples. Como música é relativamente complicada e não consigo lembrar-me de outra que seja mais séria. O músico tornava possível uma simplificação dos mais difíceis problemas políticos, aqueles cuja solução é uma questão de vida ou de morte para a classe trabalhadora.

1.2.6 A teoria

A base dos escritos teóricos de Brecht é sua aversão pelo teatro ortodoxo, especialmente pelo pomposo e pretensioso teatro clássico alemão, em sua expressão cênica. Isto não quer dizer que esta objeção não seja igualmente válida para outros países. Da América à Rússia, o teatro tem certos intuitos em relação às emoções do espectador que tendem a expedi-lo de usar a sua própria cabeça.

A plateia é atraída para a trama ou enredo e levada a identificar-se com os personagens. Os meios para conseguir isso falsificam a imagem da realidade e o público, contente e hipnotizado, não percebe que tudo é falso. Por mais brilhante que seja a encenação e representação de uma peça, o seu efeito é colocar-nos em um estado mental passivo e sem capacidade crítica. Para o dramaturgo, essa perda da capacidade crítica parece moral e intelectualmente degradante, além de politicamente desprezível, porque se torna mais difícil para a plateia compreender o mundo em que realmente vive. Até mesmo o mundo do passado quando apresentado às nossas emoções dessa maneira fica falacioso.

As encenações clássicas passam então a ser interpretadas em indumentárias de fantasias e procuram espectadores passivos: homens e mulheres que se sentam e ficam quietos até o final do espetáculo. O que importa nesse teatro é o deslumbramento com a estética ou com a interpretação daquele ator ou atriz.

Uma centena de críticos atacou os palcos da Broadway e o teatro convencional por suas tradições de eficiente diversão escapista, sua aversão às peças que continham ideias além dos enredos. Mas Brecht foi mais além, pois sentiu que não fazia qualquer sentido encenar uma peça, fosse qual fosse seu contingente de ideias, em um teatro que desencorajava uma formação crítica.

A partir dessas premissas, ele começou a formatar em 1920, os primeiros estudos para um teatro épico, que é um termo para uma forma de narrativa que não está subordinada

ao tempo. Na ótica de Brecht, ele ganha outros contornos e o autor passa a diferenciá-lo do teatro de formas dramáticas. De acordo com Rosenfeld (1977, p.134):

[...] as formas dramática e épica se distinguem estruturalmente. Naquela *dramatis personae* imitam por gestos e palavras, acontecimentos como se estivessem acontecendo atualmente; nesta um narrador conta acontecimentos como acontecidos.

Brecht começou uma intensa elaboração de suas ideias teóricas, criticava o teatro tradicionalista alemão e acreditava que enquanto simples entretenimento devia ser abolido. Para ele, a teoria aristotélica de catarse ou purificação das emoções por meio da identificação com as emoções do ator era parte de um teatro hipnótico e significava arrastar a plateia e o ator, perder-se na peça e na capacidade crítica.

Willett (1967, p.220) observa nos seus estudos que em 1930, Brecht começou a equacionar a ideia de um drama não-aristotélico ao escrever *Os fuzis da Senhora Carrar*. O dramaturgo procura explorar os métodos épicos que não são simples apoios narrativos; tornam-se meios para romper o mágico fascínio, a hipnose aristotélica, para sacudir o espectador de seu torpor e fazê-lo usar seu sentido crítico.

As suas peças e a sua teoria passam a ter a plateia como foco. O povo alemão tem que ser notificado e alertado sobre suas condições de pobreza e exploração a que estão sendo subjugados. Para esse povo saído de uma guerra, destruído na sua autoestima e manipulado pelos partidários de Hitler, foi desenvolvida além do teatro épico, uma forma mais esquematizada e direta: as peças didáticas.

Dentro do contexto das peças didáticas, Brecht desenvolveu as legendas projetadas por meio de slides. As canções e legendas passam a ser meios deliberados de interrupção da peça e de mostrar o verdadeiro mecanismo da obra. Nesse sentido (Willett, 1967, p.224), faz-se necessário ensinar ao espectador uma atitude prática e bem definida para transformar o mundo, assim o drama deve começar por fazê-lo adotar, no teatro, uma atitude bastante diferente daquela a que está habituado.

Na mesma linha de raciocínio, de acordo com Rosenfeld (1977, p.134), músicos visíveis, luzes visíveis, tinham de ser acompanhados por uma quebra deliberada da tensão e desapontamento do ator. A falsidade do mecanismo teatral tinha que ser mostrada em cena. O ator deveria usar meios bastante diferentes para chamar a atenção para os acontecimentos que foram previamente anunciados nas legendas.

O triunfo nazista em 1933 colocou um ponto final em qualquer esperança imediata de transformação da engrenagem teatral e retirou os alicerces ao novo palco didático. Ele continuou produzindo, mas agora não estava mais em terras alemãs e sim passou por vários países europeus fugindo dos soldados da SS e depois da guerra.

A partir da publicação de *A mãe*, baseada na obra homônima de Gorki, em 1933 e proibida de ser exibida pelos nazistas, começou na teoria uma crescente preocupação com o distanciamento a que o ator deve obrigar o espectador.

No seu ensaio *Que é teatro épico?* Walter Benjamin (1996, p.104), escreve que o ator brechtiano deve fazer que o vejam situado entre espectador e texto, a plateia deve ser impedida de perder-se, deve ser separada dos demais espectadores, não deve ser congelada com eles, unidos todos em uma geleia emocional. Brecht procurou através desse efeito, o estabelecimento e o amadurecimento de um teatro socialmente orientado. Não apenas uma crítica ao mundo, mas uma vontade de transformá-lo. Assim a plateia passa a ser o sujeito que tem condições de transformar-se e transformar o mundo.

1.2.7 A política

O início do século XX, devido a turbulências políticas, vai ter influências diretas nas artes trazendo mudanças significativas nas visões de mundo. Como já foi citado, o movimento futurista que deu lugar ao expressionismo alemão com seus manifestos, o dadaísmo, as teorias marxistas, a revolução bolchevista, as duas guerras, a mudança do eixo econômico entre tantas, foram condimentos suficientes para trazerem à tona mudanças significativas na obra de Brecht.

Na visão de Carlson (1997, p.370), as peças e as teorias brechtianas trazem uma dimensão social e política profundamente coerente com seu momento histórico. Algumas das anotações do artista no início do século mostram-nos uma pista de uma nova concepção do drama que enfatiza não a similitude, mas o maravilhoso e o surpreendente. A evolução de sua obra e a sua história são notavelmente estreitos: As peças ferozes de seu período de Munique coincidem com a inflação do pós-guerra.

Os anos menos febris resultaram num grupo de sátiras frívolas, mas selvagens. Depois do outono de 1929, há a ampliação da crise econômica e o reaparecimento do nazismo que encontram réplicas nas suas obras pelo desenvolvimento das peças didáticas.

No exílio, tenta desacreditar o nazismo triunfante e depois com a aproximação da guerra começa a olhar mais além. Mãe Coragem antecipa muitas situações que a guerra acarretará; Galileu, os problemas que todo espírito livre enfrentará em um Estado totalitário.

Em 1926, Brecht começou a estudar O capital de Marx, achando-o extremamente útil na sistematização de muitas de suas próprias preocupações ó a busca de padrão e direcionamento do esforço humano, a análise ou mesmo a cura da corrupção da sociedade moderna. O dramaturgo começou a estudar o marxismo após a sua mudança para Berlim. Dessa maneira, encontrou-se metido em um sistema de pensamento solidamente elaborado, abrangendo um todo que se apoderou dos seus sentimentos e interesses instintivos e que parecia justificá-los e interligá-los em termos realistas e concretos (In Willet, 1967, p.242).

A influência da ótica marxista é evidente, porém a crítica que lhe é feita é que frequentemente nas suas peças parece que existem apenas dois lados de qualquer questão: capitalismo e nazismo de um e comunismo do outro. A doutrina de guerras de classes, que em Marx desenvolve uma teoria política esclarecedora para explicar fatos admitidos, tornou-se para Brecht uma camisa de força, na qual os fatos que não se ajustassem, eram simplesmente descartados ou suprimidos.

Em sua teoria teatral ele fará uma distinção entre a resposta emocional ao drama e a resposta racional ao épico. A primeira encoraja o espectador a envolver-se no drama, a aceitá-lo como um inalterável desenvolvimento linear da experiência. Já o épico para Brecht distancia o espectador, apresenta sua ação como passível de alteração e força-o a considerar outras possibilidades.

De acordo com Goldberg (2006, p.152), o novo estilo, seguindo as tendências expressionistas e dadaístas, impunha ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre aquele que assiste e aquele que representa um espetáculo. O dramaturgo vê o novo teatro épico em termos da política.

Em certa medida é uma clara herança de Wagner e Marx, nas quais a arte é caracterizada como mercadoria produzida não para o bem geral ou segundo os desejos do artista, mas de acordo com as leis normais do comércio. Apesar de parecer uma submissão do artista às leis do mercado capitalista, o que a sua obra propõe é forçar o espectador afeito à aceitação passiva, a um papel mais comprometido, traz reflexões sobre uma função social do teatro que não se submete aos interesses do Estado.

No livro *O teatro e a sua realidade*, Bernard Dort (1977, p.302) sustenta que o caráter épico não se prende à estética formal, mas ao social. Não existindo uma oposição para que a realidade ganhe certo brilho; mas nem os atores, nem os espectadores deveriam esquecer que este encanto e este brilho mágico devem servir para desvendar e esclarecer a realidade do mundo. Nessa concepção, o teatro burguês perde sua característica; palco deixa de ser o local onde uma verdade simbólica é mostrada para vir a enfatizar uma verdade que está fora dele, na sociedade, que é o denominador comum entre palco e plateia.

A própria atividade teatral em sua especificidade torna possível o acesso ao político. Esse caráter, analisado nas suas teorias e colocado de maneira única e inteligente nas dramaturgias, intensificou o interesse pelo desenvolvimento de um drama que respondesse às inquietações do homem comum e aos problemas da sua época.

Opiniões políticas que não podem ser deixadas de lado, uma vez que são tão importantes como quaisquer dos aspectos anteriormente analisados neste estudo. Uma obra artística na qual a influência revolucionária é sentida na maioria de suas peças, sobretudo nas primeiras. Um ódio à guerra e aos políticos o levou a uma espécie de luta contra a ganância dos que detinham o poder, mas também contra a passividade daqueles que mantinham os primeiros nesse mesmo poder:

O pior analfabeto é o analfabeto político.
 Ele não ouve, não fala, nem participa dos acontecimentos políticos.
 Ele não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio dependem das decisões políticas.
 O analfabeto político é tão burro que se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia a política. Não sabe o imbecil que da sua ignorância política nasce a prostituta, o menor abandonado, e o pior de todos os bandidos que é o político vigarista, pilantra, o corrupto e lacaios dos exploradores do povo²³.

Um teatro que tem a questão revolucionária como tópico principal, mas que também é um meio de diversão. O amadurecimento e as perseguições sofridas fizeram com que o homem Bertolt Brecht continuasse sempre preocupado com as relações estabelecidas com a plateia, que ele entendia que deveria ser mais fluida. Para o dramaturgo os aspectos políticos e sociais eram instâncias que andavam juntas, levar o teatro à periferia, tinha o intuito de fazer uma revolução, mas também de dar prazer.

Em seu livro *Estudo sobre teatro* Brecht (1978, p.42) faz considerações sobre algumas de suas peças e apresenta-nos uma teoria em que o indivíduo é cada vez mais impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo. Além de

²³ In www.culturabrasil.pro.br/brechtantologia.htm, visitado em abril de 2009.

comprometimento também se exigem soluções e a arte passa a ser uma possibilidade de engajamento e de transformação. O teatro começa a ter funções sociais podendo-se extrair das diversões algo didático, simultaneamente o espectador pode ver coisas que não deseja ver e os seus desejos além de saciados podem ser criticados.

No mesmo livro, o autor (Ibidem, p.147), conceitua o teatro não como ãum abrir de janelas por onde irrompessem violentamente as cores, os movimentos, a dramática dialética da vida, a nos envolver e arrastar com ou sem nossa aquiescênciaö. Para ele é como abrir um livro em que se pode folhear à vontade e fechar para meditar com mais tranqüilidade sobre esta ou aquela página.

Ele foi muito mais homem da prática teatral do que leitor de gabinete. O teórico e dramaturgo mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos melhores. Suas peças foram reformuladas concomitantemente às suas teorias. Certas modificações foram introduzidas para adaptar suas peças às sugestões do Partido Comunista ó a cujos quadros nunca se filiou.

Rosenfeld (1977, p.148) pontua que muitas vezes bastava a Brecht observar as reações do público para elaborar novas versões do seu texto. Ao estudarmos a obra brechtiana encontramos duas razões principais de sua oposição ao teatro tradicional: primeiro o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas ó objetivo essencial do drama clássico. O ser humano passa a ser concebido como um emaranhado de todas as relações sociais; a outra razão decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar um palco capaz de esclarecer ao público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la.

Uma obra que respondeu às necessidades de um artista em manter viva a sua visão de mundo e em denunciar as atrocidades vistas pelo dramaturgo. Um homem imprescindível por sua sensibilidade e sua coragem em denunciar e transformar o teatro em arte acessível à periferia, uma arte que poderia alfabetizar, mas também deleitar.

1.3 O Teatro Épico e as peças didáticas

No teatro épico, a encenação passa a exigir de súbito, conhecimento de ordem política podendo tornar-se um teatro do proletariado, pois está em condições de tomar a dianteira em relação ao público. O autor coloca um peso na encenação, pois a mesma passa a ter um sentido histórico onde os que são explorados começam a pensar e descobrem as causas da sua miséria. Nas leituras de Bornhein (1992, p.138):

[...] o essencial do teatro épico reside talvez no seu apelo, não tanto aos sentimentos, mas à razão do espectador. Mas seria errôneo pretender expulsar desse teatro o sentimento. É uma forma de teatro extremamente rica pela variedade e elementos que dispõe: técnicas de palco, música, o emprego de filmes e outras coisas mais.

Brecht usou um termo que já era utilizado na sua época para definir um teatro que utilizava outros elementos cênicos como filmes, slogans e música, e que seguia as tendências as quais já vinham sendo desenvolvidas por Piscator e Meyerhold. Nesse teatro o espectador não esquece que está em um teatro e tem como finalidade evitar que a plateia se identifique com os personagens e sinta-se incomodada em seus assentos.

O primeiro ponto a ser tratado quando se estuda o teatro épico é que o mesmo era uma tendência da época e que se trata de um movimento que se expandiu porque houve um processo de transformação que invadiu todos os recantos do seu momento histórico. Para Guinsburg (2006, p.132):

[...] movido pelo compromisso histórico de transformação social, Erwin Piscator formulou a teoria e uma nova prática de teatro construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções e elementos anti-ilusionistas na cenografia e no figurino. O épico voltou à cena teatral e o dramaturgo e diretor Bertolt Brecht encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político.

Não mais é permitido ao público abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. O interessante em uma obra que traz questões metodológicas, através das análises coerentes com uma dramaturgia é o fato que, apesar do forte teor político e ideológico, o autor também se preocupa com a questão do entretenimento que deve estar associado ao teatro.

O teatro épico passa a ter como propósitos mais do que moralizar; divertir e analisar. Ele não deve ser importunado com temas de ordem cultural que não lhe confirmam um

caráter recreativo, tem plena liberdade de se recrear com o ensino ou com a investigação. Esse teatro parte de uma tentativa de alterar relações: o público não é mais um agregado de hipnotizados e sim de pessoas interessadas que precisam ser satisfeitas; o texto passa a ser um roteiro e não um fundamento; o ator não é mais um artista que incorpora um papel é sim um funcionário que precisa inventariá-lo.

Nos estudos de Benjamin (1996, p.79) as modificações das relações entre o público e o texto se dão pelo viés político. Ele critica o desenvolvimento dessa lógica, uma vez que do ponto de vista social, o teatro político se limitou a franquear ao público proletariado posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais ente palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram.

Para a teoria de Brecht, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento. Esse determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases. Assim o ator passa a ter várias funções e seu estilo de representar varia de acordo com cada função.

Benjamin (Ibidem, p.89) conceitua a peça épica como uma construção que precisa ser vista racionalmente e nas quais as coisas precisam ser reconhecidas. O proletariado deve refletir sobre o que está sendo anunciado no palco. A maior tarefa da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato de representar.

1.3.1 As peças didáticas

As formulações teóricas e a produção criadora de Brecht devem ser compreendidas como os termos de um mesmo problema: finais de um mesmo ato que não podem ser separados; tanto a sua teoria como a sua dramaturgia tiveram influências diretas do momento histórico e da sensível criatividade de uma mente que estava preocupada com as funções pedagógicas e políticas de sua arte.

Em um aspecto mais abrangente, todo teatro tem o seu teor pedagógico e político a partir do momento em que o mesmo pretende ensinar certos conteúdos e valores. Para Bornheim (1992, p.185) esse fato distingue as novas peças, inclusive no seu aspecto pedagógico que utiliza o teatro para atingir seus objetivos, ou seja:

[...] a montagem deve ser facilitada. O espetáculo aproxima-se do oratório; as frases devem ser ditas de modo compassado, com pausa no fim de cada verso. Mas o principal está sempre na transmissão de uma ideia, que deve ficar clara para todos.

A transmissão das ideias deve ficar clara, incentivando a função didática. Soma-se a esta função a preocupação com a questão de sua adesão ao marxismo que vão culminar nas elaborações dessas peças. Elas são definidas pelo próprio autor como exercícios e instrumentos de ensino; ensinamentos voltados, sobretudo para os intérpretes e não necessariamente para o público.

Nas leituras de Rosenfeld (1985, p.147) a peça didática não é uma cópia da realidade, mas sim um quadro (recorte) no sentido de representar uma metáfora da realidade social. Elas foram elaboradas para serem apreciadas pelos atores, que fazem experimentos com o texto e sua interpretação e permutam os papéis.

Mesmo que a ideia aparente seja de que as peças didáticas não têm aplicações práticas para os espectadores, Pavis (2007, p.282) pressupõe que a plateia extraia delas ensinamentos para sua vida privada e pública, ou seja, apesar dos espectadores não serem o foco e sim os intérpretes, a preocupação com aqueles continua, uma vez que os mesmos não vão acidentalmente ao teatro.

Desse modo, o público participa de um processo de aprendizagem, tal processo é defendido por Ingrid Koudela (1991, p.110), para quem: o caráter estético do experimento com a peça didática é um pressuposto para os objetivos da aprendizagem. Resultando daí as conseqüências para a forma de atuação. Em oposição a um processo de identificação ou redução do texto ao plano da experiência, o objetivo da aprendizagem é unir a descrição da vida cotidiana à evocação da história sem reduzir uma à outra, mas sim com vistas ao reconhecimento das características que são típicas e que podem ser identificadas em uma determinada situação social.

1.3.2 Os efeitos de estranhamento

Os *V-Effekte* (efeitos de estranhamento) foram os meios criados por Brecht no intuito de criar uma atmosfera de envolvimento da plateia com o espetáculo. Enquanto meios, eles não são nem novos, nem originais, constituem uma sequência de procedimentos. Este efeito foi prática comum no teatro no início do século XX na Rússia e na Alemanha, principalmente entre os encenadores Erwin Piscator e Meierhold, assim como nas representações do *agit-prop* soviético.

As experiências épicas antecedem às experiências brechtianas acontecendo o mesmo em relação ao distanciamento. De acordo com Pavis (2007, p.106): este princípio

estético vale para qualquer linguagem artística aplicada ao teatro, ele abrange as técnicas desilucionantes que não mantêm a realidade cênica e que revela o artifício da construção dramática ou da personagem.

Tal procedimento é resultado de práticas artísticas que possuem historicidade e linguagens próprias. O objetivo é tornar claro ao espectador que ele está frente a uma obra de arte, de que a representação teatral é uma ilusão. Diversos artifícios na encenação ou na interpretação devem colocar o espectador dentro dessa possibilidade.

A encenação deve lembrá-lo que ele está no teatro, diferentemente das propostas naturalistas que objetivavam transformar a ação vivida no palco ou na arte num lugar onde a plateia esteja frente a uma suposta realidade. Koudela (1991, p.112) aponta três recursos criados por Brecht para provocar esse efeito:

- 1 - A transposição para a terceira pessoa é recomendada para desenvolver uma atitude que torna possível a citação. O atuante experimenta o seu papel ora na primeira, ora na terceira pessoa.
- 2 - A transposição para o passado coloca o enunciador em um ponto a partir do qual olha para a frase como se ela estivesse atrás de si: a ação que se passa no presente deve ser apresentada como se tivesse acontecido no passado.
- 3 - Também como exercícios, a verbalização de rubricas e comentários visa mostrar que a palavra é a expressão de uma atitude (que se expressa também corporalmente) e resulta de ações.

Nos seus estudos, Bornheim (1992, p.248) lembra-nos que a técnica do estranhamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo que concorre para a efetuação do espetáculo. Assim o teatro épico, as peças didáticas e o efeito de distanciamento foram meios utilizados para colocar a plateia dentro do jogo cênico. Um jogo onde a comunicação entre os indivíduos não é um destino, e sim um fato social, portanto modificável.

De acordo com Bernard Dort (1977, p.20) com Brecht o diálogo deixou de ser uma conversa cênica, estabelecendo-se a comunicação entre o autor da peça e o espectador. O centro de gravidade deste teatro deslocou-se da obra fechada, acabada, para o processo. O objetivo, pelo menos neste primeiro momento, é provocar o espectador contra a sociedade capitalista e as guerras, tendo como fim uma revolução socialista. As quebras passam a ter funções sociais, isto é, através delas também se quebrava a emoção com a falsa realidade teatral e a plateia era forçada a se incomodar nas suas cadeiras, nos seus assentos.

Dentro desta ótica podemos definir duas posturas básicas para o público: um público passivo, diante de um estado ou de um espetáculo que manipula os seus sentimentos e as suas ideias; um espectador ativo, alguém que tome consciência da realidade em que vive. Toda a criação brechtiana tem nesses últimos seus objetivos.

O que vemos é que a obra de um artista vai além destes ditames históricos e se estabelece também por parâmetros estéticos e não apenas políticos. Os espectadores continuarão tendo guerras, violências e preconceitos, mas para Brecht, a dramaturgia é uma possibilidade de descobrirmos as falácias das revoluções e a necessidade dos engajamentos, tanto para quem faz teatro quando para quem usufrui desta arte.

1.4 As quebras e o novo papel da plateia

O teatro serve a outros propósitos do que apenas diversão, a outras ideologias do que aquelas impostas pela classe dominante. O uso desta arte como forma de manifestação da classe operária não foi exclusividade de Brecht, ele como um bom artista vinculado ao seu momento histórico, de certo modo sintonizou-se com as transformações e as exigências sociais e políticas do seu tempo.

Dentro destas exigências não apenas o teatro deveria mudar o seu eixo de atuação, mas também a plateia deveria tomar outras atitudes com relação ao espetáculo. A saída do público da catarse aristotélica tem como objetivo possibilitar ao espectador uma crítica fecunda dentro de uma perspectiva social. Mas como tirar a plateia da sua confortável passividade? Parece incrível, mas essa passividade e a não reflexão sobre o que é narrado em palco é confortável para aqueles que detêm o poder e para quem assiste às peças e é manipulado pelos primeiros.

Assim o teatro épico vai colocar em cena as relações entre os homens e os antagonismos de classe. A instância primordial deste teatro é o seu caráter de transformação passível de ocorrer no mundo submetido à ação humana consciente. O teatro brechtiniano é o lugar de uma tomada de consciência política, abordando os conflitos, as contradições e a alienação social como maneira errônea de conceber a história e a sua época. Uma época tumultuosa de rebeldia e de protesto, que refletem os problemas fundamentais do mundo: a luta pela emancipação social da humanidade. Brecht tem plena consciência do que pretendia fazer: uma revolução estética que se dispôs a promover na poesia e no teatro.

O teatro épico e didático caracteriza-se pelo cunho narrativo e descritivo cujo tema é apresentar os acontecimentos sociais em seu processo dialético: diverte e faz pensar. Ele não se limita a explicar o mundo, mas se dispõe a modificá-lo, é um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte.

Nesse teatro procura-se criar o efeito de distanciamento entre o palco e a plateia, levando as palavras, as imagens e a música não a representarem, mas a mostrarem a realidade, perante a qual o espectador poderia (deveria) assim reagir criticamente e não apenas emocionalmente. Brecht usou muitos processos para obter este distanciamento, como a substituição da representação pela narração.

Para Guinsburg (2007, p.104) a narração cênica, em vez de levar os espectadores a participarem em uma ação, ou a identificar-se com personagens, liberta-os; acorda a sua atividade, obriga-os a tomar decisões, comunica-lhes conhecimento através de argumentos. Obrigado a julgar, intimado a pronunciar-se, o espectador hesita. E é assim que a ação se transfere para ele. Sem que claramente o saiba, torna-se consciência viva das contradições do real. Para isto, Brecht utiliza-se do recurso de temas e ambientes insólitos, do emprego de letreiros, da inclusão da música.

Tanto no exílio como depois do seu regresso, o autor aprofunda e afina a sua teoria e a sua dramaturgia, que consistia em tornar insólito o que é habitual para propiciar uma crítica. Em cada peça fez variar a fórmula teórica do seu teatro, privilegiando o recurso à parábola ou a história, o que permite o duplo jogo do distanciamento e da aproximação.

Brecht inovou o papel da dupla dramaturgic: de um lado o herói, do outro, o povo. O povo assume a primazia no plano das atividades teatrais, enquanto a burguesia e seus heróis passam a pano de fundo. O objetivo é trabalhar o conflito, desvendar as contradições e estabelecer uma nova ordem. A maneira usada por ele foi a criação do Teatro Épico, das suas peças didáticas e do uso do distanciamento e das quebras para com a ilusão cênica.

Em época similar, o romeno Jacob Levi Moreno também enfatizaria a plateia. Ambos os autores fugiram da guerra e foram viver em um país capitalista e começaram a ver no teatro possibilidades de mudanças estruturais dos seus momentos históricos. Cada um desses teóricos tinha em mente a participação cada vez mais efetiva do público e a criação de um espetáculo teatral que não deveria ser apenas visto e ouvido, mas sim criar uma atmosfera de envolvimento: a criação de canais de retorno por onde a plateia pudesse sair da cadeira e se manifestar diante de um espetáculo.

No capítulo seguinte, o teatro da espontaneidade será nosso objeto de estudo. Ele trouxe para o aparato teatral além das problemáticas sociais e políticas, a questão da terapêutica. Os espectadores passam a ser fomentadores e articuladores de um espetáculo cênico. Para Moreno (1992, p.107): ãera preciso maximizar o nível de comunicação entre quem conduz os espetáculos e quem os assiste, ou seja, era necessário que a mensagem textual fosse recebida sem ruídos e que houvesse canais de retorno, para que o público pudesse intervir no espetáculo e modificá-lo.

Um teatro inserido em uma didática e aberto a possíveis participações externas. A arte dramática, nesses teóricos, passa a despertar a plateia. O espectador, em Brecht, é contraposto à ação e não transportado para dentro da mesma. Em Moreno ele é transportado, mas enquanto pessoa atuante e não apenas enquanto personagem.

CAPÍTULO 2 6 A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DO TEATRO

Em lugar de passos imperativos, o imperador. Em lugar de passos criativos, o criador. Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face.



Figura 2: Jacob Levi Moreno (1889-1974).

Psiquiatra e psicodramaturgo romeno.

A função terapêutica do teatro.

2. O PENSAMENTO DE JACOB LEVI MORENO

Esse capítulo traz um novo questionamento no uso do instrumental cênico. No anterior, vimos como Brecht enfatizou a importância da plateia e a necessidade de buscar outras catarses além da aristotélica. O público era levado a reflexões políticas e sociais, reflexões sobre seus momentos históricos. Momentos em que as artes trouxeram à tona épocas tumultuadas na Alemanha e na Europa, épocas que antecederam à barbárie de duas guerras.

Contemporâneo a essas barbáries, surge outro teórico que pontua nos seus estudos uma nova função para as cenas. Nesta sua nova função, o teatro passa a ter condições não apenas de atuar como objeto de deleite, mas também de mudanças significativas na vida da plateia. Nesta forma de abordagem, o teatro passa a ser interativo; a cena é criada em função das demandas do público e não mais de um autor.

Além da historicidade, o capítulo versa sobre outras influências que delinearão o pensamento moreniano como a doutrina hassídica que propunha um encontro de pessoas o que poderia levar a mudanças de visão e de comportamentos. Esses encontros ajudam as pessoas a enfrentarem os momentos difíceis de uma Europa assolada por guerras. Neste ambiente, o médico começou a perceber no teatro um instrumental para intervenções de ordens sociais. Essas intervenções levaram Moreno a lançar as bases de outro tipo de teatro, o da espontaneidade²⁴, que trazia outra função: a terapêutica.

Ao criar um novo teatro, de certa maneira, ele estava na mesma corrente do pensamento brechtiano: provocar a plateia, mas propunha uma provocação não pela crítica à política vigente e sim pelas sintonias criadas entre o público e o texto. Essas sintonias estavam presentes porque o texto muitas vezes era trazido pela própria plateia, tinha relações diretas com o cotidiano daquelas pessoas e não apenas elaborações criativas da mente de um dramaturgo. Conforme o tipo de teatro proposto, esse público iria se envolver com maior ou menor intensidade.

²⁴ Tipo de teatro desenvolvido por Moreno em meados de 1930 e que tem como base o improviso. A partir deste surgem as outras formas que serão analisadas posteriormente.

O capítulo analisa quatro tipos de teatros da espontaneidade: jornal-vivo teatro de reprise, psicodrama e sociodrama²⁵. O objetivo é poder estudar o que o médico romeno percebeu logo nas primeiras décadas do século passado: os papéis desempenhados pelo público que assistia aos espetáculos passavam a ter outras conotações além da questão do social. Não eram apenas pessoas de uma plateia, sentadas e quietas assistindo a um espetáculo; elas podiam fazer parte do processo; podiam desempenhar os papéis de atores, autores, além dos de espectadores.

Esses outros papéis foram objetos de estudo da teoria moreniana e delinearão as cenas construídas pela plateia. A construção das cenas, a estruturação de um espetáculo e suas consequências nas pessoas que a executaram formam a parte prática do estudo aqui desenvolvido. Ao analisarmos a obra do psiquiatra romeno Jacob Levi Moreno (1889-1974) encontramos o teatro como uma constante preocupação desde as primeiras formulações de sua teoria. Ele ficou entusiasmado pelas novas propostas do diretor russo Constantin Stanislavsky, que desenvolveu uma revolucionária pedagogia dramática propondo que o ator crie a partir de seus próprios sentimentos.

A partir destas novas propostas ó sentimentos internos para caracterização dos personagens ó Moreno começou a desenvolver uma apreciação cada vez maior pelas artes cênicas. Enquanto médico, ele passou a notar que os seus pacientes podiam ser os protagonistas de uma cena teatral. A partir desses emergem cenas e dramaturgias.

Apesar do seu ponto de partida ser a pedagogia teatral de Stanislavsky, ao propor que o público seja ele mesmo e não mais um ator delimitado por uma dramaturgia, o médico romeno dá um salto qualitativo tanto na Psicologia, quanto na dinâmica teatral. Naquela, a ênfase está no drama, na atuação do paciente e não mais na palavra. No teatro de Moreno, a ênfase está no público e não mais nas atuações e no texto. Dentro dessa ótica, os elementos da tríplice teatral: autor, ator e plateia estão presentes na última.

Esta nova concepção traz uma diferença primordial com o teatro aristotélico, há uma mudança na concepção do fazer teatral; a preocupação estética cede lugar a uma terapêutica. Assim como em Brecht, o ator deveria ser ele mesmo e não um personagem diferente do atuante. A diferença é que se no primeiro há profissionais que executam uma

²⁵ Jornal-vivo também utilizado por Boal e consiste na dramatização de notícias do dia a dia; teatro de reprise onde alguém da plateia conta uma história e a mesma é dramatizada; psicodrama, o paciente relata uma problemática e esta pode ser encenada; sociodrama é o psicodrama comunitário, onde problemas pertinentes a um grupo são encenados.

cena, em Moreno as pessoas estão na plateia e são inseridas no contexto e no palco teatral, nas suas palavras (1993, p.18):

o sujeito ou paciente é solicitado a ser ele mesmo no palco, a retratar seu próprio mundo privado. É instruído para ser ele e não um ator; tal qual o ator é compelido a sacrificar o seu próprio eu privado ao papel que lhe foi imposto por um dramaturgo. Uma vez aquecido para a tarefa é comparativamente fácil ao paciente fazer um relato de sua vida cotidiana em ação, pois ninguém possui mais autonomia sobre ele do que ele mesmo.

Assim, no teatro o sujeito era convidado a sair da inércia de uma cadeira, na terapia o mesmo era convidado a sair do divã, a encarar o terapeuta nos olhos e a dramatizar cenas com o intuito de perceber-se e perceber as suas problemáticas. O teatro de Moreno passa a ser uma terapia dinâmica, uma terapia de ação e não apenas de verbalizações.

O processo psicodramático surge como uma técnica nascida da observação do que estava acontecendo na administração de terapias grupais e do uso de técnicas teatrais para a resolução dos problemas. A partir de uma fala racional e defensiva poderia ser construída uma cena, uma dramatização física ou fazê-la novamente.

As dinâmicas do médico romeno foram mais além, ao perceber que na plateia também havia a emergência de sentimentos e que a mesma poderia criar personagens que tinham sintonias com a sua vida. Assim é possível perceber o surgimento de potenciais modificadores no discurso e na dramatização protagonizada por um espectador. A cena que é trazida a palco, a princípio, tem relações diretas com aqueles que a trazem; foi vivida em algum momento, conscientemente ou não.

2.1 Influências filosóficas e históricas no pensamento moreniano.

Para o biógrafo de Moreno, René Maurineau (1992, p.34) qualquer assunto que traga à baila a questão das influências filosóficas no pensamento do fundador do psicodrama, passa pelas vertentes do hassidismo e também pelas ideias do filósofo Martin Buber. Ambos eram de origem judaica e tiveram suas obras marcadas por forte influência da doutrina hassídica. Essa doutrina rompeu com a forma tradicional do culto. O diretor religioso não era um rabino e sim um *õtzaddikö*. Homem de virtudes exemplares, que se toma como modelo.

Com ele se estabelece uma relação pessoal. Para ser esse líder religioso se requeria uma personalidade criadora e uma forte capacidade de encontro, ele conduzia para o

divino, mais por irradiação humana do que por doutrina; o contato pessoal era mais forte que os textos. Para Benjamin Nubel (1994, p.57):

o hassidismo desloca o centro espiritual do mundo divino para o humano, propondo a doutrina do homem e não de Deus. O centro da atenção passa a ser o homem, sua existência, seus desejos, suas aspirações, seu amadurecimento religioso e moral e os mecanismos dessas realizações.

A doutrina esperava proporcionar aos judeus o conforto para as dificuldades e sofrimentos do destino. Continha uma nova concepção de Deus. Ela propunha substituir a relação vertical por uma horizontal, um Deus próximo e presente, que está em todas as coisas do mundo e que pode ser afluído. A concepção dessa relação horizontal com Deus influenciou a filosofia de Buber e posteriormente, as dinâmicas terapêuticas de Moreno. Ao conceber o homem não apenas como criatura, mas como centelha viva do criador que pode e deve ser afluída; a resolução dos problemas passa a ter neste homem as suas soluções.

Não são mais necessários os intermediários, sejam eles dirigentes ou instituições. O homem tem acesso direto ao Criador, pois esse não está longe em um céu olímpico ou no teto da Capela Sistina e sim dentro do coração de cada um. A concepção horizontal de Deus passa a ser uma concepção política no sentido que refaz o homem como um produto do processo criativo, negando a visão de um Deus punitivo e dicotômico, libertando as criaturas da visão de ser um simples joguete entre aquilo que é bom e o que não é. Também dá a este homem a responsabilidade pelos atos e pelas suas conseqüências.

Brecht, Buber e Moreno foram contemporâneos e viveram os horrores da guerra, ao verem cidades e impérios destruídos. O primeiro viveu na Alemanha pré-nazista; os outros dois, na cidade de Viena, lá estudaram e assistiram o germinar de suas primeiras ideias. Moreno saiu de Viena com aproximadamente 32 anos e foi para os Estados Unidos. Martin Buber, depois de Viena foi lecionar em universidades alemãs, só saindo do mundo germânico por ocasião da deflagração da Segunda Guerra Mundial. O filósofo acabou ajudando na estruturação educacional do recém formado Estado de Israel. O dramaturgo exilou-se em diversos países fugindo dos nazistas e acabou indo morar também nos EUA.

O filósofo utilizou-se da religião hassídica, da ideia de um Deus acessível; o dramaturgo de um teatro não tradicionalista, que levasse o público a reflexões sociais; o médico resolveu juntar uma coisa e outra e estabeleceu as bases de um teatro terapêutico. No seu livro *Psicodrama da loucura*, onde traça correlações entre Moreno e Buber, o psiquiatra José Fonseca Filho (1980, p.31) escreveu o seguinte:

Buber fala de duas formas básicas pelas quais se pode influenciar na formação da mente e na vida dos outros. Na primeira impõe-se a atitude e opinião de alguém sobre outrem. Na segunda, o indivíduo descobre e alimenta na alma do outro aquilo que reconhece em si como certo. Aquilo deve estar bem vivo no outro, como uma possibilidade entre possibilidades, uma potencialidade que apenas precisa ser expandida, não por meio da instrução, mas por meio do encontro, da comunicação existencial, entre aquele que encontrou a direção e aquele que a está buscando.

Essas colocações valem também para a psicoterapia e o teatro, onde ambos não perdem esta noção de aprendizado, um aprendizado do viver, do viver em relação a outrem. O professor, o terapeuta e o diretor de teatro são muito mais efetivos quando estão simplesmente ali, quando são propiciadores de tais encontros.

Instrução intelectual de forma alguma é sem importância, mas só é realmente útil quando surge como expressão de uma verdadeira existência humana. Os bons resultados dependem da atmosfera e esta é criação conjunta. Tudo o que se passa neste encontro pode ser educativo, pois frutífera não é a intenção, mas a relação estabelecida entre os sujeitos.

As relações estabelecidas em tempo de guerra e de instabilidade política são alteradas. Moreno e Buber foram filhos da modernidade vienense em um momento onde a ascensão cultural foi paralela à decadência histórica. O então Império Austro-húngaro²⁶ era um conglomerado de várias nacionalidades, a ponto de o Hino Nacional ser cantado em 13 línguas. Nos registros históricos de 1867 a 1914, a família imperial conheceu a desgraça e a decadência. Só neste período, três herdeiros foram assassinados e a imperatriz cometeu suicídio. Um golpe definitivo para a dinastia dos Habsburgo.

A população de Viena quintuplicou em menos de 80 anos. Na virada do século, mais de dois terços de seus habitantes eram imigrantes e formavam a camada culta de médicos, advogados, jornalistas, banqueiros e comerciantes, em que 50% eram judeus. Embora pobre, o pai de Moreno também era um comerciante judeu que fazia parte desse grupo e que, apesar de nacionalidade turca, tinha vindo da Romênia, que atravessava uma grave crise econômica.

As descrições das condições de vida em Viena apontam para uma acentuada condição de miséria dos trabalhadores, um alto índice de alcoolismo e prostituição, com sérios problemas de saúde pública e moradia. Ao lado de tudo isto florescia uma vida cultural viva e

²⁶ Situação política descrita pelo biógrafo de Moreno sobre Viena nas primeiras décadas do século XX (in Maurineau, 1992, p.143-152).

palpitante presente na literatura, música, arquitetura, teatro, ciência, antecipando uma modernidade que serviu de modelo à Europa.

Neste caldo de cultura, o jovem médico se propôs a trabalhar com prostitutas, a quem ajudou a formar uma associação e posteriormente, com refugiados tirolezes nos campos da Primeira Guerra, que são indícios de formação de um espírito contestador e uma simpatia pelas artes teatrais. Uma visão de utilizar o instrumental cênico para propiciar mudanças significativas naqueles que iam assistir aos espetáculos. Para Moreno (1982, p.76):

[...] o mais antigo e o mais numeroso proletariado da sociedade humana se compõe de vítimas de uma ordem mundial insuportável; é o proletariado terapêutico. Ele se compõe de pessoas que sofrem de várias formas de miséria: psíquica, social, econômica, política, racial e religiosa. E fico a pensar como posso ajudar a toda esta gente.

Momentos históricos contemporâneos, momentos de uma Europa agitada por movimentos culturais vanguardistas, mas também por líderes inescrupulosos que levaram o continente e a humanidade a duas guerras. A sensibilidade destes homens os levaram a perceber a importância de um teatro engajado com estes momentos políticos. Brecht, apesar de contestar o teatro tradicional, manteve as mesmas dinâmicas do teatro burguês: plateia, palco, atores e texto. O seu teatro épico trouxe um deslocamento do foco teatral para os espectadores. Moreno também deslocou esse foco para a plateia, mas quebrou a estética cênica, uma vez que encontramos espectadores com potenciais de autores e atores.

2.2 Função e desenvolvimento do Teatro da Espontaneidade

Dentro das concepções morenianas, o teatro tornou-se a base não apenas da teoria psicodramática, mas também da prática de elaborações cênicas aplicadas com funções terapêuticas. Moreno junto com um grupo de atores começou a explorar esta nova modalidade teatral. Entre ser um líder espiritual, desenvolvendo o hassidismo para ajudar as pessoas com palavras e exemplos, e ser um médico que se utilizou do teatro para ajudar estas mesmas pessoas com ações, ele optou por esta última, apesar de encontrarmos ao longo de toda sua teoria indícios do movimento hassídico.

Para o hassidismo há um tipo de natureza primordial que é imortal e retorna renovada a cada geração, um primeiro universo que contém todos os seres e nos quais todos os eventos são sagrados. Ao optar pelo teatro como uma forma lúdica de transformação individual e social Moreno (1992, p.103) estabeleceu algumas premissas: òDeveria haver

apenas produções exclusivamente espontâneas, ou seja, não deveria haver nenhum ensaio, os atores não deveriam preparar-se uns para os outros.

Ele e seus atores criaram um teatro interativo, *Stegreiftheater*, cuja característica básica era a improvisação. O mais comum é que tanto o texto como a representação fossem criados no momento da própria apresentação, com base nas contribuições da plateia. Enquanto atividade teatral, procura concretizar o propósito fundamental desta arte que é relatar histórias cenicamente, ou seja, uma ou mais pessoas (o elenco) mostram uma cena para que outras (a plateia) as vejam.

Para o seu fundador (Ibidem, p.52), o teatro da espontaneidade é um veículo organizado para a apresentação do drama do momento, onde o dramaturgo está no papel-chave. Ele não é apenas um escritor, mas sim um agente ativo, confrontando os atores com uma ideia que possa ter estado em desenvolvimento em sua mente já há algum tempo, aquecendo-os para uma produção imediata.

A partir destes traços gerais se têm experimentado várias maneiras diferentes e criativas de produzir o teatro da espontaneidade. Este estudo vai focar algumas delas: jornal vivo, teatro de reprise (playback theatre), psicodrama bipessoal (ou individual) e psicodrama público (ou sociodrama).

Cada modalidade de teatro espontâneo tem sua ferramenta e implica em diferenças, já que as relações produtor, produção e produto são peculiares em cada caso. De modo geral, é possível identificar algumas linhas que indicam caminhos a serem percorridos. Em todas elas há trocas significativas, o encontro hássídico, do homem enquanto centelha do criador está presente. A vida torna-se como um jogo que passa a ser realizado em um palco. O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2007, p.388) conceitua o teatro moreniano como um jogo dramático que se apropria da realidade,

[...] uma atividade espontânea onde há trocas criativas entre espectador e ator, onde o espetáculo fica com jeito de um jogo dramático que se apropria da realidade exterior ou de um psicodrama. Um lugar onde se tenta abolir a fronteira entre a vida e o jogo, o público e o ator.

As possíveis transformações sociais destes encontros passam por diferentes possibilidades que são oferecidas pelas formas distintas de se fazer teatro espontâneo. Essas transformações serão possíveis por meio da ação do próprio sujeito, que, em lugar de ser aleatória, deve ser orientada por diretrizes tidas como facilitadoras de mudanças.

De acordo com Moysés Aguiar (1998, p.36), alguns desses teatros como os de *reprise*, são constituídos de um diretor e um elenco, compostos por um ou mais atores, além de colaboradores para atividades de apoio. O desempenho dessas funções exige um treinamento específico que tende inclusive a certo grau de profissionalização, cujo conteúdo se aproxima muito da formação de atores e diretores do teatro.

A equipe precisa atuar de forma harmoniosa, tanto técnica como efetivamente e por isso sua coesão interna é fundamental para a qualidade da criação e é de sua responsabilidade coordenar e estimular os demais participantes na tarefa de criar e representar simultaneamente um texto dramático.

Outros, como *o psicodrama bipessoal* e *o público*, a plateia é representada por um de seus membros (emergente grupal) que vai ao palco para desempenhar o papel do personagem principal (protagonista); o núcleo da história que está sendo criada é elaborado concomitante ao espetáculo cênico. Alguns membros da audiência são chamados para fazer os papéis complementares, tantos quantos forem necessários. Os atores sobem ao tablado quando é o caso, para contracenar com os demais atores, auxiliando-os na encenação.

A proposta do teatro espontâneo é aberta e ousada: quem deve desejar a transformação são as pessoas diretamente envolvidas no processo. Esse princípio se aplica tanto ao grupo concreto que está participando de um evento, cuja tarefa comum é produzir o espetáculo; como a outros grupos, de diferentes portes e abrangências, com os mais diversos projetos dramáticos. Para Aguiar (Ibidem, p.40):

um dos pressupostos do teatro espontâneo é que a transformação do grupo, da inter-relação entre seus integrantes, na busca do saudável, do espontâneo e do criativo, pode ser um disparador de processo idêntico tanto ao nível de cada indivíduo que integra o grupo como de outros grupos que se encontram dinamicamente interligados.

O teatro espontâneo tem uma linguagem que lhe é específica, pela qual trata de convencer o espectador a respeito daquilo que está sendo mostrado. Para tanto, utiliza-se da improvisação. Dependendo do tipo de teatro, a plateia terá participações mais efetivas, tornando-se a protagonista do desenvolvimento cênico.

Esta participação não ocorre sem dificuldades. No público quase sempre há uma inércia associada a uma desconfiança, e é claro, a um direito de continuar sentado, sem querer participar do processo proposto. Assim, sair da cadeira no teatro da espontaneidade, ou do

divã na psicologia clínica, requer no mínimo um esforço corporal, uma disponibilidade física e a partir desta, outras disponibilidades.

Desse modo, propor uma nova função para o público é propor mudanças do *status quo*. Qualquer nova teoria enfrenta dificuldades para ser aceita. Moreno conhecia o poder da catarse no teatro, mas discordava do uso de textos decorados e ensaiados. Ele desejava que esta catarse fosse substituída por uma forma de expressão onde o ator, naquele momento de ação tornar-se-ia o próprio autor e criador de sua história para transformá-la.

Na história do teatro da espontaneidade, esta desconfiança não é privilégio da plateia; depois de algum tempo, os próprios atores acabaram abandonando o *Stegreiftheater*, eles preferiram o cinema a esta modalidade cênica. Moreno entendeu isto como uma incapacidade deles em lidarem com improvisações, acusando-os, atores e plateia, de estarem ligados a uma conserva cultural. Nas leituras feitas por Camila Gonçalves (1988, p.48), este termo ao ser utilizado por Moreno, abrange objetos materiais, obras de arte, comportamentos, usos e costumes que se mantêm idênticos,

[...] assim se o homem se detivesse no excessivo respeito àquilo que sua criatividade já produziu, apenas conservando e cultuando o que já estava pronto, ele perderia sua espontaneidade. Para que a criatividade se manifeste é necessário que as conservas culturais constituam somente o ponto de partida e a base da ação, sob pena de se transformarem em seus obstáculos.

Tanto a plateia como os atores de Moreno haviam sido criados de modo a utilizarem destas cristalizações como uma maneira de dependerem delas e também de se protegerem do novo. O problema é que esta inércia nos leva a não acreditarmos e a desconfiarmos da nossa própria espontaneidade.

A crítica a esta conserva cultural foram pontos de partida dos teóricos estudados nessa dissertação. Na Alemanha, Brecht se sentiu incomodado com o teatro tradicional, um teatro que mantinha o *status quo*, onde a plateia sentada procurava suas identificações com o herói trágico e ficava apenas nisto. Moreno, na Áustria, vivia momentos políticos de instabilidade e sentiu uma necessidade de também mudar esta concepção das artes cênicas como algo usado apenas para deleite.

Ambos tiveram uma tarefa monstruosa de modificarem a atitude do público, o que implicaria em uma revolução criativa e a partir desta outras revoluções. O primeiro acreditava na força do marxismo como doutrina de modificações sociais; o outro no hassidismo que levava aos mesmos propósitos.

2.2.1 Os tipos de Teatro da Espontaneidade

A posição de Moreno, em relação ao teatro realista e convencional da época, era tal qual a de Brecht: contestavam o que estavam fazendo nas suas épocas. Ambos, não queriam um teatro que desprezava a capacidade crítica da plateia, fazendo da mesma um mero espectador. Período fecundo em que o teatro repensava a sua função: não mais apenas a de entretenimento, mas sim a de uma arte compromissada com mudanças sociais.

Brecht trouxe para o seu público, a reflexão, a função política associada à estética. Moreno acabou percebendo que no seu teatro também havia outras funções. Ambos perceberam o quanto de fato essas experiências modificavam a vida das pessoas que por ali passavam; perceberam que os maiores potenciais da arte dramática podiam estar nas cadeiras além do palco cênico. Moreno queria saber quem eram essas pessoas que iam à sala de espetáculos, conhecer suas histórias, compartilhar a sua dor para que fossem agentes multiplicadores e ecoassem o que a sociedade da época estava pensando e querendo fazer.

E é nesse panorama que ele cria o Teatro da Espontaneidade. Inicialmente alugou um teatro em Viena para realizar a sua criação. Nesse teatro, vai acontecer a célebre noite do trono vazio, em que ele adereçou uma cadeira como trono, colocou uma coroa em cima e pediu à plateia que viesse se colocar no papel do rei²⁷ por um instante, o que levou os jornais da época a criarem uma polêmica: isso era ou não era teatro?

Depois, quando começou a pedir à plateia que contasse suas histórias que seriam encenadas inicialmente por um grupo de atores espontâneos por ele preparados e dirigidos, surgiu outra polêmica: essas cenas eram ou não preparadas antecipadamente? Eles estariam fingindo que era espontâneo? Quando dava ôcertoö e tinham um bom resultado artístico, o público duvidava que houvesse sido criado na hora; quando era ômal feitoö, diziam que era por isso que não poderia ser considerado teatro, pois quem teria prazer em assistir aquilo?

Uma das leituras possíveis que podemos fazer é que a plateia daquela época estava passando por instabilidades políticas e econômicas e que talvez procurassem o teatro para entretenimento e não para serem provocadas em suas cadeiras. Os próprios atores, tempos depois, abandonaram Moreno por terem preferido o teatro clássico e o cinema àquela forma proposta pelo psiquiatra.

²⁷ Nessa época o Império Austro-Húngaro passava por momentos de grande instabilidade política; o arquiduque Francisco Ferdinando havia sido assassinato e o trono estava vazio.

Moysés Aguiar (1988, p.27), cita vários tipos de teatros da espontaneidade. As peças didáticas de Brecht, os teatros de Augusto Boal, além daqueles desenvolvidos por Moreno. Todos eles envolvem processos de criatividade e de participações mais efetivas dos espectadores. Um lugar onde os potenciais de autor e de ator estão presentes e são trazidos à cena. Nesse capítulo vamos fazer um recorte e citar apenas 4 tipos que estão vinculados à teoria psicodramática.

2.2.1.1 O Jornal vivo

Para responder às críticas feitas ao seu teatro, Moreno e o seu grupo criam um teatro jornal, onde as notícias do dia eram representadas diante de uma plateia com o objetivo de demonstrarem o poder da criatividade e da espontaneidade. A partir desse teatro, foram dados os primeiros passos para a estruturação de interferências mais terapêuticas usando os improvisos como formas lúdicas de envolverem a plateia.

A encenação pode ser uma apresentação cênica do fato noticiado, podendo ser recheado com detalhes acrescentados pelos próprios atores, durante sua apresentação no palco. Outra possibilidade é que a notícia seja tomada como a cena embrionária (que substitui o relato de um drama pessoal).

Nas colocações de Moreno (1993, p.92) a apresentação é improvisada não só em seu caráter, mas também em sua forma e conteúdo. Para ele, uma das formas que melhor se ajusta ao seu ideal são as apresentações de notícias cotidianas e só a improvisação é por natureza tão rápida que possa projetar essas notícias em cena.

As variações em torno destes recursos são infinitas, ao sabor da criatividade do diretor e do grupo. Um destes recursos é a substituição da notícia de jornal por contos, anedotas, frases de efeito, trechos de livros, etc. Outra possibilidade é que as notícias do dia não sejam retiradas de jornais, mas o próprio grupo se encarregue de montar um noticiário parodiando os jornais com fatos trazidos pelos participantes.

2.2.1.2 O Teatro de reprise

O *playback theatre* (ou teatro de reprise) foi criado por Jonathan Fox e Jo Salas, nos Estados Unidos em 1975. O primeiro grupo a praticar esta modalidade no Brasil foi o Grupo Reprise de São Paulo. Este teatro caracteriza-se por ter um grupo fixo de atores (profissionais e/ou psicodramatistas) que interpreta de improviso, histórias e fatos contados por pessoas da plateia. Neste teatro há uma clara distinção dos papéis de direção, atores, público e o do emergente grupal que atua como narrador, não representando ele mesmo o seu drama no palco. Podemos incluir outros papéis como músico e iluminador.

Nesta modalidade, há três lugares dramáticos: o lugar de onde se representa - o palco; o lugar de onde se vê após contribuir com o texto à plateia; e o terceiro lugar, entre o público e o palco, reservado ao narrador. Quando alguém apresenta o público com uma história de sua vida, ele é convidado a sentar-se perto do palco. Após contar sua história, que a direção transforma em texto teatral, com cenas e personagens, o narrador assiste, de perto, a versão dramatizada pelos atores.

De modo geral, é uma experiência marcante, comovente e catártica. Ele recebe de presente a sua história transformada em arte. Uma integração das vertentes estética, ética e catártica do Teatro Espontâneo. O narrador vive uma situação em que é ao mesmo tempo um personagem que viveu a cena, alguém que conta a mesma e que se vê no palco. Nas palavras de sua organizadora (Salas, 2000, p.23):

[...] o *playback theatre* é uma improvisação teatral na qual as pessoas relatam eventos reais de suas vidas e os veem, logo em seguida, encenados. Muitas vezes, acontece em locais apropriados para espetáculos, com uma companhia de atores treinados que encena as histórias das pessoas da plateia ou pode ocorrer em uma reunião de um grupo privado, na qual os membros do grupo se transformam em atores para as histórias de cada um.

No desenvolvimento deste teatro há dois pressupostos básicos: 1º Ao ver sua história representada e reinventada no palco, o narrador amplia seu sentido inicial, o que torna terapêutico o exercício cênico por permitir uma nova visão do mesmo fato; o sujeito-narrador projeta no palco suas lembranças e observa ali acontecimentos passados ou desejados (dimensão afetiva) e os penetra, atravessa o espelho, com ele se funde e sonha (dimensão onírica). 2º As histórias narradas e encenadas no mesmo espetáculo vão se encadeando, conversando uma com a outra e dando uma solução para aquele grupo, naquele momento com seus conflitos, temores, valores e peculiaridades.

2.2.1.3 O Psicodrama bipessoal

O método do psicodrama bipessoal evidencia de forma muito clara as reais vantagens da integração corpo, mente e emoções no processo de desenvolvimento pessoal e relacional. Este método aprofunda a eficácia da avaliação e da intervenção fazendo uso apropriado da própria relação terapêutica, acrescentando à terapia verbal o componente emocional e corporal que culminam num *insight* alargado e na possibilidade final para a resolução dos problemas.

Esse teatro espontâneo é uma recriação/adaptação da teoria de Moreno às terras brasileiras, uma vez que o mesmo não falou em psicoterapia individual. Ele enfatizava a questão do grupo enquanto ponto de encontro (influências das teorias de Buber e da doutrina hassídica), de pessoas e a partir dessa premissa as identificações iriam ocorrer e com elas o surgimento de cenas.

As cenas são trazidas pelo emergente grupal que Moreno chamou de protagonista. Dele dependem os primeiros *insights* para as formatações cênicas. Na terapia individual, o sujeito está em um *tête-à-tête* com o terapeuta, mas em algum momento, uma das suas demandas poderá ser dramatizada. Desta maneira, esse teatro ocorre porque o verbal é transformado em cênico a partir das atuações do protagonista.

Para Moreno (1982, p.78) pode muito bem ser dito que o psicodrama proporciona ao sujeito experiência nova e mais extensa da realidade, um superávit de realidade, ganho que, pelo menos em parte, justifica o sacrifício feito por ele ao trabalhar através de produção psicodramática.

O terapeuta funciona como facilitador em um primeiro momento e depois como um diretor de cena. O processo está diretamente ligado à fala do protagonista. Ele tem o enredo, os personagens e as possíveis finalizações das cenas. O teatro, neste momento, não tem apenas as perspectivas estéticas e nem funciona somente como momentos de deleite; ele é eminentemente terapêutico e passa a ter potenciais de cura e de transformações internas.

2.2.1.4 O Sociodrama

Esse teatro espontâneo tem sido definido como método de ação que trata de relações intergrupais e de ideologias coletivas. Etimologicamente tem duas raízes: *socius* que significa o sócio, companheiro, amigo, o outro indivíduo e *drama*, que significa ação. A técnica é, portanto uma ação em benefício de outro indivíduo.

No seu livro, Alfredo Neto (1972, p.272) aponta que o sociodrama parte de conflitos sociais objetivados como eventos reais e convida cada um dos seus agentes a vivê-los na própria pele. O método vai à busca de fatos e procura a resolução dos conflitos. O sujeito passa a ser o grupo ou a comunidade em que está sendo aplicado este teatro e seu *setting* não se restringe a um consultório e sim a um ambiente mais amplo onde a participação de vários agentes é solicitada, desta forma (Ibidem, p.280):

[...] trata-se de um processo de subjetivação de uma realidade objetiva, a possibilidade da participação e da colocação de cada um frente a uma realidade que é de todos. É verdade que os problemas permanecem após as sessões sociodramáticas e que sua resolução está inscrita numa "práxis" que transcende as paredes do teatro terapêutico.

Antes de qualquer dramatização pode-se buscar um consenso inicial a respeito de qual é o tema prevalente, ou então deixar que o teatro vá acontecendo, supondo que o tema mesmo não explícito, pode ir funcionando como fio condutor e estruturando a narrativa.

Outra possibilidade é que o tema seja pesquisado na fase introdutória da sessão a partir de contribuições do público presente, de preferência na forma de pequenas histórias. Estes temas serão sintetizados podendo se transformar em um roteiro espontâneo que será dramatizado pelos espectadores. A plateia tomou a dimensão de autora e posteriormente de atora das suas encenações.

As apresentações públicas de teatro espontâneo, mesmo quando propostas como um evento de natureza artística e cultural traz implícito um viés terapêutico, pela impossibilidade de se construir coletivamente uma história que não traga ó de maneira consciente ou não ó um conflito coletivo presente naquele momento.

Os teatros do brasileiro Augusto Boal, que serão vistos no próximo capítulo, se aproximam bastante deste tipo de encenação. O diretor brasileiro chegou a falar que as diferenças estavam nas funções estabelecidas. Enquanto Moreno priorizava o aspecto terapêutico, ele priorizava funções de âmbito sociais. Talvez o fato de ser um diretor de teatro e não querer suscitar problemas com outra área de conhecimento, Boal tenha, em um primeiro

momento, feito essa diferença. Enquanto profissional que transita por estas duas áreas, eu vejo uma impossibilidade de tirarmos esta função de qualquer um dos teóricos analisados. Todos eles provocam catarses que estão além das simples identificações com os protagonistas.

2.3 A Teoria moreniana dos papéis

Para os gregos e os romanos, o papel do ator era um rolo de madeira em torno do qual se enrolava um pergaminho contendo o texto a ser dito e as instruções de sua interpretação. Na sua evolução histórica, cada parte cênica passou a ser designada como papel ou *õroleö*. Nos verbetes alocados por Pavis (2007, p.275), o termo designa o conjunto do texto e da interpretação de um mesmo ator. A delegação de tais papéis geralmente é feita pelo diretor em função das características dos atores e de sua possível utilização na peça.

Nas concepções de Moreno, o conceito é tomado emprestado do teatro, mas passa a ter conotações mais amplas. Saindo da restrição do palco e do artístico, toma outras proporções. Ele atravessa campos distintos como a fisiologia, psicologia, sociologia, antropologia e as artes cênicas unindo-as em um novo plano.

Assim, a teoria proposta por Moreno não fica limitada a uma única dimensão, a social; operando com uma orientação psíquica, torna-se mais abrangente. Nessas novas funções, o papel pode ser definido como uma unidade de expressão em que se fundiram elementos privados, sociais e culturais, uma fusão de elementos particulares e coletivos.

No teatro, os atores desempenham papéis diante de um público. Quando uma atriz toma e interpreta o papel de um determinado personagem, ela procura mostrar o comportamento singular deste personagem. Tais características são identificadas e reconhecidas pelo público que vai sabendo distingui-las das que são próprias de outros.

Na vida real, em sociedade, os indivíduos têm funções determinadas por circunstâncias sócio-econômicas, por sua inserção numa determinada classe social e pelas oportunidades que o mesmo conseguiu aproveitar para galgar os degraus sociais. Assim, há papéis profissionais: médico, metalúrgico, faxineiro; papéis determinados pela classe social: patrão, operário, sem-terra; papéis constituídos por atitudes e ações adotados a partir dos anteriores: líder, revolucionário, repressor; papéis afetivos: amigo, companheiro; papéis familiares: pai, mãe, filho, sobrinho, etc.

O momento e a situação passam a delinear a categoria de papel em que o indivíduo está inserido. O conceito pressupõe relações com o outro e relações com o ambiente, portanto a Teoria dos papéis não está limitada apenas ao social. Moreno a categoriza em três dimensões:

- Papéis psicossomáticos ó expressam a dimensão fisiológica. São os primeiros a serem delineados pelo indivíduo e ocorrem na infância, onde a família vai oferecer as relações e os estabelecimentos sadios (ou não) destes vínculos.
- Papéis sociais ó expressam a dimensão social. As noções nas quais outros sistemas e outros núcleos além dos familiares vão proporcionar à criança e posteriormente, ao jovem e ao adulto as vinculações com as outras pessoas e as diferenciações ocorridas nas estruturações de seus futuros papéis.
- Papéis psicodramáticos ó constituem a expressão da dimensão psicológica. Para Moreno, nos papéis sociais opera predominantemente a função da realidade e nos psicodramáticos, a fantasia. Estes últimos correspondem à dimensão mais individual da vida psíquica, enquanto que os outros estão ligados à interatividade social.

Moreno propõe uma evolução destes papéis concomitante à evolução do próprio indivíduo. A Teoria Psicodramática aloca vários outros conceitos que não serão aqui tratados, pois se referem às categorias de dimensões terapêuticas e clínicas, que fogem ao cerne desse trabalho. Vamos enfatizar os conceitos envolvidos com as questões cênicas e as dos espectadores que são os protagonistas de tais cenas.

Um destes conceitos é o de papéis complementares que são unidades de ação realizadas em ambiente humano. O modo de ser, a identidade de um indivíduo decorre dos papéis os quais complementam, ao longo de sua existência e de suas experiências, com as respostas obtidas na interação social, as suas próprias tendências expressivas. Não há papel de senhor, se não houver o de servo e vice-versa. As contradições, crises e transformações fazem parte do próprio movimento da história. Os papéis passam a ser os embriões, os precursores do eu, e esforçam-se para se agrupar e unificar. O mesmo indivíduo contém uma série de papéis e pode transitar por eles.

Na concepção de Moreno (1982, p.357), é necessário vivenciar uma variedade de papéis, como os psicossomáticos ou fisiológicos, os sociais e os psicológicos ou psicodramáticos. Para o autor, exige-se que cada um viva segundo seu papel oficial na vida ó

um professor deve agir como professor, um aluno como aluno e assim por diante. Porém, cada indivíduo anseia encarnar mais papéis do que lhe é permitido pela vida ou, pelo menos, uma ou outra variante deste papel. No decorrer do seu desenvolvimento, cada pessoa é solicitada por papéis diferentes nos quais deseja tornar-se ativo. E é a pressão ativa exercida por esta pluralidade de papéis sobre o papel oficial manifesto que resulta, com frequência, em sentimentos de ansiedade.

2.3.1 Catarses e teatro terapêutico

O termo *catharsis* é uma palavra grega que significa purificação, purgação e o seu significado foi mudando com o tempo e sendo utilizado por diversos teóricos nos campos da filosofia, do teatro e da psicoterapia. Os médicos gregos, para expurgar os miasmas, utilizavam dois tipos de operadores, uns físicos e outros constituídos de õpalavras sagradasö. Platão considerava a palavra como possuidora de aspectos curativos e catárticos, enfatizando o valor terapêutico do logos. Segundo ele, é a palavra que tem potencial para realizar o ato de persuasão, conseguindo a purificação da alma por meio da harmonia.

Aristóteles utilizou o termo para designar o efeito produzido no espectador pela tragédia. Para esse filósofo, a tragédia é a imitação de uma ação virtuosa e realizada que, por meio do temor e da piedade, suscita a purificação de certas paixões. A plateia se identifica com um dos personagens, com o herói trágico e através desta identificação purga-se de males, esquecendo seus próprios problemas em detrimento do que foi visto no palco. De acordo com Moreno (1993, p.423):

[...] Aristóteles sustentou que a catarse purifica a mente dos seus espectadores, colocando um espelho diante deles, gerando temor e piedade, libertando-os da tentação de cair no abismo da loucura e da perversão.

O poder do logos na ótica de Platão está implícito nesse conceito aristotélico. Os médicos gregos também falaram de operadores físicos, Moreno de certo modo, utiliza-se do instrumental cênico com essa finalidade ao afirmar que uma total espontaneidade será plenamente alcançada no teatro terapêutico. Embora seja difícil esquecer as imperfeições estéticas e psicológicas no ator normal, é mais fácil tolerar imperfeições e irregularidades numa pessoa anormal, num paciente.

A teoria moreniana ainda vai estabelecer diferenças entre uma catarse passiva ou estética. Essa se produz no espectador quando está diante da representação, no cenário de uma obra teatral, que terá um argumento fornecido por um autor e que exigirá uma ressonância

afetiva com o que nela acontece. Diferentemente, na catarse ativa ou ética, há um envolvimento maior que não ficará restrito aos espetáculos, mas que atua no sujeito produzindo modificações de ordens pessoais e sociais.

Sigmund Freud retomou o conceito aristotélico transportando-o para o consultório, achando que, caso se conseguisse dar vazão aos afetos contidos ó utilizando-se da expressão verbal ó seria possível proporcionar um caminho resolutivo para os pacientes. Na ótica psicanalítica, a *catarse ab-reativa* suscita a possibilidade de evocar e reviver os acontecimentos traumáticos provocando uma descarga dos efeitos patogênicos.

A concepção freudiana, seguindo os passos de Platão, prioriza a palavra como norteadora do movimento catártico. O paciente, com ajuda das análises em cima do seu discurso, traz à tona elementos inconscientes, revivendo o trauma e utilizando-se do logos, pode torná-los conscientes.

No psicodrama, a personagem passa a ser o paciente e o caráter fictício do mundo do dramaturgo é substituído por uma estrutura desse paciente, seja esta real ou imaginária. Moreno devolve o conceito ao palco e utilizando-se de ferramentas teatrais, a palavra, o discurso, pode se transformar em cenas. A cena desenvolvida surgiu através de manifestações, verbal ou não, do outro.

Ao ser dramatizado, o objetivo não é somente estético e sim a busca de um entendimento, de uma catarse. O espectador passa a ter potenciais de *expectador*, ela passa a ter expectativas com relação ao que está sendo dramatizado, uma vez que as cenas podem ter relações diretas com a sua individualidade.

A teoria psicodramática considera a catarse como um fenômeno que se produz juntamente com a realização espontânea e simultânea de todo um processo de criação, já que vai se desenvolvendo com a própria dramatização, para que a partir dela, a cena traumática possa ser integrada à vida do paciente. Para o pai da psicanálise, a palavra é a desencadeadora do movimento catártico; para o mentor do psicodrama, a cena detém esse potencial.

Essa potencialidade do palco e da palavra é repensada em Brecht. Ele considerava que o teatro tem outras funções além da estética. O dramaturgo via a plateia não como elemento passivo a quem se deveria distrair por algumas horas, mas sim como agentes sociais que tinham um compromisso político com o mundo em que viviam. Para ele a catarse não deveria ser apenas um òexpurgar de sentimentos encobertosö e sim uma possibilidade de reação diante dos acontecimentos históricos.

A catarse para Brecht deveria ser algo que se perpetuasse além da sala de espetáculos: o público deveria ter empatia com a trama mostrada, porém não a ponto de cegar o quanto ele próprio era co-responsável pelo que estava ocorrendo no mundo em que vivia. Brecht fala-nos de uma *catarse de reação*, em que os integrantes da plateia eram considerados protagonistas de suas próprias vidas. Aqui há um ponto de interseção com a filosofia moreniana, que acredita que cada um tem o poder de modificar sua existência e com isso modificar o ambiente a sua volta e, quiçá, a sua rede social.

Nas análises de Rosa Cukier (2002, p.42), outra catarse possível é aquela proporcionada pela experiência religiosa. Nessa, a purificação produz-se no próprio indivíduo, sua vida pessoal torna-se um espetáculo público, é uma catarse ativa, um resgate da ação espontânea de um ou diversos membros do grupo. Nela há um valor ab-reativo da dramatização que é incorporado à vida do indivíduo.

Em Aristóteles e em Brecht, o processo de realização efetua-se no palco, graças a um personagem simbólico. Na experiência religiosa, o processo é subjetivo e tem lugar na pessoa que busca a catarse. Esses desenvolvimentos, que seguiam caminhos independentes foram sintetizados pelo conceito psicodramático de catarse.

Ao sintetizar esses conceitos, Moreno criou o termo *catarse de integração*, que é a mobilização de afetos ocorrida na interrelação de dois ou mais participantes de um grupo terapêutico, durante uma dramatização. Para Cukier (Ibidem, p.47):

dos gregos conservou-se o drama e o palco, da experiência religiosa o espectador enquanto autor de seus processos. A abordagem psicodramática vai lidar com problemas pessoais, principalmente e visa à catarse pessoal.

Essa catarse possibilita a um ou mais desses participantes a clarificação intelectual e afetiva das estruturas psíquicas que os impedem de desenvolver seus papéis, abrindo-lhes novas possibilidades existenciais. Tais possibilidades mudam o foco do teatro moreniano. A partir do teatro da espontaneidade, o médico romeno começou a descobrir um sentido terapêutico para as encenações.

De acordo com Menegazzo (1995, p.46), falar de catarse de integração é falar de atos de compreensão, possibilidades de transformações que Moreno comparou com novos nascimentos. Esses fenômenos fomentam a liberação de papéis fixados facilitando assumir novas condutas, completando aspectos não resolvidos no modo de ser. A plateia ao se colocar e ser protagonista de suas cenas é responsável direta pelo desenvolvimento e pelas finalizações das mesmas.

Nessa mesma linha de conduta podemos estabelecer as possíveis catarses desencadeadas pelos teatros do brasileiro Augusto Boal. Uma cena é trazida a palco, há um envolvimento sentimental, um desencadeamento de uma catarse que não vai se restringir apenas a expurgar os males, mas a modificá-los. As cenas podem ser transformadas, a plateia é mobilizada para fazer as mudanças pertinentes.

Os teóricos aqui analisados desenvolveram e ampliaram o conceito da catarse aristotélica, que era o efeito do drama no público. Em Moreno e na experiência religiosa, o indivíduo torna-se inteiro, completando alguma etapa de seu processo de identidade, utilizando-se da palavra e de operadores físicos. Nos teatros de Brecht e de Boal, a plateia se identifica com um personagem, mas pode ir além dessa identificação, pode transformá-la e se transformar em agente modificador dela mesma e do seu momento histórico.

2.3.2 O misticismo na obra moreniana

O psicoterapeuta José Fonseca (1980, p.75) divide a obra de Moreno em cinco fases, considerando a primeira como a fase religiosa e nela temos a influência do filósofo Martin Buber e da doutrina hassídica. A segunda fase é a criação do psicodrama e do uso do teatro nos processos terapêuticos de seus pacientes. A terceira é a da terapia de grupo; a quarta, da sociometria²⁸ e a quinta é a da sociatria²⁹.

A última fase é uma espécie de psicoterapia da humanidade e parece que Moreno se volta novamente para a religião, pois essa fase não é apenas uma concepção psicológica, mas também religiosa uma vez que busca uma transformação das pessoas e das suas relações.

A sua busca é idêntica à dos grandes religiosos e passa a ter referência nos textos hassídicos que pregam a necessidade de substituir a relação vertical com Deus por uma relação horizontal. Dentro dessa concepção, Deus não estaria longe e sim aqui mesmo na terra e tudo conteria *centelhas divinas*, que é um termo encontrado com bastante frequência na obra moreniana. Essas centelhas conforme as situações poderiam ser liberadas utilizando-se da espontaneidade e da criatividade.

Moreno traz a imagem de um Deus próximo que fala sem intermediários. O hassidismo rompeu com o tradicionalismo do culto judaico e o rabino perdeu a sua

²⁸ Sociometria é Conjunto de técnicas idealizadas por Moreno para investigar, medir e estudar os processos vinculares que se manifestam nos grupos humanos (In Menegazzo, 1995, p.199).

²⁹ Sociatria é Ciência do tratamento dos sistemas sociais que se utiliza da psicoterapia de grupo, do psicodrama e do sociodrama, é a cura da sociedade normal, do socius (In Cukier, 2002, p.270).

onipotência, surgindo a figura do *õt zadikö*, espécie de homem santo, de muitas virtudes e que se tomava como modelo. Com este, os fiéis estabeleciam uma relação pessoal e geralmente era possuidor de personalidade muito forte, com grande capacidade empática. Nessa doutrina o contato pessoal era mais forte que os próprios textos religiosos, coincidência ou não, o mesmo acontece na terapêutica moreniana.

O *õt zadikö* de certa forma está na pessoa do diretor do psicodrama, que coordena as ações e as dramatizações. O psicodrama é a passagem da psicoterapia de gabinete, de confessional, de sigilo, de voz baixa, de controle das condições para a psicoterapia do atuar, do contato, da relação, da verdade e da vida. Uma possibilidade de uma catarse ativa. Dentro desse prisma, a obra moreniana torna-se profundamente religiosa, dando ao psicoterapeuta uma função que contém em si uma religiosidade.

Para Moreno (1993, p.19): *õ*religião vem de religare, ligar, é o princípio de tudo reunir, de ligar em conjunto, a imaginação de um universalismo cósmico. Ele nos convida a pesar o valor da religião nas nossas vidas e nas psicoterapias e ao utilizar-se do instrumental teatral, abre portas às novas concepções tanto da psiquiatria como das artes cênicas. Um teatro que considera o seu público, onde a religião não é um ópio do povo como diria Marx ou uma sublimação de instintos sexuais como escreveu Freud, mas uma parte importante do ser humano que deve ser levada em consideração.

Ele foi o pregador de uma psiquiatria que acreditava no homem e na vida e na religiosidade como parte importante que não pode ser desconsiderada. O terapeuta enquanto um *õt zadikö* é responsável por criar um clima propício para que o logos tenha potencial de mudança, possa se transformar em cenas e seja respeitado dentro das suas concepções religiosas; não cabe ao diretor de psicodrama julgar a religiosidade dos seus pacientes e sim respeitá-las e incluí-las nos processos terapêuticos com respeito à diversidade.

2.4 As cenas no psicodrama e no teatro

Dentro da estrutura psicodramática, o protagonista não é um personagem alheio ao espectador, ele contém uma identificação que pode levar a uma catarse de integração. Para o teatro, nas cenas desenvolvidas pode-se haver uma identificação, mas o espectador é diferente do ator, que é diferente do personagem que ele interpreta.

A intenção ao se utilizar do instrumental psicodramático é a busca de uma catarse. Não nos termos aristotélicos, de identificação com um herói e a sua possível alienação e sim a busca de uma integração. Moreno utilizou esse termo para diferenciá-lo do anterior. Uma integração com aquilo que é mostrado e com o protagonista, um processo de entendimento individual onde a cena está impregnada de individualidade.

Por intermédio da metodologia psicodramática, o protagonista coloca para fora o conhecimento que tem para que o compreenda como algo próprio, como algo seu. Isso acontece porque ele descobre as conotações que dão sentido ao conhecimento e têm valor para si e para os outros dentro de um contexto histórico e cultural.

A dramatização ou a formatação de cenas é o ponto alto do psicodrama. Entre as suas diversas funções está a de permitir a entrada no mundo interno e intrapsíquico do outro, de uma maneira simples e direta, através desse contato surge a possibilidade de contracenar com essas cenas internas. Victor Dias (1994, p.97), ao analisar as cenas psicodramáticas, pontua três funções para as mesmas:

- 1 ó Cenas de aquecimento ó são as cenas propostas para mobilizar a angústia ou até mesmo o material a ser trabalhado para um posterior aprofundamento. Elas serão utilizadas quando se está com dificuldades de se envolver com o próprio drama.
- 2 ó Cenas de pesquisa ó o interesse principal é o de ter uma visão mais abrangente da dinâmica interna, social ou familiar; são estudos que levam a representatividade do familiar e do social.
- 3 ó Cenas psicodinâmicas ó são cenas que colocam o protagonista em contato com o outro, consigo mesmo e em contato com as figuras do seu mundo interno. Permitem reviver o passado de forma diferente e podem vivenciar no contexto dramático o que nunca foi vivido.

O primeiro passo para a montagem dessas cenas é o estabelecimento do contexto psicodramático; esse novo contexto é o correspondente do palco teatral, é a delimitação de um território onde espaço, tempo, fantasia e realidade ganham uma dimensão diferente. Nas palavras de Moreno, é o contexto do *õcomo seõ e não do como é*; a magia do teatro usada

como instrumento terapêutico. Na prática podemos usar um palco, um tablado, um tapete ou um círculo marcado no chão. O importante é que se delimite o contexto fisicamente.

Uma vez delimitado o contexto psicodramático, o ponto seguinte é o enquadramento cênico que além de servir como substrato aonde a cena vai se desenvolver, serve como aquecimento, que pode ser entendido como o grau de comprometimento afetivo do cliente com a situação que está sendo dramatizada.

Temos aí o grande diferencial o grau de comprometimento ó entre os teatros que estamos chamando de *clássicos*; onde a plateia está em uma posição cômoda e passiva e os teatros aqui estudados. Brecht inaugurou um teatro onde a plateia saía desta inércia, desta catarse aristotélica. Moreno foi mais além ao instituir um contexto psicodramático. Ao enquadrar uma cena, o sujeito vai localizar onde, quando, com quem e como ocorreu a situação a ser dramatizada, mapeando os personagens envolvidos.

A criação de tais personagens não foi estabelecida por um dramaturgo, mas tem relações diretas com aqueles que estão participando da sessão de teatro e terapia. Nem sempre o espaço, o tempo e o personagem estão claramente localizados na mente da plateia, principalmente quando são cenas muito antigas, cenas de sonhos ou de estados de consciência alterados (embriaguez, sonolência, etc.). De acordo com Aguiar (1988, p.42):

[...] o importante para o enquadre cênico é que exista um tempo, um espaço (local) e um ou mais personagens. Com o desenvolvimento da cena o tempo passa a ser o tempo interno, o espaço acaba por ser o ãaqui e agora e os personagens podem ir se modificando até se transformarem nas figuras do mundo individual.

A teoria desse teatro nos mostra que faz parte do enquadramento cênico a caracterização dos personagens na situação a ser vivida ou revivida. Essa caracterização é conseguida pedindo-se que o sujeito tome o papel dos personagens e também o seu próprio na situação em questão. O diálogo cênico passa a ser não apenas elementos de uma dramaturgia, mas estão carregados de memórias e de reflexões sobre o que foi trazido à cena.

Nessa representação, o ato de criação é contemporâneo ao de produção; há uma harmonia entre situação e palavra. O momento de criação cênica é um momento de trocas entre o diretor e o ator que advindo da plateia, passa a ser co-autor de um espetáculo. O texto dramático tem seu grau de importância, mas ele é um dos caminhos possíveis à encenação e tem como premissas as possíveis reflexões e modificações em cima daquilo que foi criado.

2.4.1 As etapas na formação cênica

Para que as sessões de psicodrama possam levar a uma formação de cenas, é necessário que haja pelo menos três etapas que foram delineadas por Moreno, sendo que as duas primeiras são oriundas do teatro:

1 ó **Aquecimento**: consiste na preparação da plateia (nos teatros coletivos) ou do sujeito (no bipessoal) para que o mesmo saia do seu momento individual, dos seus papéis fisiológicos e sociais e possa ir ao palco e desempenhar outro papel ou criar um personagem. Moreno dividiu esta etapa em aquecimento inespecífico e específico.

No teatro o diretor ou encenador também deve aquecer-se e aquecer os atores para os possíveis levantamentos cênicos. Tanto a sessão de psicodrama como os ensaios de teatros podem utilizar-se do uso de jogos para propiciar a transição desses papéis. Os jogos entram como pontes interligando o mundo real (dos papéis fisiológicos e sociais) ao mundo da fantasia ou das recordações: o mundo dos personagens.

2 ó **Dramatização**: é o desenvolvimento da cena propriamente dita. O papel psicológico é trazido à cena juntamente com os seus contra papéis ou papéis complementares, bem como, o contexto em que foram vivenciados. Nos ensaios cênicos é o momento dos levantamentos e dos primeiros esboços para a atuação/interpretação.

3 ó **Compartilhar**: fala-se sobre as emoções a que a dramatização conduziu. Aqui surge um diferencial com os ensaios teatrais. Nesses, as pessoas se colocam enquanto atores/atrizes, a fala é sobre a estética da criação. No psicodrama o que importa é o sentimento naquele momento, a ênfase não é na estética e sim no emocional e no individual. Como cada um foi mobilizado ao desempenhar determinado papel.

2.4.2 Conservas culturais e Criaturgia

Nas análises de Moreno (1993, p.90) os métodos de produção teatral se preocupam muito com a reprodução de cada palavra e o seu valor depende da fidelidade desta reprodução. No seu pensamento, há uma preocupação imediata com o teatro criador puro, no qual cada evento só acontece uma vez e nunca mais.

Nessa ótica, adotar e adaptar uma obra de arte para a cena é ir contra a natureza da ideia clássica do drama. Moreno criticava um teatro onde a força da encenação estava apenas nas atuações dos atores e atrizes; um teatro escrito que estava subordinado à maquinaria da

cena teatral; um teatro que insistia no comportamento passivo da plateia, em um momento histórico onde o mundo atravessava turbulências sociais e políticas.

A esta insistência na tradição, ao medo de inovar e ao não envolvimento das artes e das ciências, Moreno chamou de *conserva cultural*. Na sua concepção teatral não há um interesse pelos eventos que estão contidos nos dramas, nem pelas leis que podem ser derivados deles. Há um interesse pelo próprio drama da criação.

Nos verbetes de Cukier (2002, p.64), para diferenciar da dramaturgia que se segue ao drama, Moreno cunhou o termo *criaturgia*, algo que deve funcionar ao mesmo tempo e que õpassa por um momento único de criação, que é momentâneo, intenso e tem cargas de individualidadesö. Uma cena após a outra, emergem na alma do autor e falam as diversas figuras dos personagens dramáticas.

Para Moreno (1993, p.91), enquanto a dramaturgia vem depois do drama, a criaturgia deve funcionar com ele. Uma figura após a outra das *personae dramatis*³⁰, surge na alma do autor e fala. Se imaginarmos o autor separado dos tipos que provém dele, o seguinte processo poderá ser observado; cada uma dessas *personae dramatis* é sua própria criadora e o poeta é quem as combina num todo unificado. Nessa leitura, o autor deve ser encarado como um estrategista e cada personagem um ator que improvisa. Mas enquanto o drama constitui na mente do autor um só ato unificado de criação, no caso da improvisação, aquilo que até agora havia sido meramente suposto, converte-se em realidade.

A criaturgia interessa-se pelas leis de acordo com as quais uma peça teatral em que se apresentam duas ou mais pessoas pode ser produzida enquanto aquelas estiverem empenhadas em representá-la simultaneamente. A quebra da conserva cultural, o estabelecimento de uma criaturgia, o desenvolvimento de um Teatro da Espontaneidade levou Moreno a usar o aparelhamento cênico como respostas aos acontecimentos pelos quais passou. O médico judeu adicionou ao campo tradicional da medicina, o domínio do teatro.

Ele havia trabalhado com as prostitutas de Viena e com elas estabeleceu aquilo que chamou de õteatro recíprocoö, precursor da terapia familiar e comunitária. Enquanto médico começou a notar que as pessoas tinham uma necessidade de falar de seus medos e angustias, só bastava para isto criar um ambiente propício e seguro.

³⁰ Uma máscara ou *persona* que corresponde ao papel dramático no teatro grego que assume os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático (Pavis, 2007, p.285).

Na mesma linha, as quebras na dramaturgia, as peças didáticas e o estabelecimento de um Teatro Épico foram respostas às mesmas angústias. A quebra do *status quo* só poderia ocorrer mediante o envolvimento da plateia, só através dela poderia se produzir outro tipo de teatro compromissado com os momentos de transição pelos quais passaram Brecht e Moreno.

Em terras brasileiras, outro teórico passou por momentos de transição e de barbárie e encontrou no teatro formas possíveis de manifestar-se. O diretor teatral brasileiro Augusto Boal seguiu um caminho que tem muitas similaridades com aqueles trilhados pelo dramaturgo alemão e pelo médico romeno. Também adotou uma forma de teatro que chamava ao palco os espectadores.

No capítulo que se segue, ele passa a ser o objeto de estudo deste trabalho. Assim como os dois teóricos estudados anteriormente, Boal acreditava que qualquer processo de mudança passa pela plateia, é ela que a partir do momento que levanta dos seus assentos, acaba acentuando seus processos de transformação. O teatro torna-se um caminho possível para essas mudanças.

CAPÍTULO 3 6 AS FUNÇÕES ÉTICAS E SOCIAIS DO TEATRO

õTodos nós somos atores, inclusive os atores. É possível fazer teatro em qualquer lugar, até mesmo nos teatrosõ.

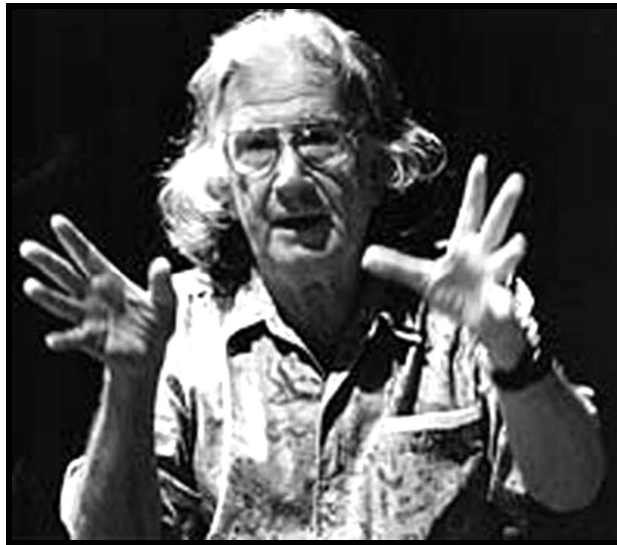


Figura 3: Augusto Boal (1931-2009).
Dramaturgo e diretor de teatro brasileiro.
As funções éticas e sociais do teatro.

3. O PENSAMENTO DE AUGUSTO BOAL

O capítulo que se segue traz uma abordagem bastante similar àquela do anterior. Dentro da ótica moreniana, vimos que o psiquiatra romeno utilizou-se das técnicas teatrais para o desenvolvimento e o aprimoramento de procedimentos que visavam processos terapêuticos. O teatro era um instrumental necessário para atingir os seus objetivos. As relações criadas entre o psicodrama e os teatros de Augusto Boal são intensas uma vez que ambos procuravam o desenvolvimento de uma crítica social através do uso do instrumental cênico. A busca de processos de interatividade entre o que está sendo dramatizado e aqueles que estão presentes no espetáculo são objetivos constantes nas duas concepções. Ambos os teóricos, o romeno e o brasileiro, viram no teatro possibilidades de mudanças sociais para quem comparecia nos seus encontros.

As semelhanças não estão restritas apenas a Moreno e Boal, é possível criar vínculos com Brecht para quem o objetivo do teatro estava dentro de um contexto de reflexões suscitados pelas cenas. Nos dois primeiros as cenas eram utilizadas para desencadear outras reflexões que estavam além da ordem política, passavam pelo individual e seguiam rumo ao social e ao terapêutico.

Para o dramaturgo alemão, esse individual ou estava na plateia e nos seus processos de identificações com o que estava sendo encenado ou estava nos atores e nos grupos aos quais estavam ligados. Nos teatros de Brecht também podemos falar de um potencial terapêutico: mudanças que vêm à tona a partir de uma apresentação teatral.

Assim como Brecht, Moreno e Boal rejeitam o drama aristotélico³¹ como um instrumento de estrutura social das classes estabelecidas. Eles examinam as origens do teatro como celebração de todo um povo que mais tarde foi assumida pela aristocracia, que dividiu a arte e sintonizou-a com seus fins pessoais. No seu livro *O teatro do Oprimido*, Boal (2008, p.25) estabelece que esses fins são essencialmente propagandísticos e coercitivos e as divisões motivadas política e conscientemente.

³¹ No teatro clássico, o herói trágico é objeto de identificação da plateia, a isto Aristóteles chamou de catarse, essas identificações são refutadas pelos três teóricos estudados que viam no teatro possibilidades de outras identificações além das estabelecidas pelo filósofo grego.

O teatro burguês conservou os indivíduos excepcionais do teatro clássico, a fim de utilizá-los na luta contra o feudalismo, mas quando um novo adversário, o proletariado, apareceu em cena, o indivíduo foi rapidamente mesquinhado. Contra isto um novo teatro, radicalmente diverso, tanto no estilo como no conteúdo, deve surgir no seio do proletariado.

Brecht, seguindo os passos do Expressionismo alemão, aprimora o teatro épico, estabelecendo as bases de um teatro para o operariado, um teatro político que levava a reflexões e não apenas a identificações com o herói aristotélico. Nessa mesma linha segue Moreno e Boal que vão além ao instituírem questões de ordens sociais e individuais. Em todos vemos uma historicidade intervindo nos processos criativos dos seus autores, uma quebra da tradição em detrimento de momentos novos, onde o protagonista deixa de ser o opressor e a sua ideologia e passa a ser o oprimido.

Uma historicidade que passou a definir os rumos que esses teóricos deram aos seus teatros. Em Brecht e Moreno temos as duas grandes guerras e como essa barbárie interferiu nas artes de um continente que foi devastado pela ganância de seus ditadores. No Brasil na época de Boal, vamos ver pontos em comum com a violência e com os ditadores: não tivemos a *Guernica*, mas tivemos Araguaia e os presidentes militares.

Além dos momentos históricos, os teatros desenvolvidos passam a ter semelhanças. A plateia passa a ser objeto de estudo desses teóricos. Uma necessidade que eles sentiram de criarem alguma coisa diferente do que estava sendo proposto. Outro teatro que cumprisse uma missão mais condizente com o que estava acontecendo.

Brecht segue as linhas de Piscator e aprimora o teatro épico, um teatro com um forte teor político e que tinha a intenção de provocar a plateia fazendo com que a mesma se sentisse incomodada nos seus assentos, uma nova proposta para um público que estava vivendo tempos de recessão e de guerras.

Moreno vê no instrumental cênico, possibilidades de realizar seus processos terapêuticos e lança as bases do psicodrama e da terapia de grupo. O espetáculo teatral deixa de ser apenas um encontro público e toma dimensões de individualidades. Nas palavras de Boal (2204, p.19): *“somos todos atores, porque atuamos e também espectadores porque observamos, logo somos espect-atores.”*

Mas, por que Boal? Porque enquanto diretor teatral ele se vê diretamente envolvido com a teoria e a dramaturgia de Brecht. Ele dirige grupos importantes nas décadas

de 50 e 60, mas a partir da implantação do AI-5³², ele e seu grupo vão para a periferia. Pouco tempo depois é preso, consegue se exilar no Chile e na Argentina, passando a desenvolver outras dinâmicas teatrais como o teatro do invisível e o teatro do oprimido.

No primeiro, a plateia não sabe o que está acontecendo. O segundo foi desenvolvido na França e em alguns países europeus e se aproxima do sociodrama moreniano, uma vez que se torna um espetáculo que traz reflexões sociais e o público participa diretamente do evento, interferindo e podendo modificar o final do mesmo.

Teóricos que tiveram formações diferentes, apesar de todos terem utilizado o teatro como forma de manifestação de suas teorias. Um foi enfermeiro e abandonou a medicina em detrimento da dramaturgia; outro continuou médico, mas utilizou-se das práticas teatrais em sua clínica; o último apesar de diretor teatral passeou pelos campos da psicologia comunitária e social. O que eles fizeram foi arte ou psicologia? Se em Brecht fica claro que é arte, o mesmo não acontece com alguns teatros dos outros teóricos. O capítulo procura suscitar essas problemáticas que acabam se atrelando a outras funções da arte, além da estética e do divertimento.

Outros pontos convergentes são as influências que o diretor Constantin Stanislavsky exerceu nas concepções teatrais dos teóricos desta dissertação. Mesmo que em um primeiro momento, Brecht tenha estabelecido um teatro diferente do realista proposto pelo fundador do *Teatro de Arte de Moscou*, a importância do mesmo e do seu *Método* é inquestionável na formação e formatação dos teatros que vieram depois dele. Moreno entusiasmou-se com a questão da formação psicológica do personagem e Boal traz influências diretas da pedagogia de Stanislavsky.

³² AI-5 é o Ato Institucional promulgado pelo então presidente Marechal Arthur da Costa e Silva em 1968 e que autorizava às Forças Armadas Brasileiras prenderem e torturarem pessoas consideradas perigosas à Revolução de 1964. Boal foi preso e torturado em 1971.

3.1 Influências no pensamento de Augusto Boal

Em abril de 1960, a cidade do Rio de Janeiro perdeu a condição de Capital Federal, substituída por Brasília, cartesianamente delineada pelo urbanista Lúcio Costa. A construção da nova sede política foi chamada de meta-síntese no Plano de Metas³³ traçado pelo presidente Juscelino Kubitschek, que tomou posse em 1954, depois de vencida a rebelião militar que tentou impedi-lo de subir ao Palácio do Catete. Novas eleições estavam previstas para outubro de 1960 e as tensões sociais até certo ponto contidas durante a fase de crescimento econômico que Juscelino conseguiu promover iriam tornar-se agudas nos anos posteriores a seu período de governo.

Em meados da década de 1960 e nas seguintes, os militares insatisfeitos com os rumos que o presidente Jango³⁴ poderia dar à democracia no Brasil provocaram um golpe que ficou conhecido como Revolução de 1964. A partir dessa data foi instaurada a ditadura militar no país e o novo governo promulgou Atos Institucionais fortalecendo o poderio dos presidentes-generais e enfraquecendo a democracia.

Artistas, intelectuais e políticos sofreram perseguições e muitos foram banidos do Brasil. Nessa época Boal, recém chegado dos EUA, dirigia o Teatro de Arena de São Paulo, adaptando as teorias de Stanislavsky à realidade brasileira. Após o AI-5 houve uma necessidade dos grupos teatrais saírem das capitais e das grandes cidades e irem às periferias. Nesse movimento, a plateia começou a ser ouvida, começou a subir ao palco, deixou de ser apenas espectadora e podia se transformar em espect-atores.

Era a volta ao *status nascendi* do teatro, onde todos eram atores. Algo que já havia acontecido antes da interferência do Estado grego que separou o público e o colocou em auditórios. Esse estado primeiro, Boal (1977, p.177) o descreve na sua poética do oprimido:

[...] temos o povo cantando ao ar livre. É o carnaval, a festa. Depois as classes dominantes se apropriaram do fazer teatral e construíram muros. Primeiro dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa. Segundo, entre os atores, separou os protagonistas da massa: começou o doutrinação coercitivo.

³³ Plano de metas traçado pelo governo de Juscelino com o objetivo de acelerar a economia do país propondo cinquenta anos em cinco. Em um discurso feito em Goiânia o então candidato prometeu cumprir a Constituição e mudar a capital Federal.

³⁴ João Goulart assumiu a presidência devido a renúncia de Jânio Quadros, o que culminou no golpe militar.

Nessa leitura, o povo reconquista o teatro na esperança de derrubar os muros construídos pelo poder do dominante. Algo que já havia acontecido na Alemanha com Brecht e na Áustria com Moreno. No Brasil nos finais da década de 1960, o trono também está vazio: tiraram um presidente e colocaram um ditador fardado. Os novos e obscuros caminhos da democracia dos quartéis exigiam uma preocupação com o que estava acontecendo, não cabe mais apenas produzir um espetáculo teatral para uma elite e nem uma platéia sentada e alheia.

Assim como Moreno, Boal também começa a se preocupar com esta integração plateia e espetáculo. O primeiro era médico e adentrou para o teatro como forma de catarse; o outro era diretor teatral e começa a usar essa ferramenta como formas de terapia comunitária. Os dois procuram dar ouvidos à dinâmica de um grupo, seja este em ambiente fechado ou não, começam a ver a importância do teatro como formas de conduta que levam a reflexões.

O teatro podendo ser usado como uma terapêutica. Eles não tiram a importância de um ator, mas procuram outras formas no fazer teatral. Os dois procuram no teatro a acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem e espectadores porque observam. A linguagem teatral é a linguagem humana mais essencial. Tanto o médico judeu como o diretor brasileiro, usa um teatro do improvisado que surge de um debate, a partir de insights dos espectadores. Para Boal (1977, p.46):

[...] todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores. Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho ou numa praça pública para milhares de espectadores, em qualquer lugar, inclusive nos teatros.

Boal e Moreno retomam as características primordiais do teatro, para eles há um senso de cotidiano no fazer teatral, há uma capacidade inerente dos seres humanos de se observarem a si mesmos em ação. Os seres humanos são capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Eles podem se ver aqui e imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã. Essa perspectiva do amanhã estava perdida nas décadas após o golpe militar, havia um medo instalado nas ruas e os fardados não eram respeitados, eram temidos.

Ao lermos o livro de Armando da Silva (1981, p.49), podemos pressupor que a trajetória do grupo Oficina foi similar à busca de muitos brasileiros daquela época. O país vivia uma ditadura explícita, onde soldados armados, amados ou não, estavam quase todos

perdidos de armas na mão.³⁵ O país procurava uma nova identificação que não fosse aquela barbárie imposta pelos homens da caserna.

Agora também vivemos um momento histórico difícil e o teatro é um veículo muito importante para se restringir apenas à estética. Ela é importante, o ator, o autor e o texto também, mas e o público? Boal e Moreno procuravam uma catarse de integração: o espectador sendo ator e autor de seus papéis. Os teatros desta dissertação são formas de trabalhar nas nossas comunidades de base e aprendermos com eles um caminho de volta às suas origens, antes dos muros divisórios que nos foram impostos.

Teatros que buscam formas de transformações sociais e que passam pelo individual, pois nenhuma sociedade pode se modificar se seus componentes não o fizerem antes, não se mobilizarem para que tais mudanças se efetivem. O que Brecht propôs é um teatro de cunho político para incomodar o público presente. Moreno e Boal a partir desses incômodos propõem sair das cadeiras, ocuparem o trono vazio e tornarem protagonistas da cena e da história, além de espectadores serem espect-atores.

3.2 O Teatro do oprimido e as poéticas políticas

Para os teóricos aqui estudados todo teatro é político, porque políticas são todas as atividades do homem e teatro é uma delas. Não há possibilidades de se separar um do outro. Nessas concepções, a cena dramatizada passa a ser uma arma de libertação, para isto foi necessário criar formas teatrais correspondentes e envolver o público. Esta dissertação traz à baila algumas delas: os teatros épicos, da espontaneidade e do oprimido.

Nas poéticas palavras de Boal (2008, p.12) no princípio õhavia uma dança, uma festa onde todos podiam participar livrementeõ. Veio a aristocracia e estabeleceu as divisões: algumas pessoas subiriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas e passivas. Os seus assentos estariam sempre à disposição dos seus espectadores. Brecht não foi o primeiro a se incomodar com essa passividade, mas foi alguém que investiu em um teatro que procurassem outras dinâmicas além da aristotélica.

Nessa mesma linha, Moreno convida as pessoas a deixarem suas cadeiras e transformam-se em protagonistas, passam a ser personagens das suas próprias cenas. Em um

³⁵ Trecho da música *Caminhando* de Geraldo Vandré. Seu autor foi preso e torturado. A letra tornou-se um hino contra a ditadura e era ouvida clandestinamente nas décadas de 1970 e 1980.

feliz ajuntamento desses dois teóricos, Boal apresenta um novo teatro onde atores trazem cenas que passam a ter relações diretas com aqueles que as observam.

Eles enfatizam outro fazer teatral, um instrumento que associava teatro político, teatro social e terapia, cujo objetivo principal era fazer o público repensar a realidade e reformulá-la, conscientizando-os que a sociedade estava dividida entre opressores e oprimidos. Depois disto os espectadores estariam aptos a assumirem o seu real papel passando a ser sujeito de transformação social.

Segundo Boal (2008, p.47) o ator no teatro tradicional, pensaria pelo espectador, dando-lhe visões definidas da existência. Nos teatros interativos, ele recebe poderes do espectador para que atue no seu lugar: o espectador volta a representar, a atuar, elimina-se a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais. Seguindo os passos de Moreno, podemos acrescentar que se elimina o texto escrito *a priori* para algo construído concomitante ao processo do espetáculo.

Em Boal há a existência de um texto, bem como, de atores. O que acontece é que o texto após ser encenado pode ser modificado a partir do envolvimento da plateia com aquilo que foi trazido à cena. Envolvimento que passa pela identificação e incômodo. Identificação com o que é mostrado, incômodo com o que aconteceu no palco. A partir dessas premissas o diretor brasileiro permite que haja uma reestruturação cênica e a mesma pode ser modificada.

A cena pode ter outras diretivas: em primeiro lugar a dramaturgia será modificada, em segundo lugar o público torna-se ator e protagonista. Ao subir no palco e modificar a cena ele deixa, momentaneamente, de ser apenas o oprimido e passa a ser senhor do seu destino, passa a perceber que existem possibilidades de mudanças e que não é necessário apenas concordar com aquilo que está sendo mostrado.

3.2.1 O teatro do oprimido

No verbete sobre *oprimido*, Guinsburg (2007, p.229), define o teatro desenvolvido por Augusto Boal como uma associação do fazer político com o fazer teatral, utilizando-se de diversas técnicas com o objetivo de fazer o público repensar a realidade e reformulá-la. Um processo de conscientização da sociedade para que a mesma perceba a injusta divisão existente e o teatro passa a ser uma arma de transformação social.

Essa transformação ocorre no dia a dia e a atuação cênica passa a ser algo corriqueiro, não se restringindo às salas de espetáculos. Dentro das poéticas desenvolvidas por

Boal, esse fazer teatral é inerente ao ser humano, já que todos nós estamos sempre, inconscientemente ou não, atuando porque ao mesmo tempo em que agimos, também observamos, visto que somos espectadores.

Nessa linha de pensamento (Boal, 2008, p.182), o ator recebe poderes do espectador para que atue no seu lugar, há uma busca pela não passividade da plateia dando à mesma capacidade de ação. O espectador também não delega poderes ao personagem para que atue, nem para que pense em seu lugar, ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico. Ele transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores, ensaia preparando-se para a ação real e torna-se um espect-ator. Nessa abordagem o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas pode vir a ser uma preparação para uma revolução social.

E como o espectador torna-se um ator, um protagonista do ato social? Moreno e Boal valorizam o potencial criativo do público presente em seus espetáculos, desenvolvem e intensificam a espontaneidade e o improviso. Para ambos o potencial criativo é inerente a todos, o teatro é apenas um instrumental para que esse fator apareça e possa provocar as catarses necessárias.

3.2.2 O improviso e a espontaneidade

Nos estudos de Sandra Chacra (2000, p.107) o ator no teatro do improviso possui diversas características tais como: reflexos rápidos, agilidade mental, vivacidade de espírito, descontração, relaxamento, ação e reação de acordo com o fluir do momento, de acordo com o fluxo espontâneo do presente, desconcertando até mesmo os outros atores e protagonistas da peça. Assim a forma teatral utilizada por Boal passa a ser o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo exercem uma função fundamental. Um teatro que pretende realizar plenamente a comunicação entre seus participantes, onde o resultado final torna-se de suma importância, uma busca por um processo elaborativo e construtivo.

No teatro tradicional a improvisação serve não só para corrigir, ocultando, erros de cena, mas também pode desencadear um processo de enriquecimento inovador em relação aos textos e ao que foi originalmente planejado e ensaiado.

O improviso artístico exige competência e domínio do ofício, o improviso coletivo que se realiza entre atores e espectadores dentro de um teatro participativo, como o

do oprimido ou da espontaneidade, dilui o talento individual e nivela, em certa medida, artistas e não artistas. Nesses teatros, os atores improvisam, não mais para deixarem a assistência atenta ao seu virtuosismo cênico, mas para sensibilizá-los a uma participação, para Chacra (Ibidem, p.147):

[...] os artistas exercitam-se antes de entrarem em cena. Não através de ensaio, como acontece num teatro convencional, mas por meio de improvisações, laboratórios, expressão corporal, jogos, sensibilizações, danças, etc. Por sua vez, o espectador convertido em atuante se vê obrigado a improvisar mais do que o próprio ator.

Vários aspectos tornam o teatro participativo peculiar entre os quais estão: a participação imediata do espectador, afinidades ideológicas em relação às solicitações feitas pelos artistas que vão desde a simples vontade de representar até a manifestação de um protesto político-social. Assim os participantes passam a ser educadores e a desempenharem papéis de protagonistas da peça e de suas vidas e fazem suas catarses quando exteriorizam seu próprio drama e se liberam de seus personagens interiores, porque ser ator não é desempenhar uma atividade inventada por alguém (autor).

Dentro das artes cênicas, representar dramaticamente é a essência do comportamento humano porque parafraseando Boal: todos somos atores, inclusive os atores, basta sermos mais espontâneos e criativos. O termo espontaneidade provém do termo latino *spontaneus* que significa fazer algo por livre vontade. A manifestação cênica espontânea é mais simples, não tem tempo para a construção de uma linguagem complexa através de uma articulação simbólica. A improvisação coletiva provoca atos instantâneos e não repetitivos. O teatro de Boal é uma forma de teatro onde através da improvisação os atores apresentam-se e representam livres e espontaneamente.

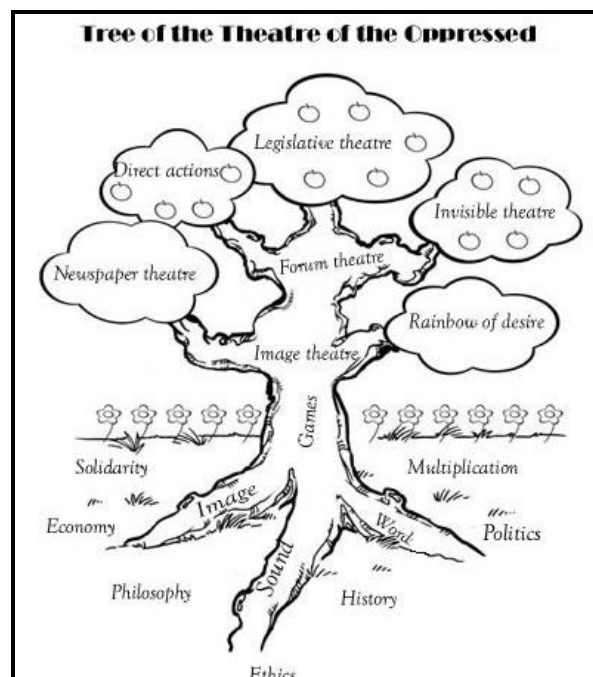
A improvisação passa a ser um fator de libertação e pela liberdade que engendra torna-se um veículo para o afloramento de protestos e contestações e para o aparecimento de uma educação libertadora. A separação público/atores desaparece, há somente protagonistas: atores agindo e reagindo. Para Moreno (1984, p.129), o ator do Teatro da Espontaneidade possui uma capacidade de respostas mais rápidas:

[...] o improviso é o antídoto para a era das máquinas. Seu objetivo é sacudir homens e mulheres, tirando-os da rotina de uma existência padronizada, confrontando-os com o inusitado e com o inesperado de situações que os despertam para uma urgência natural criativa.

O improviso e a espontaneidade nos teatros de Moreno e Boal não pretendem mostrar supostas deficiências do teatro convencional, mesmo porque há uma diversidade de estéticas teatrais modernas que nada tem de convencional. O que de fato está em jogo é a busca de uma forma de teatro que possa servir para expressar e tornar compreensível os problemas e os conflitos sociais.

3.2.3 As outras poéticas políticas

Figura 4: A árvore do teatro do oprimido.



Fonte: *O teatro do oprimido* (Boal, 2008, p.19).

No seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal faz análises históricas e teóricas sobre o desenvolvimento do seu principal instrumental cênico: o teatro do oprimido. O diretor brasileiro metaforiza o seu teatro como uma árvore cuja origem está no solo fértil (?) da Ética e da Política, da História e da Filosofia onde o seu arbusto vai buscar seus nutrientes. Os frutos que caem ao solo servem a se reproduzir pela multiplicação e solidariedade. Na visão do artista há uma sinergia desencadeada pelo teatro do oprimido que aumenta seu potencial transformador na medida em que se expande e entrelaça diferentes grupos de oprimidos: conhecer as suas próprias, mas também as opressões do alheio.

No tronco da árvore surgem os jogos porque sintetizam características essenciais da vida em sociedade: possuem regras, que são necessárias para o exercício da liberdade e

ajudam na desmecanização do corpo e da mente alienados às tarefas repetitivas do dia a dia. Esse corpo cria máscaras comportamentais que atuam sobre os pensamentos e as emoções.

Os jogos ajudam na interatividade e no relaxamento corporal e a partir daí o indivíduo está apto a se deixar levar por um dos troncos da árvore e pode canalizar a sua energia em um dos seus teatros. Todos trazem a questão de empoderamento do oprimido, o sujeito ser senhor de sua própria história, razões pelas quais homenageia a pedagogia de Paulo Freire ao batizar o seu teatro com o mesmo nome.

Para o pedagogo (Freire, 1987, p.21) há um poder que foi retirado e que é restituído através das palavras e das ações. A sua didática consiste em aprendermos a tomar a palavra dos que a detêm e a recusa aos demais. Ele propõe essa retomada como primeiro passo rumo à liberdade, à conscientização política e social. E é isto que os outros teatros de Boal (2002, p.92) também propõem, abaixo alocamos alguns deles:

- **Teatro Imagem:** o uso do corpo, das fisionomias, objetos e cores. onde significantes e significados são indissociáveis e não apenas a linguagem simbólica das palavras. Consiste em pedir aos participantes que formem com seus corpos as imagens de uma palavra que represente algo ou alguém que interessa ao grupo.
- **Teatro Jornal:** são técnicas de transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais. Moreno já havia utilizado esse mesmo método para comprovar a espontaneidade e o improviso de seus atores. Para o dramaturgo brasileiro (Boal, 2008, p.18) esse teatro serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação: ãa mídia será sempre usada para agradar aqueles que a sustentam, será a voz do seu dono.ö
- **Teatro Fórum:** é a forma de teatro do oprimido mais democrático e mais praticado. Os espectadores, a quem Boal chama de *spect-atores* são convidados a entrarem em cena e atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e as estratégias que podem surgir. O teatro passa a ser o ensaio para uma ação na vida real e não um fim em si mesmo. O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso.
- **Teatro Invisível:** ações ensaiadas, realizadas teatralmente, mas de forma não revelada ao público ocasional de transeuntes, não conscientes de sua condição de espectadores. Todos os presentes podem intervir a qualquer momento na

busca de soluções para os problemas tratados. Nas concepções de Boal, atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena.

- **Ações diretas:** consistem em teatralizar manifestações de protestos, marchas de camponeses, desfiles, concentrações operárias ou de outros grupos organizados usando-se de todos os elementos teatrais convenientes como máscaras, canções, danças, etc.
- **Teatro Legislativo:** é um conjunto de procedimentos que misturam o teatro-fórum e os rituais convencionais de uma Câmara ou Assembléia, com o objetivo de se chegar à formulação de projetos de lei coerentes e viáveis, a partir daí pressionar os legisladores para que os aprovem.
- **Arco-íris do desejo:** teatro que trabalha as opressões internalizadas e que tiveram sua origem e guardam íntima relação com a vida social. A técnica começa com a imagem de uma opressão sofrida e vai evoluindo para o grupo à medida que o mesmo vai interagindo e estabelecendo uma dramaturgia.

O teatro do oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido de libertação dos oprimidos. Ele desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica, Para o seu fundador mais do que uma ação em si mesma, é uma preparação para ações futuras. As suas várias técnicas e diferentes poéticas reproduzem no palco as palavras de Marx, para quem ãoã basta interpretar a realidade é necessário transformá-la.ö

Uma realidade diferente com possibilidades de ser transformada e quiçá melhorada foram os objetivos dos protagonistas deste estudo e a partir das análises desencadeadas foi possível delinear os teatros de Boal como uma interseção entre o teatro político de Brecht e aquele de cunho social e terapêutico de Moreno. O brasileiro criou várias interfases entre a psicologia e as artes cênicas, provando que tais encontros mais do que possíveis são necessários.

Um teatro de luta, um teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre e pelo os oprimidos, sejam eles camponeses, operários, desempregados, jovens ou velhos, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à vida plena. Isso é psicologia clínica e social, mas é também teatro político, política de inclusão no sentido mais amplo da palavra, onde todos somos atores e todos nós fazemos teatro e política. Oxalá possamos fazê-los com qualidade, em detrimento dos outros e não apenas de nós mesmos.

3.2.4 O *Coringa* no teatro político

O sistema *coringa* é uma técnica concebida pelo dramaturgo Augusto Boal e em certa medida pode ser considerada análoga ao *efeito de distanciamento* da teoria brechtiana. De maneira experimental essa técnica foi exercitada pela primeira vez na concepção de *Arena Conta Zumbi* (1965). Nas análises de Guinsburg (2006, p.97), o sistema propõe uma forma permanente de se fazer teatro ó dramaturgia e encenação. Ele reúne em si todas as pesquisas realizadas por Boal na direção do grupo *Arena* e consiste na desvinculação ator/personagem, ou seja, diferentes atores revezam-se nos papéis, utilizando as características psicológicas ou sociais dos personagens para que o espectador possa reconhecê-las.

O *õcoringaõ* passa a ser polivalente, um comentarista explícito interpretando qualquer papel e assumindo qualquer função necessária ao desenvolvimento do espetáculo. Ele também passa a ter um objetivo econômico, por possibilitar espetáculos de grande mobilidade feitos com um número fixo de atores para a apresentação de qualquer peça, independente do número de personagens, reduzindo o ônus de cada montagem.

Para evitar que o espetáculo se torne excessivamente abstrato, há a função *õprotagônicaõ*: o mesmo ator representa o protagonista, visando obter empatia com a plateia e estabelecendo nexos entre o emocional e o racional. Se de um ponto de vista, o *coringa* cria pontes com o teatro didático de Brecht ao possibilitar que atores se vejam em papéis diferentes e suscitem os distanciamentos do público; por outro lado, ao utilizar-se de um protagonista que atuará em sintonia com os personagens e os espectadores, vemos aí um vínculo com o psicodrama moreniano.

O *sistema* de Boal acaba criando pontes entre Brecht e Moreno e essa não é a única intermediação entre o dramaturgo alemão e o médico romeno. Na realidade, o viés político dos três teóricos está sintonizado quando eles passam a se preocuparem com o público que assiste aos seus espetáculos e começam a estabelecer outros vínculos e possibilidades de outras catarses além das aristotélicas.

Catarses que estão além das simples identificações com o herói trágico, elas passam pela identificação com o texto e com o personagem. No seu último livro - *A Estética do Oprimido* - finalizado pouco antes do seu falecimento Boal (2009, p.19) intensifica o arsenal político do teatro ao propor que palavra, imagem e som são canais que devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, para ele:

[...] não basta consumir cultura, é necessário produzi-la; não basta gozar arte, é necessário ser artista; não basta produzir ideias, necessário é transformá-las em atos sociais concretos e continuados. Em algum momento escrevi que ser humano é ser teatro, devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista. Arte e estética são instrumentos de libertação.

As possibilidades de transformar a arte em um instrumento de libertação são premissas presentes em Brecht, Moreno e Boal e dizem respeito a uma função política concomitante à estética e ao social. Assim os recursos épicos do sistema devem endereçar-se à compreensão do espectador estimulando o viés crítico, obrigando-o a rever sua visão de mundo. Na ótica de Boal (2004, p.28), a identificação do ator com o personagem convida-nos a uma valorização positiva, o público vive uma experiência humana, mas também recebe o instrumental para observá-la.

Em 1971, Boal é exilado e sua atuação nos anos seguintes na Argentina, na França e na Alemanha, difunde o método como uma das técnicas do teatro político contemporâneo que o diretor teatral enfeixa sobre o título de *Teatro do Oprimido*. No âmbito do teatro brasileiro, o coringa subsiste como uma técnica influente e um dos modos de aclimação do teatro épico brechtiano. O dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri continuará a utilizá-lo em suas peças.

O objetivo político do sistema, assim como as suas vantagens estratégicas de economia e mobilidade facilitaram sua difusão entre os grupos ideológicos que durante o regime militar, se empenhou na resistência à ditadura adotando a perspectiva da classe trabalhadora para resgatar episódios das lutas sociais protagonizados por operários e camponeses, um Brecht aplicado às terras brasileiras.

3.3 Relações e análises nos teatros de Brecht, Moreno e Boal

A partir da década de sessenta, os dramas de Brecht, com maior ou menos êxito passaram a freqüentar com assiduidade os nossos palcos. Um dos momentos mais significativos foi a montagem em 1968, pelo Grupo Teatro Oficina de São Paulo, de *Galileu Galilei*. Um espetáculo que se aproximava da realidade brasileira: Galileu lutou contra a intransigência da igreja, Brecht contra os nazistas e o Oficina contra os militares brasileiros. Épocas diferentes, mas integradas pelos posicionamentos políticos.

Uma coerência com a história e com seus momentos foi a razão que levou Boal a estudar a obra de Brecht, não apenas por ter sido um diretor teatral, mas também por ter

vivenciado as perseguições advindas da ditadura. Os dois homens de teatro falam de necessidades morais, sociais e econômicas, falam das imposições advindas de um estado totalitário, traduzem o medo e o desrespeito à vida. Ambos afirmam que o artista deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, só aí vão encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a sociedade.

Para o diretor brasileiro, o teatro passa a ser uma linguagem que pode ser utilizada por qualquer pessoa, tenha ou não atitudes artísticas. Um teatro posto ao serviço dos oprimidos, para que eles se expressem e para que, ao utilizarem essa linguagem, descubram novos conteúdos (Boal, 1977, p.126):

[...] transformar o povo espectador, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. O espectador não delega poderes ao personagem para que atue, nem pense em seu lugar; ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores. Em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. O teatro tem potenciais de arma e o povo é quem deve manejá-la.

Um teatro engajado dentro de uma moldura política, uma crítica ao capitalismo e à lógica mercantil. Brecht, realizando uma analogia entre palco e vida social, concebeu um teatro que revelava suas próprias estruturas, já que o palco dramático, em voga no período, podia ser visto como um reflexo da sociedade que o engendrava. Um teatro que se estrutura como uma pedagogia do espectador, onde o mesmo poderia fluir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação.

A pedagogia teatral passa a ter singularidades com as dos outros teóricos, todos conscientizam e politizam e colocam o espectador como sujeito da história. Todas as suas teorias estão centradas nas respostas criativas às narrativas apresentadas, nas suas interpretações e nas compreensões particulares de fatos. Uma possibilidade de que o teatro funcione como agente de mudança, de conscientização e crítica social, de devolver o poder da palavra a quem de direito: o oprimido.

Para os diretores teatrais há uma estética e uma ética a ser trabalhada, para o terapeuta Moreno a busca de uma cura clínica que passa pelo desencadear de uma consciência crítica. Para todos eles, o teatro tornou uma arte engajada com os momentos históricos e também com as mudanças estruturais no fazer artístico.

Para o teatro épico e o teatro do oprimido, as encenações passam a exigir de súbito, conhecimento de ordem política e aptidões artísticas podendo tornar-se um teatro do

proletariado, pois estão em condições de tomar a dianteira em relação ao público. A encenação ganha peso, pois a mesma passa a ter um sentido histórico onde os que são explorados começam a pensar e descobrem as causas da sua miséria.

No teatro moreniano, há o uso de instrumentais que buscam mudanças e comprometimentos. O texto está na plateia, é aquilo que ela traz que será colocado em ênfase, a palavra falada ou encenada tem potenciais de mudanças a partir do momento que passa a ser valorizada. Os opressores tomaram o poder da palavra dos oprimidos, cabe a esses últimos recuperarem o que lhes é de direito. O teatro estabelece-se como uma forma de ajudar as pessoas a recuperarem suas palavras.

3.3.1 Ampliando o quadro de Brecht

Brecht (1978, p.31), estabeleceu algumas diferenças entre o seu teatro e o teatro realista. O que ele fazia era teatro e o espetáculo era diferente da realidade. No épico, o público está sentado, mas é menos passivo e procura-se uma interatividade do espectador com o texto. A interatividade com uma mensagem cênica é aumentada nos teatros participativos. Em Moreno o público pode se levantar, tornar-se um protagonista e criar um texto. Em Boal é possível mudar os atores e até mesmo a dramaturgia.

Tabela 2 - Caracterizações entre os teatros estudados

Teatro dramático	Teatro épico	Teatro moreniano	Teatro de Boal
Plateia sentada e acomodada.	Sentada e incomodada	Plateia sem o assento, Protagonista.	Plateia sem o assento, Participante e atuante.
Envolve o espectador numa ação cênica.	Faz do espectador um observador.	Espectador como ator e autor do encontro.	Faz do espectador um co-ator e co-autor.
Plateia # ator # autor # personagem.	Plateia # ator # autor # personagem.	Plateia = ator = autor = personagem.	Plateia # ator # autor = personagem.
Busca a realidade.	Espectáculo # realidade	Realidade do público.	Todos somos atores.
Catarse aristotélica.	Catarse de reação.	Catarse de integração.	Catarse mobilizadora.
Dramaturgia: a priori.	Dramaturgia: a priori.	Criaturgia: criar juntos	Dramaturgia/criaturgia.
Função estética.	Função política.	Função terapêutica.	Função social e ética.
O homem é imutável.	O homem é mutável e modificador.	O homem é mutável e é modificado na cena.	O homem é mutável e torna-se agente social
Uma cena em função da outra.	Cada cena em função de si mesma.	Cenas em função do protagonista.	Cenas em função das necessidades.
O homem como um dado fixo.	O homem como processo.	Como um sujeito de possíveis encontros.	Um ser dinâmico e participativo.
Pensamento determina a existência.	O social determina o pensamento.	O relacional determina o processo.	Necessidades sociais conduzem as relações.
Sentimento.	Razão.	Emoção.	Mobilização.

Fonte: ampliações criadas a partir do quadro de Bertolt Brecht.

O quadro do dramaturgo alemão foi ampliado colocando-se no mesmo os teatros de Moreno e de Boal. O objetivo é comparar as ideias de Brecht com a dos teóricos estudados nessa dissertação, aonde a plateia progressivamente perde os seus assentos, saindo da passividade do teatro dramático e torna-se cada vez mais ativa, acentuando o seu caráter de protagonista. Boal como Moreno, no seu primeiro momento, traz um grupo de atores que são substituídos pelos espectadores.

Em nível de catarses, os teóricos estudados também fizeram modificações significativas em cima da terminologia criada por Aristóteles. Se o filósofo grego falava de uma identificação com o herói trágico, Brecht nomeia um novo termo: a *catarse de reação*. Para o alemão, isso significava as possíveis reações que o público passa a ter diante do caráter político dos seus textos. Moreno cria a *catarse de integração*, onde a plateia se integra à cena, pois a mesma é parte significativa da dramaturgia e da sua vida. Nos teatros sociais de Boal temos a *catarse de mobilização*, onde um público se encontra mobilizado diante de uma encenação e pode atuar conjuntamente com os atores, modificando o final do espetáculo.

No que diz respeito à dramaturgia, essa não está limitada à criatividade de um autor, mas pode ser modificada em Boal ou criada concomitantemente, o que Moreno chamou de *criaturgia*. Também no que diz respeito às várias funções desencadeadas pelo teatro, essas deixam de ter o aspecto estético e de diversão e assumem outras funções como políticas, terapêuticas e sociais.

O quadro ainda propõe acréscimos às ideias de Brecht quando o alemão coloca o homem como um ser imutável e um dado fixo no teatro dramático, mas que sofre transformações nos seguintes. De maneira análoga, as cenas que têm um tipo de estrutura e função dentro da dramaturgia aristotélica, passam a ter modificações nas concepções dos outros teóricos.

3.3.2 Teatro ou Psicologia?

Se para o teatro tradicional, o papel da platéia é bem definido: aquele que assiste a um espetáculo cênico, o mesmo não acontece com os outros teatros aqui desenvolvidos. Neles há uma quebra da antiga hierarquia que versava que textos, atores e público têm papéis específicos dentro do contexto teatral. As relações são refeitas, mudando-se inclusive o objetivo do espetáculo cênico e as interferências do público diante do que está sendo apresentado.

No teatro épico de Brecht as interferências daqueles que assistem ao espetáculo são limitadas a reflexões de ordem política; a passividade dos espectadores é provocada, mas não há processos interativos no sentido em que não se levanta da cadeira, nem se sobe ao palco. A partir do momento em que se resolve sair dos assentos, acentuando as problemáticas individuais ou sociais, as interfases começam a se tangenciar e podem se interligar.

As análises desencadeadas por este estudo levam-nos a reflexões acerca das interfaces existentes entre a psicologia clínica e social e algumas práticas teatrais desenvolvidas principalmente por Moreno e por Boal. O que esses teóricos faziam é inserido em qual categoria? Nas ciências psicológicas ou nas artes cênicas? Os teatros interativos desses profissionais, um médico e um diretor teatral, levaram os espectadores não apenas a saírem dos seus papéis de ouvintes passivos de um espetáculo cênico, mas a participarem e a trazerem no palco seus outros papéis, suas outras necessidades,

O espetáculo deixou de ser apenas apreciado e passou a ser vivenciado e o palco perdeu a sua exclusividade: ele não é mais um lugar apenas dos atores e atrizes. Nas concepções teatrais de Boal (2008, p.19), ele generalizou afirmando que tudo é teatro, que somos todos atores, inclusive os atores e que é possível fazer teatro em qualquer lugar até mesmo nos teatros. O teórico e dramaturgo brasileiro propunha um novo conceito além daquele especificado desde a época dos gregos onde havia um lugar específico e pessoas específicas para fazerem o espetáculo teatral.

Em sua opinião, o estado grego utilizou-se do instrumental cênico para impor sua ideologia, determinando lugares específicos para cada pessoa e isso se manteve ao longo dos anos e ele propunha uma quebra dessa pseudo harmonia. Caminhos bastante similares àqueles percorridos pelos teatros políticos que apregoavam a tomada do poder e da ação pelo proletariado e também pelos teatros morenianos que davam o lugar de protagonista àqueles

que antes estavam sentados. Nesse momento o que está acontecendo? Nos teatros do agit-prop e para os que seguiram na linha política, fica claro que o que se faz é teatro de inclusão social.

O teatro enquanto instrumental para que o operariado tenha uma consciência de classe e possa entender e assimilar o teor social do texto que ele viu, com esse entendimento ele pode se mobilizar para modificações futuras. Em Brecht e nos teatros políticos, o espectador se mobiliza com as reflexões advindas do espetáculo, durante a encenação. Ele não atua, nem o modifica. É teatro porque ele assiste a um espetáculo e a partir daí pode se sentir impelido a fazer ações, podemos dizer que é terapêutico? Sim, mas não é psicologia comunitária porque quem esteve ali foi para casa, se encontraram naquele lugar, mas podem não se encontrar mais. O único vínculo dessas pessoas foi a simpatia por um texto político.

Em Moreno e Boal surge a possibilidade de colocar-se individualmente. Não é mais um texto apriorístico, escrito por um dramaturgo desconhecido, é algo da pessoa ou da sua comunidade e as colocações advindas e a própria dramaturgia passam pela subjetividade e pela terapêutica. Nos teatros de Boal, há um diretor e um grupo de atores e há intervenções da comunidade. São teatros que mobilizam mais do que o anterior porque as pessoas agora se conhecem, eles não foram ao espetáculo apenas pela simpatia com o texto. Elas foram mobilizadas e procuram soluções. O diretor de teatro transforma-se em um facilitador do processo e os atores em seus ajudantes, são os ego-auxiliares nas dimensões do psicodrama.³⁶ A trupe não está restrita a ensaios específicos de algum texto, mas tornam-se, naqueles momentos, agentes sociais, além de artistas. Mas não são os únicos atores.

Boal foi um diretor teatral que desenvolveu processos terapêuticos nos seus teatros que além de interativos, tornaram-se inclusivos. Esses processos estão presentes em todas as manifestações artísticas porque elas têm condições de propiciarem ao autor e aos seus usuários experimentarem outros momentos, de prazer ou de reflexões.

Moreno abandonou o campo tradicional da medicina para entrar no domínio do teatro. Ele havia trabalhado com as prostitutas de Viena e com elas estabeleceu aquilo que chamou de teatro recíproco, precursor da terapia familiar e comunitária. A partir daí começou a notar que as pessoas tinham uma necessidade de falarem de seus medos e angústias e bastava para isto criar um ambiente propício e seguro. Nas suas atividades encontramos os primeiros passos para a estruturação de interferências mais terapêuticas usando o teatro do improviso como formas lúdicas de envolverem os espectadores.

³⁶ Nome que Moreno deu àqueles que desempenham os contrapapéis do protagonista e ajudam o diretor nas cenas desencadeadas no processo psicodramático.

Ele também acreditava, assim como Brecht e Boal, no poder modificador da arte, onde a mesma passa a ter uma objetividade que nas palavras do filósofo e dramaturgo germânico Friedrich Schiller (1992, p.82) sugere a mediação entre o homem enquanto natureza e o homem, enquanto ser moral, mercê do estado estético. Nas suas *Cartas*, o belo, o estado contemplativo da obra-de-arte e do mundo estético é um mundo de belas aparências. Aparência e realidade, aparência e verdade, o reino da imaginação.

O belo nos leva a um estado contemplativo, que podemos entender aqui como um processo terapêutico. Um processo que vai além do simples deleite da observação de uma obra artística e passa a atuar como um processo de modificação. A arte para Schiller tem o potencial de tirar o homem do seu estado comum propiciando experiências significativas.

Se por um lado a palavra "terapêutico" pode ser entendida como uma das funções do teatro, podendo estar atrelada ao estético e à experiência de contemplação, o mesmo não acontece com as palavras "psicologia" e "psicólogo". Essas têm acepções mais delimitadas: a primeira enquanto uma ciência, a outra nomeia o profissional de nível superior que a utiliza.

Henry Ey no seu *Manual de Psiquiatria* (1991, p.3), define psicologia como: "uma das ciências do homem que tem como objetivo sua vida de relação, isto é, as relações que o ligam, enquanto sujeito ou pessoa, a seu mundo". As relações podem torná-lo doente, o médico deve tratá-lo. Já para David Edwards (1972, p.13) é "a ciência do comportamento e cabe aos psicólogos formularem questões que possam desvendar princípios sobre a conduta dos indivíduos". Conceitos que nos falam de relações, doenças, curas e desvendar. Uma ciência apta a desvendar as causas físicas e psíquicas que levaram o sujeito a uma patologia. Para ajudar o outro a resolver o seu problema, a psicologia dividiu-se em várias metodologias que buscam uma melhora do cidadão com ele mesmo e com aqueles com quem se relacionam.

A psicologia busca uma melhora física e psíquica e parte de uma demanda, de um pedido. Alguém procurou o profissional para que fosse ajudado. Sendo necessário um pedido, podemos delinear melhor a área de atuação do profissional e enquadrar com mais propriedade os teatros estudados. Em alguns teatros morenianos como o psicodrama bipessoal e o psicodrama em grupo há um *setting* terapêutico, há uma demanda, portanto é psicologia, é uma vertente psicológica que se utiliza de técnicas teatrais. Moreno era médico e os psicodramatistas são psicólogos clínicos com especialização em psicodrama.³⁷

³⁷ No Brasil o curso de especialização é regimentado pela Federação Brasileira de Psicodrama, o clínico é prerrogativa de médicos e psicólogos.

Nos teatros políticos e tradicionais, a peça tem um palco (no teatro de rua e no teatro do invisível também, pois há um lugar para a cena), temos atores, atrizes, um texto e o espetáculo foi coordenado por alguém. Não é psicologia, mesmo que tenhamos processos de cunho terapêutico, é teatro. Ninguém da plateia pediu uma ajuda no sentido de resolver alguma problemática interna ou física.

Mas nem tudo tem essa clareza. O teatro do oprimido de Boal tem enormes similaridades com o sociodrama de Moreno. O primeiro foi desenvolvido por um diretor de teatro quando trabalhava com pessoas marginalizadas, há uma demanda, um pedido de ajuda, há interferências, mas também há um grupo de atores e há um diretor de cena. Não temos dúvida que é teatro interativo, mas é psicologia? O outro foi consequências de intervenções clínicas em comunidades e tem como objetivo suscitar problemáticas, bem como, as suas resoluções. Não tem texto, esse é produzido concomitante ao espetáculo; não tem atores, esses são advindos do público participante. Mas tem um diretor com formação em psicodrama: é psicologia comunitária, mas é teatro?

O que o estudo nos mostra é que antes de especificar áreas de atuação quer da arte, quer da ciência, o que temos é o ser humano como um todo. Indiferente ao fato do diretor de teatro também ser psicólogo, pedagogo, sociólogo ou antropólogo, o que realmente temos é o uso da arte com finalidades além da diversão. Uma arte engajada com o momento histórico, que passa pelo estético, político e lúdico, mas também ético e social.

3.3.3 As influências do *Método de Constantin Stanislavsky*

O ator, diretor, pedagogo e escritor russo Constantin Alexeiev Stanislavsky nasceu em Moscou em 1835 e faleceu nessa mesma cidade em 1938 e é considerado um dos teóricos mais influentes da sua época. Desde pequeno teve contato com todos os tipos de arte, pois nascera em família rica. No Circo Alexeiev, mandado construir por seu pai, acontecia vários encontros com artistas conhecidos em Moscou e em demais localidades.

Ele foi o fundador do *Teatro de Arte de Moscou* e durante anos teve a oportunidade de testar métodos e técnicas no trabalho de preparação do ator. Tais estudos geraram o conhecido Sistema Stanislavsky. O núcleo desse sistema está na chamada "atuação verossímil", uma série de técnicas e princípios que são consideradas fundamentais para o desempenho do ator e que influenciaram artistas e teóricos.

Apesar de no início, Brecht não ter dado muita importância ao diretor russo, com o tempo começou a citá-lo a partir do ensaio *Sobre o teatro experimental* de 1939, depois Stanislavsky assumiu importância maior, porém de forma negativa. O teatro realista e seu maior representante passaram a ser referência daquilo que não deveria ser feito. Como, anteriormente elegera Aristóteles seu opositor dramaturgico, agora nomeava o mestre russo.

Uma atitude coerente já que nessas épocas o marxismo passou a ter influências diretas nas concepções políticas de sua teoria e dramaturgia. Também se acrescenta que o poeta alemão não via com bons olhos os rumos que a Revolução russa de 1917 havia tomado e do conseqüente uso do teatro para impor a ideologia socialista à Rússia e ao mundo. O novo governo de Moscou financiava a vida, a produção e as viagens culturais paralelo a sérias restrições internas para a vida do proletariado russo.

À medida que os anos passaram, Brecht foi aceitando grande parte dos ensinamentos de Stanislavsky, em especial depois da fundação do *Berliner Ensemble*³⁸. Entre 1951 e 1954 encontra-se a maior parte do que o alemão escreveu sobre o colega russo e há uma explícita admiração e respeito. No final de sua vida, o homem político de Brecht cedeu lugar ao artista. O poeta alemão que fugiu do nazismo condenando o realismo cênico cedeu lugar àquele que considerava o teatro como instrumental de mudanças sociais, mas também de entretenimento, o artista percebeu que essas funções não eram excludentes.

Na realidade o diretor alemão percebeu que as funções estéticas e políticas podiam se associar à lúdica e que o proletariado tinha o direito de ver um espetáculo cênico apenas por diversão. A plateia tinha o direito de ser *ōplatéiaō* e isso não lhe tirava o grau de importância enquanto pessoas e seres históricos.

Em ambos havia uma preocupação para com a formação de seus atores em relação ao desenvolvimento da personagem. Ambos afirmavam que era necessário conhecê-la por meio das leituras e ensaios, identificar-se com a mesma, com a sua verdade, sem que a crítica interfira. Por fim, enxergar a personagem com a qual o ator se identificou do exterior, a partir da sociedade. Stanislavsky já havia deixado claro que os atores não se transformam totalmente em personagens, pois sempre há uma dualidade presente em cena.

No diretor russo essa dualidade busca a consciência interpretativa do ator, em Brecht há uma crítica do ator em relação à personagem. Enquanto diretor de teatro o teórico

³⁸ Brecht exilou-se em vários países europeus fugindo do nazismo, finalmente foi morar nos Estados Unidos, mas foi acusado de propaganda comunista e voltou a Berlim em 1950 quando funda o seu teatro e escreve suas últimas peças, vindo a falecer em 1956 nessa cidade.

alemão interessou-se pelo *Método*, pois via no mesmo um trabalho árduo de produção e montagem de personagens e espetáculos. Para Rizzo (2001, p.67), Brecht entusiasmou-se com o professor russo, formador de atores com excelentes resultados cênicos, mas havia um grande incômodo, com o não aprofundamento nas questões sociais, já que no teatro épico procura-se provocar a plateia e o ator deve ser consciente e nunca se envolver inconscientemente com a personagem e seu contexto social.

Stanislavsky, com seu humanismo, privilegia o homem, Brecht privilegia a questão social. O primeiro via no teatro uma arte para ser apreciada, o outro um instrumento para reflexões de ordens sociais e políticas. O dramaturgo alemão concordava em vários pontos com a metodologia desenvolvida pelo diretor russo, mas discordava da maneira como essa arte era utilizada.

Esse sentimento dúbio em relação ao fundador do Teatro de Moscou também está presente em Moreno. Por um lado, o médico romeno chama-nos a atenção pelo fato de que o teatro realista de Stanislavsky estava dentro daquilo que ele conceituou de conserva cultural³⁹. Nesse ponto específico, passa a existir um relacionamento entre o psicodrama e o método. O diretor russo utilizava a improvisação a fim de aperfeiçoar o desempenho, Moreno permitia e encorajava as imperfeições no sentido de alcançar a espontaneidade total.

Por outro lado, a metodologia do professor russo falava de sentimentos internos, da busca de uma subjetividade individual do ator para estabelecer vínculos afetivos com a personagem. O psicologismo da metodologia foi muito valorizado por Moreno, que via os primeiros indícios das funções terapêuticas do teatro.

Brecht possivelmente não concordaria com Moreno, pois para o dramaturgo alemão a crítica às atitudes da personagem sempre deveriam estar presentes, pois a partir delas se desencadeia o *distanciamento*. Ele também não gostava desse psicologismo e chegou a criticar alguns psicanalistas dos Estados Unidos que faziam interpretações em cima da metodologia de Stanislavsky⁴⁰.

O fato é que nos teatros morenianos a busca por sentimentos internos é bastante coerente uma vez que protagonista e personagem se confundem, o que não acontece nos teatros épicos, mas pode ocorrer nos demais. A diferença é que a busca pelos sentimentos

³⁹ A conserva cultural diz respeito a obras de arte que no primeiro momento ao serem criadas tiveram processos criativos, mas depois são guardadas para preservação e repetição (Cukier, 2002, p.57).

⁴⁰ Lee Strasberg, no Actor's Studio associou o sistema de Stanislavsky à psicanálise, fixando-se, sobretudo na memória emocional (Rizzo, ibidem, p.52).

internos quando ocorre nos teatros clássicos buscam uma estética realista, nos morenianos e nos de Boal a identificação ator-personagem procura um sentimento mais próximo que perpassa por questões terapêuticas e sociais.

Em Moreno os papéis de plateia, ator e personagem se confundem, em Boal apesar de termos um grupo de atores nas representações cênicas, ao se levantar da cadeira, perdendo momentaneamente seu assento, o público se torna protagonista da cena e pode modificá-la. Boal sofreu influências do *método*, pois chegou ao Brasil vindo dos Estados Unidos e aqui conheceu e trabalhou com Eugênio Kusnet.⁴¹

A presença da metodologia de Stanislavsky naquele país era intensa e Boal trouxe essa bagagem na sua formação teatral. Aqui no Brasil teve um bom campo para desenvolvê-la no Teatro Arena e Oficina e também pelo fato de ter trabalhado com Kusnet, o que delineou seus trabalhos posteriores. A pesquisa sobre o método realista do mestre russo foi bastante aprofundada nos trabalhos com esses grupos teatrais a partir das décadas de 1950 e 1960 e tornaram-se referências na dramaturgia brasileira.

Os teóricos aqui analisados foram importantes nas suas respectivas épocas históricas porque fizeram a diferença e utilizaram as suas artes como instrumentais para promoverem a cidadania. Para isso suas plateias foram mobilizadas em detrimento de outras prioridades além das estéticas. No encerramento do estudo, esses artistas serão alinhavados com a pedagogia, eles tornaram-se presentes nas aulas e nos ensaios.

O próximo capítulo traz a minha prática e como a mesma está sendo esquematizada a partir das teorias aqui estudadas. A possibilidade de vivenciar as funções políticas, terapêuticas e sociais do teatro tem se mostrado extremamente frutífera na construção de uma metodologia. Tais funções existem em todos os grupos analisados, o estudo apenas estabeleceu as separações com finalidades didáticas.

As experiências que estamos vivenciando são possibilidades de trocas, uma estrada de mão dupla, onde alunos e professor/diretor teatral aprendam juntos. O que Brecht, Moreno e Boal estabeleceram com as suas artes têm reflexos diretos na manutenção de um ensino comprometido com os nossos momentos históricos. Uma possibilidade de sermos *expectadores* e passarmos a ter expectativas diante dos nossos encontros para que os mesmos se tornem produtivos e significativos.

⁴¹ Eugênio Kusnet era russo e chegou ao Brasil em 1927 e ao dirigir o teatro Oficina, introduziu Stanislavsky e Brecht na dramaturgia brasileira.

CAPÍTULO 4 ó A PRÁTICA TEATRAL

õAos esfarrapados do mundo e aos que nele se descobrem e assim descobrindo-se com eles sofrem, mas, sobretudo com eles lutamö.

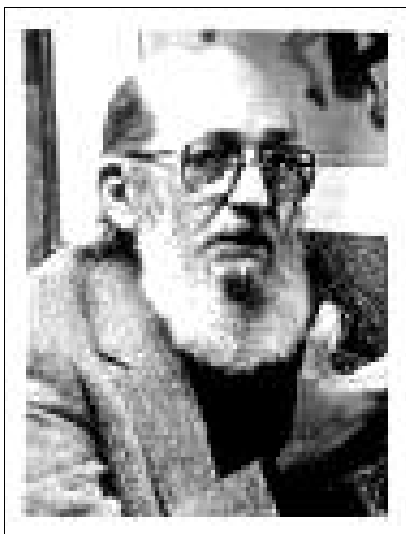


Figura 5: Paulo Freire (1921 ó 1997).

Pedagogo brasileiro.

A pedagogia do oprimido e suas interfaces com o teatro.

4. ANÁLISES DAS FUNÇÕES POLÍTICAS, TERAPÊUTICAS E SOCIAIS

O último capítulo suscita algumas questões: os teatros e teóricos estudados nos capítulos anteriores têm aplicações práticas na estruturação de grupos de teatro e no ensino das Artes Cênicas? Como se dá esta prática pedagógica? Quais as possibilidades para que esse ensino seja uma ponte de mão dupla no aprendizado de alunos e professores? A quem essa dissertação se destina? Quais as similaridades possíveis entre as teorias desenvolvidas e os grupos tratados neste estudo?

O estudo em questão desenvolve-se em cima de grupos específicos de teatro com os quais tive a oportunidade de dirigir. O primeiro a ser estudado é o grupo *Arte-Jovem*, com o qual tive minhas primeiras experiências de diretor teatral e professor. Eles são jovens do Varjão do Torto, muitos não tinham experiências teatrais, nem havia frequentado espetáculos de teatro. Com esse grupo foi desenvolvido o teatro político e a comédia, o uso do humor como uma argamassa para estruturar questões como cidadania e relações grupais.

O segundo grupo são adultos da cidade-satélite de Taguatinga e com eles pude desenvolver uma oficina de teatro de reprise. Com esse grupo foi possível rever algumas funções do teatro moreniano. O uso de uma função terapêutica atrelada às histórias contadas e ao lúdico. O terceiro grupo são os alunos secundaristas que frequentam o CEF17 na Expansão do Setor O, com eles sou professor de literatura dramática e foi uma oportunidade de ensinar aos meus alunos os teatros e teóricos estudados neste trabalho.

O último grupo, também da Expansão do Setor O, são jovens atores e atrizes com os quais estamos trabalhando além de peças teatrais, projetos ligados ao teatro social conforme as visões de Augusto Boal. Assim uma das primeiras dificuldades foi solucionar a dúvida se o capítulo em questão seria o primeiro, uma vez que trata de práticas pedagógicas e a teoria subjacente entrou como consequências de tal aprendizado; ou seguindo os passos da academia, seria o último, pois respeitaria a historicidade dos teóricos e os possíveis engajamentos que foram construídos com eles e com a práxis teatral.

A opção escolhida privilegiou os mais velhos, aqueles que delinearam os seus caminhos e por extensão daqueles que vieram depois deles. Mais do que uma norma acadêmica é uma singela homenagem aos homens imprescindíveis que foram.

Ao pensar sobre a didática teatral surgiu outra dúvida, uma vez que a função pedagógica está presente em todo o nosso estudo. Brecht desenvolveu as peças didáticas, Moreno se viu às voltas com o ensino tanto do teatro da espontaneidade como do psicodrama e Boal da mesma maneira, com o seu teatro do oprimido e suas poéticas políticas. Qual seria o profissional que une esses teóricos e minha prática de professor e diretor de teatro? A resposta veio com outro homem imprescindível, que lutou, parafraseando Brecht, por toda uma vida: o pedagogo brasileiro Paulo Freire.

Ele não foi um teórico do teatro, mas a sua luta diária também mobilizou as pessoas para que saíssem de seus lugares comuns e procurassem melhores assentos. Apesar de não ter um capítulo específico, de certa maneira a sua pedagogia permeia todo o trabalho e aparece com maior ênfase no delineamento da metodologia e nas conclusões como um fechamento de tudo aquilo que foi tratado nesse estudo.

O pedagogo propôs uma educação libertadora pautada no cotidiano dos envolvidos. Para Freire (2004, p.47), a educação cumpre os seus propósitos quando consegue estabelecer paralelos entre o que é vivenciado e o que é estudado. Ele nos faz uma proposta-advertência para que ao ensinarmos conceitos diferentes daqueles para quem estamos ensinando se não fizermos uma ponte entre os conceitos ensinados e aqueles que o alunado conheça, estaremos correndo riscos de não sermos entendidos.

Na prática dessa dissertação, o desafio foi tornar Brecht, Moreno e Boal figuras não apenas conhecidas, mas também que tivessem relações com o cotidiano dos alunos enquanto moradores da periferia brasiliense. Os teatros propostos pelos teóricos analisados estão em sintonia não apenas com os momentos históricos daqueles profissionais, mas alcançam os nossos jovens. Uma arte engajada com o que está acontecendo e não com o que já aconteceu. A passividade da plateia tão combatida por eles passa a ser de certo modo, a passividade do alunado diante do quadro e da voz do professor.

Infelizmente a inércia diante do professor é parte integrante do ensino como um todo e não apenas das artes ou do teatro. O que se vê na prática são turmas desmotivadas. Eles são apenas frequentadores de uma sala de aula. Apenas espectadores e poucas vezes espectadores como falava Boal. Isso sai da sala de aula e atinge graus de similaridades com os grupos teatrais. Mesmo que no primeiro momento, estejam ali porque querem e não por causa de frequências ou notas, o sistema como um todo os tornaram alheios e muitas vezes são apenas espectadores dos seus momentos históricos.

Como retomar a palavra do opressor, como tornar os alunos mais atores e menos espectadores? Um dos instrumentais analisados é o uso de jogos e de exercícios teatrais nos nossos encontros: os ensaios e as aulas. Para Moysés Aguiar (1998, p.51) os jogos entram como possibilidades de relaxamento e de integração do grupo, sua função é propiciar um encontro lúdico para que o grupo possa se estruturar e produzir algo novo e gratificante.

O jogo se insere nas aulas de teatro, não só estruturado como técnica de aquecimento, mas também propiciando o aparecimento de uma atmosfera permissiva. Nas leituras de Ingrid Koudela (2004, p.19) ele é uma atividade voluntária, tendo como característica fundamental o fato de ser livre; não é vida corrente, nem real e distingue-se tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. Mesmo depois de ter chegado ao fim, permanece como uma criação nova do espírito, algo a ser preservado pela memória.

A importância dos grupos na formação dos jovens também será estudada, porque neles os participantes estão construindo um processo de aprendizagem. Na visão de Moreno (1993, p.385) o grupo é de fundamental importância para a estruturação do ser humano. Deste modo ao estarem juntos, eles estão tendo a possibilidade de se conhecerem um pouco enquanto pessoas e quiçá possam ser amigos, além de colegas.

O estudo analisa a evolução dos grupos de atores e atrizes e dos estudantes secundaristas. Nos primeiros, a produção de um espetáculo e as fases pelas quais eles passaram para chegarem à concretização, à montagem e exibição pública. Qual a importância de estarmos juntos, produzindo algo que é do interesse de todos? No segundo caso, um desafio: como produzir uma aula onde os alunos tivessem o mesmo grau de interesse que os atores e atrizes dos grupos coordenados?

Todos fazem parte de um processo teatral: atores, atrizes, alunos e alunas. A diferença é que para os primeiros não tem provas, nem chamadas, estamos ali porque há um interesse. O professor é um diretor de cena que canaliza os ensaios para a produção de um espetáculo. Os compromissos são cumpridos e as regras estabelecidas porque são partes do processo, estamos interessados na realização e na finalização que culminaria em uma apresentação pública, deixamos os afazeres em detrimento dos momentos de estarmos juntos.

O mesmo não acontece com o alunado, a prática pedagógica moldou nos alunos um sentimento de desconfiança. Eles não conseguem fazer (ou não querem) se isso não repercutir em notas. Alguns se importam apenas em responder a chamada e conseguir um mínimo para passar. O interesse não está no assunto, está na frequência e nas notas. O desafio

é como levar os teóricos estudados para a sala de aula de uma maneira interessante e lúdica para que o interesse do alunado não esteja tão aquém dos atores e atrizes.

A prática de direção norteou alguns caminhos: jogos, brincadeiras cênicas, leituras dramáticas e pequenas dramatizações; ser professor direcionou outros: tudo passa a ser transformado em notas. Paralelo às análises e apresentações dos grupos o estudo faz inserções nas teorias e nas funções do teatro alocadas neste trabalho. Tais funções foram colocadas de uma maneira didática uma vez que elas estão presentes em todos os grupos.

Os teóricos da dissertação (Brecht, Moreno, Boal e Freire), têm muitos pontos em comum tanto entre eles como no fato de levarem o conhecimento das artes (cênicas) à periferia. Sintonias interessantes nos delineamentos dos meus papéis. Na minha concepção esses estudiosos interligaram as artes cênicas a outras áreas do conhecimento tais como psicologia social, antropologia e pedagogia mostrando que nos seus momentos históricos e nos nossos tais interfases além de possíveis são necessárias.

4.1 A pedagogia de Paulo Freire

Para o seu fundador (Freire, 2007, p.207): *ôdizer que os homens são pessoas e, como pessoas, são livres, e nada concretamente fazer para que esta afirmação se concretize é uma farsaö. Nós vivemos em um momento histórico em que as palavras, por serem tão mal usadas perderam o sentido. A pedagogia de Freire vai buscar esses sentidos e torna-se algo voltado para a instrução consciente das problemáticas. Desse modo, eu aprendo mediante uma reflexão em cima daquilo que conheço. Uma pedagogia que é forjada com o oprimido.*

Não é uma pedagogia de um estado burguês que busca colocar níveis e hierarquias e que busca fazer comparações de pessoas bem alimentadas e estudadas com outras que não tiveram tanta sorte. Ao optar por trabalhar em uma comunidade carente, optamos por um teatro de pessoas oprimidas. Uma pedagogia engajada com problemáticas específicas, assim (Ibidem, p.109):

[...] somente quando os oprimidos descobrem, nitidamente, o opressor, e se engajam na luta organizada por sua libertação, começam a crer em si mesmos, superando assim sua convivência com o opressor. Esta descoberta não pode ser feita em nível puramente intelectual, mas da ação.

A pedagogia de Freire é um método de cultura popular: ela conscientiza e é política. Ela não absorve o político no pedagógico, mas também não põe inimizade entre

educação e política e deve procurar no palco esta ação, reconhecendo a difícil e necessária convivência com o opressor, mas também procurar no grupo uma forma de acreditarem neles mesmos. Uma forma não de se tornarem passivos, mas participativos.

Uma educação verdadeira conscientiza as contradições do mundo humano, contradições que impelem o homem a ir adiante. Freire critica o monopólio da palavra, com as quais os dominadores mistificam e massificam. Agora e sempre é necessário aprender a tomá-la dos que a detém e levá-las à cena, é um difícil, mas imprescindível aprendizado para o teatro, para os grupos analisados e para a própria vida.

O que podemos observar são as intrínsecas e interessantes similaridades existentes entre as teorias de Brecht, Moreno, Boal e Freire. Os três teóricos do teatro também buscavam uma retomada da palavra para aqueles que as haviam perdido. Também acreditavam em um método construído em cima da ideia de um diálogo entre educador e educando, onde há sempre partes de cada um no outro, se por um lado se ensina, por outro se aprende.

As peças didáticas de Brecht seguem tais premissas, o ator é um agente que é modificado e sofre modificações do autor e do público. Moreno ao transformar a plateia em protagonista da cena segue os mesmos passos, bem como Boal, quando dá ao público possibilidades de mudanças naquilo que foi apresentado nas cenas. Em todos vemos o uso da palavra como agente modificador.

Na opinião de Carlos Brandão (2006, p.28), Freire prioriza a palavra porque a descoberta coletiva da vida e do mundo se dá através dessa. Ela não deve servir apenas para que os educadores obtenham um primeiro conjunto de material para alfabetização, mas deve servir também para criar um momento comum de descoberta. Para o pedagogo valorizá-las é de suma importância, por isso a necessidade de buscá-las no dia a dia da comunidade onde será administrado o processo de ensino-aprendizado.

Um ensino, que a exemplo dos teatros aqui analisados, constrói-se com o outro, que não está pronto, mas será construído conjuntamente. Assim nas práticas teatrais, notamos uma demanda por um texto político no grupo Um; algo mais personalizado como o teatro de reprise para o grupo Dois; uma função pedagógica para os alunos secundaristas e a prática de um teatro nas vertentes de Boal para o grupo Quatro.

A busca de uma educação nos moldes de Freire, pois o que ele vislumbra não é apenas uma didática politicamente utilitária. A sua pedagogia não tem como objetivo criar novos quadros para um novo tipo de sociedade. Ele desenvolveu uma proposta politicamente

mais humana, a de criar um homem libertado, um homem novo, livre também de dentro para fora. O método (Freire, 1987, p. 120), é instrumento de preparação de pessoas para uma tarefa coletiva de reconstrução nacional.

O que se buscou com esses grupos foi potencializar essa visão de mundo, por isso, que a mesma vem atrelar-se às teorias citadas como uma maneira de ouvir o outro, perceber as necessidades de um grupo e procurar atendê-los propiciando uma didática de ensino que priorizasse a fala daqueles com quem se estava trabalhando. Uma troca de ideias e uma busca do lúdico, por isso o uso do arcabouço do teatro épico, da espontaneidade e do oprimido, algo que está sendo construído e alinhavado com Freire e com os jogos teatrais.

4.2 O uso dos jogos teatrais

O que nos vêm à cabeça quando falamos de jogos? Para muitos uma brincadeira, imagens de uma infância; para outros uma troca de olhares, sentimentos e toques, imagens de uma adolescência. Para alguns, possibilidades de usarmos nossas máscaras, imagens de uma fase adulta. Para muitos profissionais, possibilidades de introduzir um campo relaxado e através do lúdico, deixar que venham à tona todos estes substantivos acima descritos.

Os jogos têm vertentes em várias fases das nossas vidas, o que vai propiciar as nossas disposições em aceitá-los e exercê-los. Através deles podemos chegar a experiências significativas. Para o estruturalista estadunidense John Dewey (1973, p.117), este conceito de experiência é um fator central: vida, experiência e aprendizagem estão unidas. A função da escola encontra-se em possibilitar uma reconstrução permanente feita através dessa experiência. Na ótica do pedagogo há uma aprendizagem maior quando nós professores propiciamos aos alunos, experiências interessantes, quando criamos um local propício de relaxamento e de reconhecimento: de si mesmo, do outro, do espaço e da teoria estudada.

O processo de ensino e aprendizagem está baseado em uma compreensão de que o saber é constituído por conhecimentos e vivências que se entrelaçam de formas dinâmicas. A experiência torna-se um ato de constante reconstrução: o belo e o estético como formas de atingir um *estágio* de sensibilidade. O que se propõe é uma pedagogia renovada que vem através das ações e da experiência. A percepção do belo e do estético passando pelo empírico, a arte como pensamento inteligente e integrante.

De acordo com Regina Monteiro (1994, p.17), há uma necessidade imperiosa de movimento e ação que se manifestam desde o aparecimento da sociedade humana e sua conseqüente cultura, através de uma atividade livre, alegre e divertida que é o jogo. Na prática pedagógica, o que vemos é a necessidade de proporcionarmos um estágio de confiança e de brincadeiras para atingirmos um ambiente favorável. Tanto com os grupos de teatros como com o alunado, os jogos entram para propiciarem esse outro estágio de movimento e ação, de participação conjunta em um processo criativo.

Na práxis teatral, os alunos não devem ficar passivos, só ouvindo. As participações são fundamentais não apenas para tornar os encontros mais lúdicos e produtivos, mas também para atingirmos outro estágio de relacionamentos, um corpo pronto aos processos criativos que advém dessa prática.

Nas concepções de Ingrid Koudela (1992, p.25), na relação autoritária, a regra é percebida como lei. Na lúdica, a regra do jogo pressupõe um processo de interação. Assim os jogos passam a ter um objetivo e também funções recreativas e estéticas; passam a ter um tempo de duração com um local determinado. A palavra jogo passa a ser um termo que pode escapar das nossas mãos; algumas atividades implicam uma repetição cega e compulsiva que nos pode conduzir a uma patologia e outras, implicam limites como liberdade e criatividade.

Para Pablo Knappe (1997, p.39), os limites aparecem em formas de regras que delimitam o que é permitido e o que é proibido. A liberdade significa que no espaço do jogo podemos experimentar e expressar-nos além daquilo que é comum na vida real, na vida alheia ao mundo do jogo. A imaginação não se dirige tanto à criação de objetos como à espontaneidade que abre novos campos no caminhar do experimentador.

O jogo se insere no teatro não apenas estruturado como técnica de aquecimento, mas também propiciando o aparecimento de uma atmosfera permissiva. Nas leituras de Viola Spolin (1985, p.19), ão jogo existe alguma coisa em jogo que transcende as necessidades imediatas da vida, conferindo um sentido à ação, todos se encontram no tempo presente, envolvidos uns com os outros, prontos para a livre relação, comunicação, resposta, experimentação e fluência para novos horizontes. O lúdico existe em um espaço informal sem lugares fixos e onde a alegria é tão bem-vinda como as demais emoções.

O homem sempre teve como tendência básica a necessidade de compreender o Universo. No seu anseio de liberdade e curiosidade, desde sempre tentou usar a ação, a imitação e a representação, como meio de expressão procurando assim influenciar a natureza

para viver melhor. A necessidade imperiosa de movimento-ação se manifesta desde o aparecimento da sociedade humana e sua conseqüente cultura.

As constantes mudanças na sociedade e na cultura, no decorrer do tempo, criaram padrões de se avaliar o aproveitamento do homem no mundo, através de uma falsa ideia de ordem e de aparente liberdade. Esse sistema de valorização do homem e de sua capacidade criativa converteu sua possibilidade de ação em algo na qual sobra seriedade e falta liberdade; produzir ou apreciar o belo e o estético, assim como se permitir a reaprender a jogar, tendo uma experiência significativa é reencontrar o lúdico, a liberdade, a *religere*. Um reencontro da liberdade através não só de respostas prontas, mas também na procura de formas novas para os desafios da vida.

Dentro desse raciocínio, o jogo passa a ser uma atividade voluntária, tendo como característica fundamental o fato de ser livre. Também tem como característica o isolamento, a limitação. Ele inicia-se e em determinado momento acabou. Na elaboração das propostas de aulas e dos ensaios, percebemos quanta coisa estava em jogo naqueles jogos. Não apenas os envolvimento dos atores, atrizes, alunos e alunas dentro de um grupo, mas também o envolvimento deles na vida e na retomada da palavra nas concepções de Paulo Freire.

O ambiente lúdico fez com que as brincadeiras sejam incorporadas às cenas. O riso pode estruturar o sentimento de coesão grupal e passa a ser instrumental de encontros para elaborações cênicas e também de encontros sociais. Nos grupos de teatros, muito mais do que nas aulas, a partir dos jogos começa-se a delinear tais encontros que passam a ter importância no cotidiano daquelas pessoas, ajudando-as não apenas a produzirem um espetáculo, mas também, a se estruturarem como membros de um grupo e de uma sociedade.

4.3 A Sociometria: a função social e terapêutica dos grupos

Para o sociólogo David Zimerman (1993, p.52), um grupo não é um mero somatório de indivíduos, pelo contrário, ele se constitui como uma nova identidade, com leis e mecanismos próprios e específicos. O grupo passa a ter uma individualidade, uma motivação, pois passa a significar possibilidades de relacionamentos e de produção artística. Como todo relacionamento ele passa por problemas que devem ser administrados em prol do coletivo, mas que muitas vezes esbarra no individual das pessoas.

Nos seus estudos Carl Rogers (1987, p.76) aponta a coexistência de duas forças contraditórias permanentemente em jogo nas relações grupais. Para o psicólogo, a coesão de um grupo consiste na sua capacidade de perder indivíduos e de absorver outros tantos, assim com de sua continuidade. O que foi observado nos grupos analisados é como essa capacidade depende de muitos fatores. Enquanto alguns membros estão abertos a possibilidade de entrada de novos, outros apresentam dificuldades e impõem resistências.

Não posso inferir sobre outros grupos uma vez que a minha prática se restringe aos teatrais. O que venho notado nesses anos enquanto diretor é que quase sempre há o surgimento espontâneo de líderes, que são figuras de destaque, mas que podem prejudicar o andamento do grupo. Não que a liderança e o protagonismo não sejam importantes, mas o mais interessante, pelo menos na minha prática teatral, é propiciar a outros essas possibilidades de liderança.

Ao estabelecer através da prática, uma metodologia de ensino-aprendizagem, percebi a importância de revezar esse papel. A condução dos exercícios e dos jogos, as direções de pequenas cenas passam a ser desempenhados por membros diferentes, isso dá ao grupo a percepção de que todos são importantes, dilui o peso de uma liderança específica e democratiza o acesso à palavra e às lideranças. Assim a importância de um grupo não fica restrita ao diretor ou a determinadas pessoas. Isso encontra sintonias com o psicodrama de Moreno, para quem, o grupo ajuda na estruturação do ser humano. Em 1932, ele realizou uma pesquisa empírica sobre a evolução e o funcionamento de grupos (Moreno, p.86):

[...] a evolução dos grupos sociais abre o caminho para a classificação dos indivíduos, de acordo com seu desenvolvimento dentro deles, o que por sua vez possibilita a construção destes grupos, havendo uma interdependência entre fenômenos individuais e coletivos.

A partir dos seus estudos ele cria a *Sociometria*, que parte da observação dos fatos e procura entendê-los de modo simples e direto. Esta ciência começou com uma abordagem terapêutica e cresceu para uma ciência geral de grupos. Seus métodos se aproximavam do processo natural do ser humano que é crescer e conhecer a si e aos outros.

Para Menegazzo (1995, p.200), essa ciência dos grupos, desde suas primeiras investigações, estava interessada nas relações humanas, seus fenômenos e suas características, preocupava-se em entender as motivações patológicas que podem isolar os homens em seus grupos, instituições e comunidades, assim ela preocupa-se em estudar, classificar, medir e

colocar em gráficos os encontros e desencontros das pessoas. Para isso, começo criando e ajustando técnicas apropriadas.

Dentro dessa teoria (Moreno, 1982, p.140) qualquer grupo passa por fases de desenvolvimento que não são etapas fixas, mas momentos que existem alternada e constantemente na vida dos grupos. Para uma organização grupal se estruturar são necessárias experiências repetidas e constantes e os grupos evoluem de forma lenta.

Moreno (Ibidem, p.157) cita três dimensões da evolução das estruturas grupais: 1) um momento de isolamento que é centrado na identidade; 2) um momento de diferenciação horizontal, onde há apresentação das diferentes identidades; 3) um momento de diferenciação vertical, nesta fase, um ou vários membros do grupo centralizam a atenção dos outros.

A partir do estudo sociométrico de uma comunidade - jovens e educadoras de um reformatório feminino em Hudson - Moreno chegou a algumas conclusões sobre o funcionamento e a manutenção de grupos, que ele denominou de leis. Para ele, as estruturas grupais evoluem das mais simples para as mais complexas; criam-se estruturas informais; a distribuição dos afetos é desigual e cada líder tem um limite próprio de absorção de liderados.

Nas análises de José Fonseca (2000, p.345), além de levar em conta os fenômenos relacionais básicos e as fases do grupo, o coordenador pode dirigir segundo três vertentes: a sociométrica, a protagônica e a da espontaneidade. Na primeira, busca-se prioritariamente reconhecer e trabalhar com a estrutura do grupo, suas diferentes partes, as lideranças, os liderados e os marginais. As cargas efetivas se distribuem e são diluídas, há pessoas mais admiradas e os motivos pelos quais se organizam dentro dos grupos.

Na seguinte, o protagonista é aquele que resgata o drama dos demais; são grupos terapêuticos. Nesse são necessários movimentos de aquecimento e de exploração sociométrica e dinâmica. A última vertente é a que considero mais próxima a um grupo de teatro e visa provocar e por em ação estados espontâneos, seja por meio de jogos e exercícios teatrais ou de técnicas específicas, o objetivo é trabalhar o processo, aqui denominado, de consciência grupal. Para isso a visão moreniana do comportamento de um grupo está sendo extremamente válida para a estruturação e funcionamento dos grupos por mim coordenados.

4.3.1 O co-inconsciente e a consciência de grupo

Dentro da ótica de Moreno (1993, p. 30), os estados co-conscientes e co-inconscientes são, por definição, aqueles que os participantes experimentam e produzem conjuntamente e que, por conseguinte, só podem ser reproduzidos ou representados em conjunto. Estes estados não podem ser propriedades de um único indivíduo. O criador do psicodrama procura modificar o significado de inconsciente, uma vez que a sua existência não decorre das resistências de uma psique individual, mas sim de uma realidade ainda mais profunda na qual estejam entretecidos os inconscientes de diversas pessoas. O conceito de inconsciente moreniano difere daquele de Freud, e também do de Jung. Para ele, ao contrário dos outros dois, existe uma dimensão nova: a da produtividade, algo que foi experimentado e que surgiu através de uma integração e de uma espontaneidade dos membros envolvidos.

O grupo passa a produzir cenas mediante a estruturação deste inconsciente, passa a fazer uma criação conjunta e neste processo há opiniões e modificações de todos os envolvidos e começa-se a criar uma consciência de grupo. As responsabilidades e o cuidado que cada membro tem para com os outros leva os indivíduos a perceberem que os objetivos criados pela coletividade têm outras dimensões que estão além da individual.

4.3.2 Construindo um papel de cidadão

Na sua origem, o papel não é um conceito sociológico ou psiquiátrico, entrou no vocabulário científico através do teatro: são as diversas partes de uma representação teatral que eram escritas em rolos e lidas pelos atores que procuravam decorar seus respectivos papéis. Todo papel é fusão de elementos particulares e coletivos e toda pessoa da mesma forma que é o foco de numerosas atrações e repulsas, também aparece como o foco de numerosos papéis, relacionados aos papéis de outras.

Dentro do foco psicodramático, os primeiros papéis a aparecer são os fisiológicos ou psicossomáticos. Estes esboços de papéis não permitem relacionamento de pessoa a pessoa. Os seguintes são os sociais que se desenvolvem numa fase subsequente e contribuem para se produzir o que denominamos sociedade. Os últimos, os psicodramáticos, são personificações de coisas imaginadas, tanto reais quanto irrealis. No teatro e no psicodrama, os papéis desempenhados durante a dramatização constituem papéis psicodramáticos.

Entretanto Moreno pretendia que a ação dramática terapêutica levasse a algo a mais do que a mera repetição de papéis tais como são desempenhados no quotidiano. A ação

dramática permite *insights* profundos, por parte do protagonista e do grupo, a respeito do significado dos papéis assumidos.

Nos grupos estudados há um papel dramático, a caracterização de um personagem que passa pelo viés do ator e do diretor, mas há também papéis sociais, como o de morador de uma periferia, que passam por uma opinião, às vezes, distorcida de menos valia. Pré-conceitos falaciosos que apregoam "que é assim porque Deus quer" e que acabam interferindo em um conceito de cidadão que se confunde com a opressão e com uma diferença social injusta.

As teorias morenianas sempre se referem ao homem em situação, imerso no social e buscando transformá-lo através da ação. Isso fica bem evidente nos nossos grupos. Todos são sujeitos em relação que estão tendo encontros sociais, estão tendo ações específicas ó assistirem aulas e/ou produzirem espetáculos. Através destes encontros e produções eles desenvolvem um papel de cidadão, de pessoas mais conscientes com seus momentos históricos. Talvez isto esteja interferindo para verem a comunidade e o país de uma maneira mais lúdica - funções básicas do teatro, da pedagogia de Freire e da psicologia social.

De acordo com Maria Covre (2003, p.75) só existe cidadania se houver a prática da reivindicação, da apropriação de espaços para fazer valer o direito do cidadão. Cidadania é o próprio direito à vida no sentido pleno. O problema é que quem detém o poder cuida de encaminhar as coisas na direção que atenda basicamente aos seus interesses e não ao de todos. Assim exercer a cidadania plena é ter direitos civis, políticos e sociais.

Nas suas leituras históricas, Boal (2002, p.27), afirma que o teatro é a primeira invenção humana e que o estado desde os gregos, sempre entendeu e o seu poder e o perigo de uma catarse que não a aristotélica. Se o ensino de artes tem como pressupostos a educação, a ética e a cidadania no mundo globalizado, o profissional, deve entender que a partir da arte, do ensino de cênicas é possível um estágio de integração dos alunos com eles mesmos, da cultura e do seu momento histórico. Uma possibilidade de saírem deste lugar comum de mero executores e de assalariados que vendem a sua força de trabalho e que não têm uma visão do todo, assim perceber a ideologia do dominante é poder dizer não à cultura de massa.

4.3.3 A função da comédia

Nas concepções filosóficas de Henri Bergson (2007, p.42), tudo aquilo que é ou possa ser cômico perpassa as nossas vidas em estado latente, esperando a hora de traçar um sorriso ou de promover uma gargalhada. Assim, conclui o filósofo francês, a mesma cena capaz de tocar melodramaticamente os nossos corações, pode se constituir na comédia que irá arrancar de nossos olhos a mesma lágrima salgada transformada de tristeza em riso. A chave de tal metamorfose está no envolver-se ou não, pela emoção.

A busca de uma emoção desencadeadora de outros processos sejam esses políticos, terapêuticos ou sociais, é uma busca constante para qualquer diretor de teatro, foi uma busca dos teóricos aqui analisados e passou a ser uma preocupação enquanto coordenador do grupo do Varjão e da Expansão do Setor O e também enquanto professor de jovens secundaristas. A opção (preferência) dos alunos pela comédia pode ser analisada como uma opção por uma crítica aos seus momentos históricos e à vida que eles levam naquelas comunidades.

Ao analisar os nossos ensaios percebo as interações possíveis com a filosofia bergsoniana, para quem a denúncia que está atrás do riso desmascara os rótulos e atenua no indivíduo o temor diante da perspectiva de humilhação. Os jovens criticavam uns aos outros e ao diretor, para receberem as suas próprias críticas com mais tranquilidade, tiravam o peso de viverem em um lugar onde há vários tipos de carências. À teoria de Bergson pode-se somar a sociatria moreniana, que interpreta o grupo como um agente transformador, um corpo sadio, onde os processos individuais são diluídos.

A origem da comédia está, portanto no próprio homem, como diria Bergson, o homem é um animal que ri e faz rir. Dentro da historicidade do teatro no Ocidente, tanto a tragédia quanto a comédia nascem dos cultos dionisíacos e esse último gênero tem em Aristófanes a sua expressão máxima, teatralizando satiricamente os próprios ritos, assim na sua origem o teatro não deixa de ser um ritual e a liturgia tem algo de marcadamente cênico.

Nas suas leituras, Sérgio Perazzo (1994, p.112) ao analisar o teatro antigo e sua passagem para o berço psicodramático, nos diz que o exemplo grego nos traz a convicção de que toda e qualquer tentativa de decifração da visão trágica do homem passa inseparavelmente por um espetáculo e não por uma especulação teórica. Das análises do psicodramatista podemos inferir que a presença do ritual e do espetáculo é transportada do

palco para o consultório e tem como objetivo a integração do sujeito à cena, seja essa desencadeada pelo protagonista ou escrita por um autor.

Essa identificação ocorre somente na tragédia? Os escritos sobre a comédia foram perdidos na *Poética* de Aristóteles, ficaram as páginas da tragédia e com elas o seu significado de conflito entre o destino divino e o desejo humano de auto-realização. A compreensão do mundo por esse prisma traça a vida efêmera do homem como sendo de constantes sofrimentos e dependente do arbítrio divino, conflitos que só podem ser resolvidos pelo arrependimento e penitência. Tanto as igrejas na Idade Média, como as novelas na modernidade exploraram esse potencial catártico das tragédias.

Aristófanes certamente compreendia a dimensão da comédia, pois lutou para elevá-la à altura da tragédia, desbastando os seus aspectos mais grosseiros, evitando a pornografia, por exemplo. Ele estava preocupado com as contradições da realidade do seu tempo e dirige os seus diálogos ferinos para a comédia política e satírica. Potenciais que, alguns milênios depois, são explorados pelos jovens da periferia brasiliense: falar sobre as contradições sociais de uma maneira cômica. Isso, a meu ver, é a imortalidade de um autor e de sua obra, mas também ó e infelizmente - de um despotismo presente nas autoridades antigas e atuais.

De acordo com Perazzo (Ibidem, p.117), o homem, utilizando-se de uma alienação voluntária, é capaz de extrair comicidade da sua relação com o mundo que o oprime. Ele o faz com a roupagem de uma aparente loucura, a comédia, para desvendar a verdade de seu destino trágico, buscando um caminho de liberdade. O utilizar-se do riso para rir de si mesmo e da sua situação foram caminhos traçados por Brecht ao desenvolver suas comédias políticas, ele aperfeiçoa o estranhamento (distanciamento) do personagem, que se caracteriza pela atitude do ator de não encará-lo num dado momento da peça.

Para o dramaturgo alemão, a observação é parte essencial da arte do comediante e essa observação, seguindo os passos de Bergson, passa pelo cotidiano, pela análise crítica do mesmo e pode levar a uma catarse de reação. Uma maneira, interligando com os jovens alunos, de a periferia reagir a suas delimitações sociais e produzirem um espetáculo que tenha relações com eles e seus momentos históricos, que possam rir disso tudo e procurarem outras identificações além daquelas do herói trágico.

4.4 Apresentações dos grupos e interfaces com os autores

Esse estudo analisa quatro grupos e procura-se alinhavá-los com as teorias citadas no decorrer desse trabalho. As análises ocorrem de uma maneira didática uma vez que as funções aqui descritas: políticas, terapêuticas, sociais e pedagógicas estão inseridas em qualquer tipo de grupo, sejam eles teatrais, esportivos ou terapêuticos. Nas concepções morenianas a partir dos encontros sociais podemos desenvolver outros encontros e chegarmos a uma consciência grupal.

O trabalho prioriza cada um dos aspectos dentro de um dos grupos a fim de fazer as pontes necessárias entre a teoria e a práxis teatral. Uma vez que estou relatando as nossas experiências, a minha e a dos alunos, o anexo A traz alguns depoimentos que foram registrados durante o processo. O capítulo também é ilustrado com algumas fotos. O objetivo é ampliar e valorizar a práxis com as teorias aqui desenvolvidas.

4.4.1 Grupo Um e a função política do teatro

GRUPO ARTE JOVEM DO VARJÃO

- Participantes: jovens entre 13 e 20 anos.
- Localização: Varjão do Torto.
- Duração: um encontro semanal de 2003 a 2008.
- Apresentações: ãO berço do heróiö; ãCapitão Virgulino e a comédia italianaö; ãO auto das barcasö; ãAs aventuras de Mário, o Macárioö.

Os primeiros assentamentos do Varjão do Torto ocorreram na década de 1980. Era um local de pequenas chácaras, onde trabalhadores e retirantes, que não tinham condições de morar nas Cidades-Satélites, invadiram uma área perto do Córrego do Urubu. Os barracos de lona, zinco e tábuas se transformaram em casas de alvenaria, intensificaram a poluição ambiental com a falta de planejamentos e atualmente os seus mananciais de água estão completamente poluídos, o que causa alto índice de crianças com anemia. Em 2004, tornou-se a XXIII RA⁴² e conseguiu um financiamento do BID (Banco Internacional de Desenvolvimento), o que melhorou a qualidade de vida da população com praças e saneamentos básicos, mas aumentou a especulação imobiliária.

⁴² Vigésima Terceira Região Administrativa do Distrito Federal, nomenclatura que recebe as Cidades-Satélites brasilienses quando começam a ter um administrador local.

Em 2003, fazendo parte de um projeto⁴³, comecei a me encontrar com alguns jovens que queriam fazer aulas de teatro e foi uma importante ponte entre o meu aprendizado acadêmico e o Varjão. A partir daí começamos a fazer brincadeiras, levantar cenas e optamos por uma dramaturgia, um texto. O grupo escolheu o autor Dias Gomes e como parte prática de uma disciplina da graduação, nos apresentamos no Cometa Cenas⁴⁴. Além do texto, tínhamos um projeto de iluminação e outros elementos teatrais: cenário, figurino, luzes coloridas e máscaras. Utilizamos o rap e o break e uma brincadeira com a plateia, na qual ela escolhia os personagens que iriam atuar nas cenas.

Aqui são possíveis interfaces com Brecht. Em primeiro lugar, porque o texto escolhido critica o falso heroísmo e a ditadura militar imposta no país com o golpe de 1964. O texto escolhido *O berço do herói* foi proibido de ser encenado devido ao seu teor político. Ao convidarmos um grupo de rap para fazer parte do espetáculo, além de integrarmos o teatro, a dança e a música, se criou as quebras brechtianas, na qual o público se identifica com o texto e não com as emoções desencadeadas pela atuação cênica. As máscaras criaram um distanciamento ator, personagem e público e quando foi convidada a interferir no processo, a plateia deixou de ser apenas passiva e ouvinte. Ela podia escolher quais os personagens que iriam atuar em determinada cena e os atores desenvolviam a história; apenas o final da mesma ó a morte do herói ó era uma cena fechada, pois finalizava o espetáculo.

Nas leituras que Martin Esslin (1979, p.235) faz da obra de Brecht, o próprio dramaturgo percebeu que por trás da superfície racional e propagandística dos seus textos, há sempre uma camada de profunda emoção, reprimida, mas por isso mesmo poderosamente ativa. O teor político de suas peças estava além do texto, estava exatamente nas análises que podiam ser feitas depois de uma apresentação cênica.

Isso foi vivenciado nas nossas conversas após o espetáculo. A possibilidade de juntar tendo como propósito uma peça teatral, jovens graduandos da UNB e jovens moradores do Varjão quer sejam do teatro ou do rap, revelou uma possibilidade política que não era intencional, mas acabou se tornando importante. A quebra, que está além daquelas propostas pelo dramaturgo alemão, de barreiras e preconceitos (conforme alguns relatos do anexo A).

⁴³ *Saúde e qualidade de vida no Varjão*, coordenado pela Faculdade de Medicina da UNB. Alguns jovens da comunidade tinham aulas de informática no campus, palestras sobre saúde e aulas de teatro.

⁴⁴ Apresentações cênicas que ocorrem todo final de semestre, onde os alunos do Instituto de Artes mostram os seus trabalhos acadêmicos. Na disciplina Iluminação 1 os alunos tinham que apresentar um projeto de iluminação e convidei alguns colegas da graduação para trabalharem com o grupo Arte-jovem.

Os graduandos acharam interessantes irem ao Varjão, estabelecerem um projeto acadêmico, montarem um mapa de iluminação e ajudarem na elaboração das máscaras. Também foi importante para os integrantes dos grupos de rap e do teatro ir à universidade e descobrirem que a mesma não estava muito longe, nem fisicamente, nem em outras acepções. Isso a meu ver é política de inclusão e está além de um texto.

Quem são os opressores do herói? Qual era a mensagem política e ideológica do texto? Nos estudos de mesa⁴⁵, foi possível notar algumas semelhanças interessantes com a cidade do Varjão. O que antes parecia uma brincadeira tomou um aspecto de moldura cênica: o berço do herói era o Varjão do Torto, assim houve adaptações no texto e os personagens ficaram com nomes conhecidos na comunidade.

A partir destes paralelos, as aulas de teatro também passaram a ser aulas de cidadania. O que é que temos com tudo aquilo? Na época da ditadura militar não havia liberdade e hoje? Os opressores mudaram ou só tiraram a farda? Quais são as mentiras da peça e do Varjão? Com as discussões advindas do texto começamos a cumprir mais a pedagogia de Paulo Freire, uma visão crítica do que estamos fazendo e vivenciando. O drama de Dias Gomes era uma farsa onde todos estão mascarados, eram em cena aquilo que realmente não eram na vida, por isso optamos pelas máscaras. Isto criou novos elementos cênicos, enriquecendo a plástica do espetáculo e as atuações.

O grupo achou importante ter saído da comunidade e se apresentado a outros públicos. Nas avaliações posteriores, a UNB começou a ser algo mais próximo. O Varjão realmente, no final das contas, tornou-se o berço de novos heróis. Em uma das reuniões, vendo o vídeo da peça e analisando o material registrado, o grupo começou a pensar em um novo espetáculo, onde a questão das máscaras estivesse mais presente e houvesse um texto cênico mais dinâmico. O grupo começou a gostar de estudar o teatro de rua e foi discutido a *Commedia Dell'Arte*. Sem perceber, estávamos criando núcleos para caminhos futuros.

Os personagens seduziram os jovens, por sua tipologia e também porque, traziam uma realidade próxima à deles. Novamente surge a questão de identificação com o movimento histórico que foi a comédia italiana. O Varjão do Torto além de berço de heróis, agora seria uma terra de empregados e patrões. Para Dario Fo (1998, p.85):

⁴⁵ Na metodologia teatral são os primeiros momentos dos ensaios, onde se fazem leituras e levantamentos das intenções dos personagens e de elaborações cênicas.

[...] a *Commedia Dell'Arte* passa a ser um protesto das classes dos criados a todo aquele disparate, a toda aquela diferença social. O número de miseráveis naquela época crescia vertiginosamente. Eram bodes expiatórios e indefesos, não tinham acesso à educação, nem à comida e acabaram invadindo a cidade de Veneza, importante porto italiano.

As máscaras e os personagens da *Commedia dell'Arte* representam e satirizam os principais componentes da sociedade italiana da época. O grupo queria esta mesma sintonia, algo que satirizasse os oprimidos, mas também os opressores. A comédia estabelece nítidas diferenças entre quem manda e quem é mandado. Os nossos trabalhos de mesa tornaram-se estudos das diferenças sociais que eles sofrem diariamente. O que é ser um morador daquela comunidade? Quem são os três ditadores e por que eles são os patrões italianos?

Além do teatro político, também veio outras questões como a comédia e o teatro de rua e começamos a fazer exercícios práticos, com brincadeiras e o uso do corpo. A utilização dos gestos e da agilidade, a combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado. Com um texto de minha autoria, *o Capitão Virgulino e os personagens da comédia italiana* a dramaturgia foi adaptada e surgiram criações em cima daquilo que seria encenado. Os ensaios começaram a explorar e aperfeiçoar os gestos e as brincadeiras em cena, que acabavam virando marcações. Os rapazes produziram um funck para os ditadores e as moças criaram uma coreografia. A montagem cênica ficou mais cômica e dinâmica: um esquete para rir e refletir. É uma mascarada em cordel. O texto completo se encontra no anexo B.

O espetáculo seguinte foi *O auto das barcas*, foi baseado na farsa de Gil Vicente. O grupo participou de um Projeto *O teatro na escola*, houve oficinas para todos os participantes⁴⁶. O pessoal se encontrou com outros jovens e se apresentou no Centro de Convenções do Banco do Brasil. As responsabilidades para com um espetáculo e um projeto acrescentaram um amadurecimento nas relações grupais.

⁴⁶ Anualmente a Fundação Athos Bulcão patrocina o projeto *Teatro na Escola*, onde jovens das escolas do GDF fazem uma capacitação técnica com oficinas de teatro e têm um pequeno financiamento para montarem um espetáculo teatral.

Figura 6: Capitão Lucius



Figura 7: Arlequino - O porteiro do inferno



Figura 8: Capitão menor



Figura 9: Virgulino



Figura 10: A mensageira do Senhor



Figura 11: O diretor e o grupo



Figura 12: As máscaras e o grupo



Figura 13: O julgamento dos ditadores (pelo menos na peça eles serão punidos)



4.4.2 Grupo Dois e a função terapêutica do teatro

OFICINA DE TEATRO DE REPRISÉ

- Participantes: adultos.
- Localização: Taguatinga.
- Duração: dois encontros semanais de março a novembro de 2009.
- Apresentações: teatro de reprise no IESB, no Cometa Cenas e no CEF17.

O grupo começa com a aceitação de um convite para que eu dirigisse adultos que tinham experiência com um espetáculo de besteirol, mas queriam praticar e desenvolver outro estilo teatral. Eu vinha de uma prática com jovens. O pessoal do Varjão depois de alguns anos juntos havia decidido assumir outros papéis sociais. Alguns se casaram, outros passaram a trabalhar ou simplesmente perderam o interesse.

Nas primeiras conversas com o grupo, eles solicitaram um teatro onde pudessem criar uma dramaturgia baseada na vida deles, no cotidiano e não apenas uma comédia que nem sempre criava vínculos e similaridades com o dia a dia. Eles se conheciam de outros encontros e alguns eram mais velhos do que eu e aquela poderia ser uma oportunidade não apenas de uma prática teatral, mas também de um grupo que poderia estar inserido em outros contextos. Moreno enfatiza na sua teoria psicodramática a importância de um grupo para a estruturação social e psicológica dos seus indivíduos. A prática clínica e pedagógica apontava visões similares, porque não unir esses caminhos, tendo como argamassa o teatro?

A primeira ideia foi trabalhar aquelas pessoas dentro de uma visão teatral, mas havia uma demanda para que problemas individuais fossem transformados em cenas, isso não é psicodrama? Os teatros da espontaneidade apresentavam uma solução. Eu sugeri ao grupo, o teatro de reprise que consiste em se contar algumas histórias e essas serem dramatizadas. A proposta foi muito bem aceita e os nossos encontros passaram a ter os teores de conversas grupais com aquecimentos físicos e jogos teatrais.

O teatro de reprise passou a fazer parte dos nossos encontros e da minha pedagogia de diretor. Ele desenvolve a espontaneidade, o sincronismo entre atores, melhora a presença cênica e fortifica as relações internas do grupo.

Com os jovens do Varjão eu já havia utilizado desse arcabouço teórico. Não sei se por causa da idade, pelo fato de sempre termos trabalhado com comédias ou por quaisquer outros motivos, com o grupo Arte-jovem o teatro de reprise não passou de um aquecimento, uma técnica a mais. Todas as histórias que vinham à tona eram transformadas em coisas engraçadas. Eu achei que isso poderia servir para finalizações dos nossos encontros, o que acabou acontecendo. Quase sempre, ao final dos nossos ensaios, vinha esse teatro e os respectivos risos ao verem suas histórias sendo ridicularizadas.

Com o pessoal de Taguatinga, logo nos primeiros encontros, percebi a seriedade com a qual eles traziam suas histórias, a sensibilidade com que as mesmas eram dramatizadas

e as emoções que foram desencadeadas. Aquilo não era apenas um ensaio teatral e tomava caminhos de uma terapia grupal, de um psicodrama...

Aqui, acho importante uma ressalva: eu sou psicodramatista, trabalho com atendimentos clínicos utilizando a técnica moreniana, portanto me senti à vontade para transformar alguns ensaios em processos terapêuticos, mediante o consentimento daquelas pessoas. Em outros grupos, onde o diretor não tem essa formação e resolve utilizar-se do teatro de reprise vejo que é fundamental um cuidado para não expor seus atores às individualidades de cada um.

Não é objetivo desse trabalho tratar as questões de cunho clínico, apenas achei importante o registro, pois o mesmo me deu segurança em levar adiante um espetáculo de teatro de reprise, em apresentá-lo a outras plateias, onde as histórias contadas seriam respeitadas e transformadas em arte o que antes era emoção.

O grupo também se sentiu à vontade para levar adiante um espetáculo e nos apresentamos no IESB na semana de psicodrama, no Cometa Cenas e no CEF17 da Ceilândia. Em todos esses lugares o retorno foi bom. O grupo ouvia as histórias e tinham a sensibilidade de a receberem como um presente que deveria ser bem tratado para ser devolvido ao narrador e ao público. Uma maneira de interpretar com emoção e respeito o que foi contado. O anexo A traz alguns depoimentos de como as pessoas se sentiam depois do teatro de reprise.

Todos os teóricos tratados nesse estudo trouxeram a questão de mobilizar a plateia através de uma história e procuraram atores sem o viés de uma formação aristotélica. Nas palavras de Brecht (1978, p.75), atores normais, porque são pessoas normais. Uma peça que contasse uma história simples e com poucos atores.

As histórias contadas no teatro de reprise são desse modo. A identificação com o que é contado não está apenas com o narrador, o público tem a oportunidade de ser o fio condutor do espetáculo. O teatro só acontece porque o público é ouvido e vê as suas histórias sendo encenadas. O lugar comum de passividade é quebrado e o que será encenado foi trazido por alguém que está presente e a sua história é parte integrante daquele momento.

Para a plateia isso pode parecer mágico, especialmente quando a cena corre bem, mas como os atores podem saber o que fazer sem que haja uma combinação? De acordo com Salas (2000, p.47), o segredo é que na ausência de um texto ou de um planejamento da ação os atores dependem do seu senso de história desenvolvido, de sua habilidade empática para

alcançar os vários níveis de significado da experiência da pessoa assim como de sua abertura para o outro. A disciplina de criar cenas sem planejamento desenvolveu a perícia necessária.

Na prática com os grupos, o respeito que tenho às minhas histórias passa a ter relações diretas de como vou tratar as outras, por isso a segurança que o grupo de Taguatinga me propiciou quando nos nossos primeiros encontros, eles se sentiram mobilizados e se colocaram enquanto pessoas e não apenas como atores de um espetáculo cênico.

Figura 14: O grupo em escultura



Figura 15: Linha de atores



Figura 16: Histórias encenadas



Figura 17: O contador e sua história



Figura 18: A preparação do grupo



4.4.3 Grupo Três e a função pedagógica do teatro

OS ALUNOS SECUNDARISTAS DO CEF 17

- Participantes: jovens entre 15 e 25 anos.
- Localização: Expansão do Setor O - Ceilândia.
- Duração: encontros semanais no ano letivo de 2009.
- Apresentações: na Escola na Semana Cultural e em salas de aula.

Uma das propostas levantadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, (PCN, 1999, p.173) é que as aulas de artes no Ensino Médio devem seguir um caminho que leve o alunado à prática de uma estética teatral e também de um aprimoramento crítico dentro das noções de cidadania, aprofundando os saberes sobre os aspectos históricos e ideológicos dos textos estudados. Para o documento, conhecer artes significa aos alunos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos que são fundamentais para a sua formação de cidadão. Uma prática de uma produção artística, do desenvolvimento do espírito crítico e da possibilidade do professor promover a experiência sensível e inventiva dos estudantes.

As diretrizes enunciadas buscam contribuir para o fortalecimento dessas experiências e para o exercício da cidadania e da ética como construtoras de identidades artísticas. Nas aulas de arte deve-se aprender sobre as elaborações estéticas presentes nas produções artísticas, capacitando os alunos a entenderem a plástica e a mensagem dos textos teatrais dentre outras competências.

Os PCN versam sobre uma prática que possa propiciar aos jovens noções críticas do mundo e dos seus momentos históricos, além de uma produção estética. Assim misturar noções de cidadania, com uma prática efetiva de uma produção artística não são excludentes, muito pelo contrário, o fazer teatral tem se revelado uma possibilidade enorme de produzir nos dois lados. Isso acontece mais com os grupos teatrais onde os critérios avaliativos não são os objetivos das aulas e sim o aprendizado de uma experiência significativa, nas palavras do pedagogo John Dewey.

Nas análises que Ana Mae Barbosa (2005, p.84), fez ao citar Dewey, õpara qualquer experiência ter valor e significado educacional, o indivíduo deve desenvolver a habilidade de lidar inteligentemente com problemas que ele encontrará no mundoõ, ou seja, qualquer proposta tem que ter similaridades com a vivência dos jovens. Nesse ponto o nosso pedagogo Paulo Freire também insistia, o que se ensina tem que ter sintonia com a vivência daqueles que aprendem.

O grande problema que vejo é uma inércia do alunado diante das propostas apresentadas em sala de aula. Algo aconteceu nas nossas instituições educacionais que transformaram os jovens em catadores de frequência e notas; é quase sempre o mesmo quadro: o aluno se ausenta em muitas aulas ou não liga para as notas nos primeiros semestres e depois tem que correr, como um louco, atrás dos prejuízos. O aluno prefere ficar sentado e copiar passivamente a se levantar e se expor diante dos colegas.

Como transformar as teorias teatrais de Brecht, Boal e Moreno em algo atrativo e contemporâneo àqueles jovens? Como fazer com que as aulas tivessem potenciais de experiências significativas nas concepções de Dewey e Freire? Como fazer com que aquela *õplatéiaö* se transformasse em uma plateia ou em espect-atores?

Na minha prática de diretor de teatro, os exercícios físicos e teatrais fazem parte de uma metodologia, porque os aquecimentos são importantes antes dos trabalhos cênicos. Nos ensaios, não há necessidade de chamadas e nem notas e as avaliações ocorrem de outra maneira e não são mensuradas. Também tenho uma prática de professor em uma instituição de psicodrama⁴⁷, que é um curso com poucas pessoas e em nível de pós-graduação, no qual é previsto o uso de dinâmicas nas aulas. Mas e com os estudantes secundaristas? Proposta feita, não é proposta aceita, insistir nisso, era desgaste para o professor e para os alunos.

O número de horas-aulas também é um problema: dois encontros para o terceiro ano e um encontro semanal para o primeiro e o segundo, com 40 minutos cada aula. Algo completamente diferente: pouco tempo e muito desinteresse. Mas como conciliar? Em primeiro lugar estabelecer metas e transformá-las em um currículo escolar dentro daquilo que prevê os PCN. Em segundo lugar, as avaliações seriam em cima da teoria apresentada em sala de aula e das participações dos alunos nas dinâmicas e nas leituras dramáticas. Essa metodologia tem semelhanças com a visão de Sueli Ferreira (2006, p.16), para quem:

[...] o ensino das artes tem uma dupla face. Por um lado, é conservador - no sentido de preservar, reter, resguardar: quem ensina, ensina algo que aprendeu com alguém, que também aprendeu com alguém, e assim por diante ó pois é preciso aprender e dominar os conhecimentos artísticos; por outro lado, requer e impulsiona a transformação, o novo. Ensinar faz parte de um processo que nos remete ao passado e ao futuro, à eternidade.

Nessa leitura, por um lado, estava sendo um professor conservador, pois tinha que ministrar uma teoria e os seus respectivos momentos históricos, por outro, era necessário

⁴⁷ Desde 2005 administro aulas em um curso de especialização em Psicodrama, nas seguintes disciplinas: Teatro Espontâneo, Sociodrama, Psicodrama bipessoal e Psicodrama e educação.

inovar, já que esses teóricos também inovaram. Uma participação de outra maneira, não apenas ouvindo, mas possibilitando a eles terem potenciais de espect-atores, é isso que os PCN, a pedagogia de Freire e os teatros de Brecht, Moreno e Boal propiciam.

Um processo que nos remete ao passado, mas integra-nos a um futuro. Algumas turmas aceitaram as propostas mais facilmente do que outras e foi possível tornar as aulas mais dinâmicas e menos teóricas. O quadro abaixo mostra os direcionamentos que foram dados ao longo do ano letivo:

Tabela 3 - Currículo de artes para o ano letivo de 2009 no CEF17

	1º Ano	2º Ano	3º Ano
1º Bimestre	- <u>Assunto</u> : cenas, atos, foco, personagens e profissionais envolvidos no teatro. A função da comédia e da tragédia. - <u>Avaliação</u> : prova teórica.	- <u>Assunto</u> : cenas, atos, foco, personagens e profissionais envolvidos no teatro. A função política e social do teatro. - <u>Avaliação</u> : prova teórica.	- <u>Assunto</u> : cenas, atos, foco, personagens e profissionais envolvidos no teatro. Funções terapêuticas e sociais do teatro - <u>Avaliação</u> : prova teórica.
2º Bimestre	- <u>Assunto</u> : A Comédia grega. - <u>Texto</u> : òLisístrata.ò - <u>Avaliação</u> : leituras dramáticas ou fichamento.	- <u>Assunto</u> : Bertolt Brecht. - <u>Textos</u> : òAquele que diz sim ò e òAquele que diz não.ò - <u>Avaliação</u> : leituras dramáticas e discussões em grupo sobre os textos estudados.	- <u>Assunto</u> : Jacob Levi Moreno. - <u>Textos</u> : teatros da espontaneidade e de reprise. - <u>Avaliação</u> : vivências dos teatros ou análise crítica do que foi estudado.
3º Bimestre	- <u>Assunto</u> : A Comédia italiana. - <u>Texto</u> : òCapitão Virgulino.ò - <u>Avaliação</u> : leituras dramáticas ou fichamento.	- <u>Assunto</u> : Augusto Boal. - <u>Textos</u> : teatro invisível e teatro jornal. Manipulações da mídia. - <u>Avaliações</u> : vivências dos teatros ou fichamentos.	- <u>Assunto</u> : Augusto Boal. - <u>Textos</u> : teatro do invisível, teatro jornal e teatro-fórum. - <u>Avaliações</u> : vivências dos teatros ou fichamentos.
4º Bimestre	- <u>Assunto</u> : Comédia no Brasil. - <u>Texto</u> : òQuem casa quer casa.ò - <u>Avaliação</u> : encenações ou leituras dramáticas.	- <u>Assunto</u> : teatro político no Brasil ó década de 1960. - <u>Texto</u> : òEles não usam Black-tie ò ó a greve de operários. - <u>Avaliação</u> : encenações ou estudo sobre o teatro político.	- <u>Assunto</u> : os jogos teatrais. - <u>Textos</u> : òDom Quixote Severino ò ó teatro de bonecos. - <u>Avaliação</u> : alguns alunos ministraram a aula ou um trabalho sobre a importância do jogo no teatro.

Fonte: Baseado nos PCN para o currículo de Artes Cênicas no Ensino Médio.

Eu considero importante para um profissional, respeitar a opção de muitos em continuarem espectadores e não se exporem para os colegas. Com o terceiro ano havia duas aulas semanais (uma de artes e outra de PD ó prática diversificada), foi possível trabalhar mais o lado lúdico do teatro. Eles inclusive ministraram aulas ao final do semestre e

conseguimos fazer algumas pequenas cenas com aqueles que queriam participar mais ativamente do processo.

Ao montar esse currículo notei a importância de introduzir as práticas teatrais de uma maneira paulatina, para que os alunos se sentissem à vontade, em um ambiente de segurança. Por isso, fiz a opção por uma prova teórica, fichamentos e análises críticas, que foram sendo substituídos por leituras dramáticas e pequenas encenações.

Assim concordo com Fayga Ostrower (2007, p.103), quando nos lembra que o teatro na escola, tanto pode ser uma maneira de aproximar o aluno de sua cultura, como também pode ser um fator de distanciamento e que pode expor os alunos ao ridículo diante dos colegas. O aluno tem que perceber que independentemente de ser uma escolha profissional futura, as aulas podem ser um aprendizado de vivência em grupo, de criação coletiva e da partilha de diversos pontos de vista.

De acordo com Ferreira (2006, p.19), a alegria nas aulas de artes pode ocorrer de forma intensa em duas situações: quando aos alunos é dado o direito de simplesmente experimentar, tatear, sentir o prazer de explorar os materiais ou divagar entre ideias, sem o peso do compromisso de apresentar para notas um produto ao final da atividade; a outra, quando os alunos realizam atividades capazes de despertar sentidos plenos para eles e isso ocorre quando se identificam com a proposta de trabalho e se reconhecem enquanto autores, quando constatam que podem criar algo novo por meio de sua ação.

Eu discordo da pedagoga no quesito para notas (aspas da autora) pelo menos na minha escola, o alunado está extremamente preocupado com isso. O que notei é que ao longo do processo, o professor vai se fazendo conhecido e cria um ambiente de mais segurança, mas notas e frequências sempre vão nortear a visão de estarem em uma sala de aula. Mesmo que eu tenha notado uma disposição e empatia dos jovens para participarem das leituras dramáticas, dos jogos e das pequenas encenações, estávamos em aula e em cena um professor e não um diretor teatral.

Ao ministrar ensaios teatrais para jovens de idades similares e da mesma cidade, inclusive ensaiamos no mesmo local onde dou aulas, há diferenças significativas para com o alunado. Teoricamente o que muda são apenas os papéis sociais ou a instituição escola interfere na espontaneidade dos jovens?

Os dois papéis de professor e diretor teatral podem ser concomitantes e acredito que as aulas tenham mobilizado os alunos para questões de ordens sociais, políticas e lúdicas,

tenham dado a eles noções da importância do grupo e da importância deles enquanto pessoas, moradores de uma periferia. Eu achei muito produtivo poder falar de teóricos imprescindíveis como foram Brecht, Moreno, Boal e Freire.

Na formatação curricular, houve a opção de levar textos teatrais para os jovens do Setor O e de fomentar neles as mudanças que qualquer arte pode propiciar àqueles que dela se aproximam. Ao adicionar os teóricos às aulas, tinha como intenção fazer relações entre eles e o ensino de artes, levando para o alunado textos de dramaturgia e também questões pertinentes a esse estudo, como as outras funções do teatro além da estética e da pedagógica, a saber, sociais, políticas e terapêuticas.

Também foi possível aos alunos assistirem a dois espetáculos teatrais e perceberem que a arte cênica é um processo de trabalho que demanda tempo e esforço de quem a produz e a realiza, além de criarmos relações entre os grupos estudados nessa dissertação. O primeiro espetáculo foi *ã Almanjarraõ* apresentada pelo Grupo Arte em Expansão, foi uma possibilidade de analisarmos a estética teatral e estudar em sala quesitos como cenário e figurino, montagens de cenas e de personagens. O outro foi o teatro de reprise apresentado pelo grupo de Taguatinga. A partir dele estudamos questões como a participação da plateia e o lado terapêutico de uma montagem cênica:

Figura 19: Alunos do 1º Ano. Leitura dramática do *õCapitão Virgulinoõ*

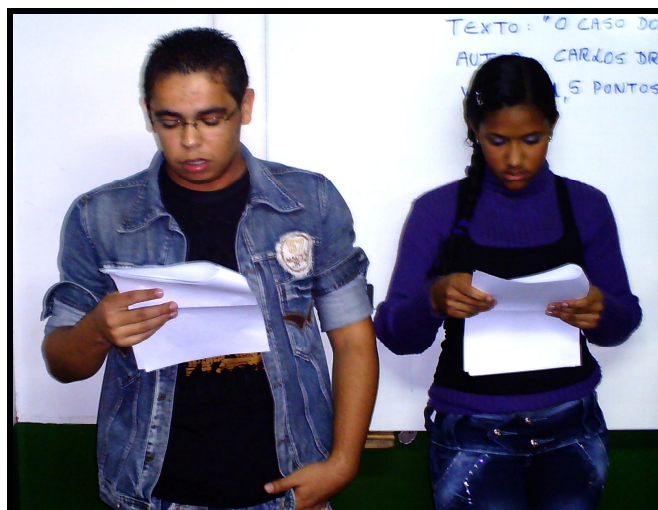


Figura 20: Alunos do 2º Ano. Dramatização de um jornal vivo



Figura 21: Alunos do 3º ano que montaram um espetáculo de teatro do invisível



4.4.4 Grupo Quatro e a função social e estética do teatro

GRUPO TEATRAL ARTE EM EXPANSÃO

- Participantes: jovens entre 16 e 25 anos.
- Localização: Expansão do Setor O - Ceilândia.
- Duração: dois encontros semanais a partir de abril de 2009.
- Apresentações: ãA almanjarraö de Arthur Azevedo.
- Participações em oficinas utilizando-se de técnicas de Moreno e Boal.

No ano de 2009, tornei-me professor de Artes Cênicas no CEF17 da Ceilândia. No mês de abril, um grupo teatral me procurou e perguntou se seria possível que eu os dirigisse. Eles tinham uma experiência grupal, mas não tinha naquele momento, um diretor. O fato de já ser professor da escola, pesou, pois seria interessante ter um grupo teatral com jovens que estudaram ali ou ainda estudavam em outros turnos. Já havia um espetáculo em andamento baseado na obra do Arthur Azevedo, assim começaram os ensaios e uma nova etapa na minha formação de diretor teatral.

Eu os conhecia, pelo menos alguns membros do grupo, de um Projeto da Fundação Athos Bulcão⁴⁸ e achei uma boa coincidência reencontrá-los e ter recebido um convite para dirigi-los. No primeiro momento, resolvi ver o que o grupo já havia feito, respeitando as marcações elaboradas e só então começar a dar alguns retoques nas cenas.

O grupo tinha uma experiência teatral, aquele seria o segundo projeto aceito pela Athos Bulcão, porém havia competições internas entre algumas lideranças, que mais atrapalhavam do que ajudavam o andamento do processo. No seu livro *Técnicas de grupo*, Gerald Corey (1982, p.149), chama-nos a atenção para a dinâmica desenvolvida pelos grupos em relação aos seus componentes:

[...] em uma leitura sociológica, o grupo passa a ser uma unidade que se manifesta como uma totalidade, de modo que tão importante como o fato dele se organizar a serviço de seus membros é, também a recíproca disso. O grupo se configura como uma nova entidade, mas também deve preservar as identidades específicas de cada um dos indivíduos componentes. Surge uma interação afetiva e a possibilidade de estruturação individual dentro de um contexto coletivo.

As disputas internas estavam impedindo a interação afetiva, ou melhor, dividiam os componentes em dois subgrupos e eles não trabalhavam em unidade. Nessa época estava testando o Teatro de reprise com o grupo de Taguatinga e resolvi aplicar essa metodologia como um aquecimento de grupo, mas também como uma maneira de permitir que eles mesmos percebessem o que estava acontecendo:

- òNunca tinha nem ouvido falar no teatro de reprise, isso é coisa de psicólogo?ö
 - òEngraçado, é claro que já havia notado as panelinhas do grupo, mas ficou bem nítido com as dinâmicas que o senhor utilizou.ö

⁴⁸ A Fundação Athos Bulcão realiza anualmente o *Festival de Teatro na Escola*, onde ela escolhe alguns grupos nas escolas para financiar um espetáculo. Esses alunos têm encontros com outros em oficinas de teatro e se apresentam no CCBB. No ano de 2006 o Grupo do Varjão estava com o espetáculo *õO auto das barcasö* e o grupo do Setor O com *õA vila do alívio.ö*

- ÕÉ um bom aquecimento, melhora a interação e a rapidez das respostas nas cenas.ö
- ÕNa moral professor, estamos precisando estruturar o grupo, está muito chato.ö

As comparações com os outros grupos tornaram-se inevitáveis. Os jovens do Varjão me tratavam de você, nunca me chamavam de professor e demonstravam aceitar melhor as lideranças que sempre aparecem em qualquer grupo, mesmo porque uma das metodologias usadas era a de deixar que algumas dinâmicas fossem conduzidas por outras pessoas do grupo além de mim.

Como os jovens do Varjão, os da Expansão, também brincavam nas cenas do teatro de reprise, dando toques de humor nem sempre pertinentes; como o pessoal de Taguatinga havia um pedido de ajuda que estava além daquele feito para dirigi-los. A diferença é que um grupo queria trazer ó através do teatro ó sentimentos internos, queriam que os seus encontros tivessem funções terapêuticas. O outro queria melhorar a relação social existente no grupo, que estava bastante desgastada.

O teatro de reprise é interessante, mas com os dois grupos de jovens ficava como uma diversão, uma brincadeira. Eu resolvi então incorporar aos nossos ensaios o psicodrama pedagógico. O termo foi introduzido por Maria Alicia Romaña para diferenciar da área clínica e buscar uma metodologia de participação coletiva.

No psicodrama o grupo se estrutura, se conhece e se reconhece na mesma proporção em que dramatiza, produz e cria. Nessa concepção, o grupo é um organismo que se vai estabilizando, na medida em que seu próprio processo vai se desenrolando. As particularidades de seus integrantes, seus interesses e necessidades marcam suas características e seus históricos.

As cenas levantadas além do texto são trabalhadas e incorporadas à dramaturgia. Para a pedagoga (Romaña, 1996, p.50), o teatro é um manancial capaz de fornecer elementos ricos e valiosos para a compreensão e a transformação dos homens e da sociedade e procura suscitar profundamente a correlação entre o teatro e a vida. As relações foram se reestruturando, o que permitiu a entrada de novos membros e a saída de alguns. O grupo mostrou um interesse pelo novo tema e acabamos tendo algumas aulas sobre o teatro da

espontaneidade de Moreno. Atualmente estamos investindo em outros trabalhos, inclusive de cunhos sociais e pedagógicos⁴⁹.

As oportunidades de investigarmos novas funções para o teatro surgiram em outubro de 2009, pois fui convidado a estruturar três encontros com sócioeducadores que trabalham com adolescentes que transgrediram a lei e achei interessante que alguns membros do grupo Arte em Expansão me ajudassem nessas oficinas. O objetivo é incentivar um protagonismo juvenil propiciando àqueles jovens, estruturarem e ministrarem conjuntamente as oficinas utilizando-se da metodologia teatral.

Nós utilizamos com os sócioeducadores, os jogos e os exercícios teatrais; os teatros da espontaneidade, como o sociodrama, o jornal vivo e o reprise; o teatro imagem e do oprimido de Augusto Boal e os nossos encontros sempre terminavam em compartilhamentos⁵⁰ conforme a teoria psicodramática de Moreno.

Com esse grupo está sendo possível aglutinar as funções e os teóricos que foram estudados ao longo desta dissertação. Além do uso de técnicas distintas é uma grande oportunidade de aprender a trabalhar em grupo e passar conhecimentos. Eu senti um crescimento dos jovens durante as oficinas, pois ficaram mais à vontade inclusive para propor dinâmicas pertinentes e isso diluiu o peso de trabalhar com aqueles sócioeducadores:

⁴⁹ Parceria da Secretaria de Justiça do GDF e do Instituto de Psicologia da UNB. Encontros que tinham como objetivo trabalhar o papel do sócioeducador no atendimento aos adolescentes em conflito com a lei. Três jovens do grupo ajudaram na elaboração e na condução das oficinas. Relatório completo no anexo C.

⁵⁰ Na metodologia psicodramática temos três momentos distintos: aquecimentos, dramatizações e compartilhamentos. Nesse último, diferentemente do teatro, o que importa não é a atuação cênica e sim as mobilizações internas que as dramatizações propiciaram ao protagonista e aos demais membros do grupo.

Figura 22: Joana - a mãe conformada



Figura 23: Isabel e Rosália



Figura 24: O grupo



Figura 25: Macedo e Ribeiro



4.5 Platéia ou plateia?

Uma cronologia dos espetáculos e dos vínculos estabelecidos

Nos nossos primeiros ensaios no Varjão, a questão de como o público iria nos receber já havia sido levantada. O teatro tem outras funções além do estético e do divertimento? Para quem e para que estamos fazendo um espetáculo? Nos estudos de mesa essas questões vieram à tona e nem sempre as respostas eram óbvias. O grupo, naquela época, optou por um texto político por que viam nele possibilidades de vínculos, de transformarem o local onde moravam em berço de heróis. Afinal, os moradores mais antigos foram heróis, pois tinham uma história de lutas contra o governo do GDF para continuarem morando ali.

Os membros do grupo são de uma geração posterior às invasões e estão vivendo um período de mudanças significativas com asfaltos, saneamentos básicos e melhorias na infra-estrutura. Com eles houve uma demanda de levarmos adiante um teatro político, uma inserção no universo de Bertolt Brecht e de Dias Gomes.

Assim a peça dos jovens do Varjão acabou se estruturando dentro da ótica brechtiana: as quebras propiciadas pelo jogo de luzes, pela dança e pela música do rap; o distanciamento, as máscaras e o texto político. Uma peça que foi proibida pela ditadura militar, pois ridicularizava o pseudo-heroísmo e na dúvida entre herói morto e covarde vivo, o protagonista optou pelo último, mas as autoridades locais impuseram-lhe o primeiro. A partir de um jogo cênico, o público podia intervir, escolhendo os personagens que iriam contar a história. A plateia era parte integrante na condução do espetáculo, ela não saía dos seus assentos, mas era acentuada, era ouvida e norteava o processo. O grupo teve bons retornos e foi importante percebermos maneiras de incluirmos o público na formatação cênica.

No espetáculo seguinte, continuou o texto político e as máscaras, mas o grupo preferiu o uso das rimas e do humor: a última aventura do capitão Virgulino. A história de três ditadores, os patrões da comédia italiana, que vão ao inferno e tentam fazer uma rebelião para tomarem o poder. O diabo não quer saber de nenhum deles e pede uma interferência divina. No final da peça eles são punidos. Como os ditadores eram personagens conhecidos na política, a plateia se identificava rindo dela mesma, por ter votado naqueles senhores.

O grupo via nisso, outra maneira de incluir o espectador, usarmos o humor como uma forma de estabelecer vínculos. Concordo, em parte, com Brecht (1978, p.67) quando ele

fala que aprender é útil, mas só divertir-se é agradável, na realidade, os dois processos podem estar próximos e serem úteis e agradáveis. O ensino das artes deve ter essas premissas, só assim é possível criarmos as experiências significativas de Dewey e quizá o acesso à palavra, conforme a pedagogia de Paulo Freire.

Na historicidade do grupo do Varjão, outros espetáculos foram montados e tinham no humor as suas prerrogativas. O auto das barcas foi uma adaptação da obra de Gil Vicente. Na peça, respeitamos a questão das rimas e dos risos. Novamente, a relação palco e plateia se estabelecendo pelo viés da identificação com a hipocrisia de alguns personagens, em detrimento da inocência de outros. A dicotomia cristã do bem e do mau, onde o primeiro é beneficiado e o outro punido.

O poeta luso escreveu sua obra em cordel no ano de 1517, onde a visão teocêntrica e a moralidade cristã impunham regras bem claras de conduta. Por que alguns séculos depois a identificação é tão grande? Mesmo que tenhamos modificado alguns personagens, atualizando-os, a ideia principal permaneceu: ir ao céu ou ao inferno tem relações diretas com vida de cada um. Os espectadores não ficavam passivos porque riam e se divertiam, e é essa uma das funções do teatro: levar o riso e a diversão.

O novo espetáculo, o Mário, o Macário, foi uma adaptação da obra de Álvares de Azevedo. O grupo criou cenas e houve a inclusão do absurdo e do erotismo no sonho do protagonista e foi possível incluir algumas dinâmicas do teatro de reprise.

O grupo via nos ensaios possibilidades de trabalharem o humor e o lúdico e isso é importante, pois outras funções (sociais, pedagógicas e terapêuticas) também estão presentes. O encontro estava além do social, pois para Moreno (Menegazzo, 1995, p.81), ele propicia relações consigo mesmo, com o outro e com o mundo e dá lugar ao sentimento de liberdade, desencadeando a espontaneidade e criatividade.

Essas prerrogativas morenianas são facilmente percebidas no grupo, que são de certa maneira, *expectadores* deles mesmos, pois criam expectativas em relação ao espetáculo. Assim a questão do público pode ser dividida em duas partes: o interno, que são os membros dos grupos estudados e o externo que são aquelas pessoas que assistem aos espetáculos teatrais. Ambos são plateias, a diferença é que as primeiras podem perder os assentos com mais tranquilidade que as outras, mas as duas precisam ser motivadas e mobilizadas.

Pessoas mobilizadas a trabalharem seus problemas internos (e pessoais) foram o que encontrei no grupo de Taguatinga, a partir daí foi fácil levar adiante espetáculos teatrais

com outras características, além daquela do humor e da diversão do pessoal do Varjão. Não há aqui valorizações de melhor ou pior, o que existe são grupos diferentes com graus diferenciados de demandas. Com esse grupo foi possível estabelecer um teatro de reprise, no qual a plateia externa é convidada a participar do espetáculo. No primeiro momento, as histórias são contadas da cadeira onde o público está sentado. No final do espetáculo, o narrador é convidado a se levantar do seu assento e sentar-se ao lado do diretor e atores, nesse momento sua história será ouvida e em seguida dramatizada.

A perda do assento físico pode acentuar outros processos onde o narrador tem a sua fala valorizada e será parte integrante do espetáculo. As relações estabelecidas permitem um encontro de qualidade não apenas entre atores e narradores, mas também entre esses e o público ao qual ele pertence. Ao final, ele volta à sua cadeira, mas alguma coisa aconteceu. Uma história foi dramatizada, uma parcela da sua vida foi transformada em cena. Nesse teatro existem atores e diretor, mas os autores são alternados, vêm da plateia, interferem e se tornam protagonistas do espetáculo cênico.

A questão de a plateia participar como protagonista foi objeto de estudo das teorias desenvolvidas anteriormente. Na sala de aula passa a ser um desafio, pois os alunos preferem o desconforto das suas cadeiras à opção de estarem na frente, lendo ou dramatizando. Atitudes justificadas por Freire (1987, p.57), para quem as relações educador e educando apresentam um caráter especial e marcante ó o de serem relações narradoras. Narração de conteúdos que por isso mesmo, tendem a petrificar-se ou a fazer-se algo quase morto, sejam valores ou dimensões concretas da humanidade.

Na concepção do pedagogo há um narrador, que implica em sujeito, alguém que detém a palavra, o poder e o conhecimento, é o educador e há os outros ó objetos passivos e ouvintes ó os educandos. Como modificar essas relações se a escola é quem as instaura? Em um primeiro momento, qualquer convite para quebrar essas barreiras perdem para a inércia do alunado, nas desculpas de ã não quero pagar micoö estão subjacentes outros medos.

Diante desses medos, o desconforto físico de uma cadeira transforma-se em lugar de segurança, Os alunos até apóiam os colegas que estão na frente participando, mas sair dos seus assentos é muito mais difícil. Se formos comparar a plateia nos teatros de reprise com a plateia dos alunos em uma sala de aula poderemos encontrar grandes diferenças, mas também algumas soluções. As soluções apontam para o estabelecimento de uma metodologia teatral.

O que aconteceu para dar segurança àquelas pessoas de se exporem? Elas entenderam as dinâmicas e que o que estava sendo feito não era invasivo e poderia ajudá-las e com o alunado? A resposta é a mesma, eles também devem perceber que os jogos teatrais, uma aula menos teórica tem como função ajudá-los a entender a teoria subjacente, a melhorar suas relações com os colegas e não expô-los ao ridículo.

O processo ocorre a passos lentos e na prática desse estudo foi acontecendo ao longo das aulas e nunca nos primeiros convites, mesmo que esses fossem motivados pela fala do professor que valia pontos. Eu vejo no uso do arsenal cênico, usando uma terminologia de Boal, possibilidades de quebrarmos a visão de uma educação como sendo um ato de depositar. Nas palavras de Freire (Ibidem, p.58):

[...] em lugar de comunicar-se o educador faz comunicados e depósitos que os educandos recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção bancária da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos e arquivá-los.

A rigidez destas posições que criam hierarquias entre quem educa e quem é educado - elas existem, mas não vejo necessidades de explicitá-las - nega a educação e o conhecimento como processos de busca. De modo similar, pensar que o lugar da plateia é fora do palco, sentada e ouvindo seguem os mesmos parâmetros. O teatro burguês, tão combatido pelos teóricos analisados, propicia essa educação bancária. O que foi visto é como pessoas de uma visão mais ampla e corajosa, proporcionaram aos expectadores condições de se levantarem e assumirem papéis protagônicos.

Possibilidades que servem para os públicos tratados neste estudo: quem vê e quem pratica o teatro. Assim uma sala de aula quando se transforma em lugar de ensaios, os alunos se transformam, brincam e se soltam mais, perdem o estigma de seres que apenas recebem e memorizam e ganham status e acentos enquanto cidadãos. O teatro é realmente uma arte marcial como o denominou Boal, uma oportunidade de trabalhar com pessoas de idades e de origens diferentes, de desenvolver naqueles que o assistem e o praticam funções distintas como estas que foram aqui analisadas.

CONCLUSÕES

Neste estudo, fundamentado nas teorias analisadas, bem como, nas práticas subjacentes, podemos falar da possibilidade de construirmos uma cidadania do oprimido. Isso se dá através do ensino das artes cênicas que podem levar o espectador a tomar dimensões de espect-ator, ou seja, um sujeito passivo diante da vida, da sala de aula ou em uma plateia, tornar-se ativo e participativo e a partir dessas premissas, protagonista de outras cenas além daquelas do espetáculo teatral.

Como se estrutura este protagonismo? Analisando primeiramente a questão do alunado, para os PCN, conhecer arte no ensino médio significa aos secundaristas apropriarem-se de saberes culturais e estéticos que são fundamentais para a sua formação de cidadão. No documento, fala-se da prática de uma produção artística, do desenvolvimento do espírito crítico e da possibilidade do professor promover a experiência inventiva dos estudantes.

As suas diretrizes buscam contribuir para o fortalecimento das experiências e para o exercício da cidadania e da ética como construtoras de identidades artísticas. Dentro desse raciocínio, nas aulas de arte, deve-se aprender sobre as elaborações estéticas presentes nas produções artísticas e também propiciar à plateia de alunos a possibilidade de serem sujeitos da ação, saírem da concepção bancária da educação e terem acesso à palavra, tornando-se participantes de uma pedagogia para o oprimido.

Nas cênicas, o ensino de artes deve ajudar aos alunos a produzirem e apreciarem as linguagens artísticas e continuarem a aprender a vida toda. Eles devem experimentar elaborações inventivas, percepções e imaginações com significados sobre a cultura e seu momento histórico, capacitando-os a humanizarem-se melhor como cidadãos inteligentes, sensíveis e reflexivos, com ética e respeito pela diversidade.

Assim sendo, os papéis de professor de artes e de diretor teatral se confundem, uma vez que ambos devem realizar com seus alunos-atores produções artísticas, individuais ou coletivas, analisando, refletindo e compreendendo o processo. A prática nos leva a uma instância reflexiva nas várias etapas da produção, onde o saber é constituído por conhecimentos e vivências que se entrelaçam de forma dinâmica.

Alunos e professores passam a ser detentores de experiências próprias que serão aproveitadas durante o processo. As experiências estéticas de homens e mulheres estendem-se

a vários âmbitos de seu existir e de seu humanizar-se, isso está de acordo com *As Cartas de Schiller* (1992, p.77), que versam sobre a estética artística como formas de integração do homem com o meio e consigo mesmo. O que percebo, nos ensaios e nas salas de aula, é que tanto os PCN como *As Cartas* do dramaturgo germânico, dão às artes um papel de relevância que nem sempre se coaduna com a nossa realidade.

Os jovens, sejam atores ou alunos, trazem um auto-conceito muito baixo que são sentimentos produzidos por seus ambientes físicos, talvez resultado de serem moradores de uma periferia. Anterior às aulas e aos ensaios, ou concomitante a eles, vejo necessidades de trabalharmos esses sentimentos de inferioridade tão latentes e tão perniciosos.

Mas como fazê-lo? Eu concordo com Covre (2003, p.77), para quem só existe cidadania se houver a prática da reivindicação, da apropriação de espaços, fazer valer o direito do cidadão, ou seja, cidadania é o próprio direito à vida no sentido pleno, exercê-la é ter direitos civis, políticos e sociais.

Mas quem tem direito dentro do estado burguês? O ensino das artes vai propiciar isto à massa, ao proletariado? Pelos PCN, sim. Logo no artigo 1º a educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social, à cidadania. A história nos mostra que faz parte da ideologia burguesa afirmar que cidadania e educação são direitos de todos os homens. O estudo nos mostrou como os teóricos analisados foram contra o teatro burguês, a sua educação e a sua ideologia.

O ensino de artes é obrigatório nos nossos currículos, mas ainda estamos muito aquém do proposto por Dewey como experiência e ainda mais distantes da arte como transcendência proposta por Schiller. Na realidade, estamos distantes até mesmo do que os próprios parâmetros curriculares apregoam: a arte como integradora de seres humanos.

E por quê? Isto não tem uma resposta fácil porque envolve muitas questões de manipulações do estado. A educação é pensada em relação à cidadania, participação e liberdade no momento em que as massas tinham que ser constituídas como trabalhadores disponíveis, livres para o mercado. Uma educação em função do estado e não o contrário, mesmo assim o ensino das artes tem um potencial de mudança?

Eu acredito que sim, mas infelizmente aqui no Brasil, o ensino é relegado a outros planos. O Estado desde os gregos, sempre entendeu o poder do teatro, sobretudo o perigo de uma catarse que não seja a aristotélica. Sobre isso escreveu os nossos teóricos. Piscator e Brecht desenvolveram o teatro épico, Moreno, os da espontaneidade e Boal as suas poéticas

políticas. Teclas similares que foram batidas em épocas diferentes, mas que versam sobre a utilização do teatro para empoderamento daqueles que tiveram seus direitos usurpados.

Este estudo procurou não apenas integrar esses teóricos à práxis teatral, mas também fazer uma reflexão e uma crítica ao social, uma integração consigo mesmo a partir do desenvolvimento, da montagem e do entendimento do fazer arte. Mesmo que os PCN sejam falhos em muitas questões e possam ser utópicos em outras fica a possibilidade que os autores anteriormente citados já haviam sugerido: a arte como uma construção a ser feita em grupo.

Uma construção que leve alunos e professores a entenderem outra forma do fazer teatral. Uma possibilidade de transcender o fazer artístico, de ir além da ideologia dominante, humanizando-se e ajudando a humanizar o mundo contemporâneo. Por isso, a opção em costurar a nossa teoria e prática com a pedagogia de Paulo Freire. Uma homenagem, mas também uma forma de transformá-la em um *fio de Ariadne* nesse labirinto socioeducacional que tem com como pressupostos a educação, a ética e a cidadania no mundo globalizado.

A partir do ensino de cênicas é possível um estágio de integração dos alunos com eles mesmos, da cultura e do seu momento histórico. Em todos os grupos estudados (três de atores e um de alunos), o fazer teatral criou a possibilidade de sairmos deste lugar comum de mero executores, de sermos apenas espectadores e ganharmos potenciais de *expectadores* e sermos espect-atores.

A arte pode ser uma transcendência como falava o dramaturgo Schiller, pode ajudar a quebrar os mitos existentes em uma comunidade como a inferioridade ontológica dos pobres frente à superioridade dos dominantes. O ensino de artes é fundamental para entender esta horizontalização proposta por Brecht e Boal, o encontro proposto por Moreno e Freire. Para transformarmos alunos e professores construídos em alunos e professores em construção, para juntos construirmos uma cidadania para o oprimido, uma cidadania de povo brasileiro.

Ao fechar as cortinas desse meu espetáculo, resta-me agradecer a oportunidade de ter refletido teoricamente sobre uma prática que continua sendo construída. Os processos dos grupos continuam, porque a vida continua e há sempre outros caminhos possíveis...

Merda para todos nós⁵¹.

⁵¹ Gíria teatral utilizada para desejar sucesso aos artistas, antes da estreia do espetáculo. É costume francês adotado no Brasil (Guinsburg, 2006, p.180).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Moysés. *Teatro da Anarquia, um resgate do Psicodrama*. Campinas: Papirus, 1988.
- _____. *Teatro Espontâneo e Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. (Org.). *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In *Magia e técnica, arte e política ó Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTLEY, Eric. Os Prós e os Contra do Teatro Político. In *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *Jogos Para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *O Arco-íris do Desejo: Método Boal de terapia e teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BORNHEIN, Gerd. *Brecht ó A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, Carlos, R. *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Teatro Dialético ó Ensaaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRILL, Alice. *Da Arte e da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARLSON, Marvin. Capítulo 19 ó O século XX (1930 a 1950). In *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht ó Teatro hoje*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- COREY, Gerald. *Técnicas de grupo*. São Paulo: Perspectivas, 1982.
- CUKIER, Rosa. *Palavras de Jacob Levi Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DIAS, Victor, R. S. *Análise psicodramática. Teoria da programação Cenestésica*. São Paulo: Ágora, 1994.

- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectivas, 1977.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia del teatro. *Ensayos sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1966.
- ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. *Revista Humanidades ó teatro pós-dramático*. Brasília: UNB, novembro 2006.
- FERREIRA, Sueli. (Org.). *O Ensino das Artes ó Construindo caminhos*. Campinas: Papirus, 2006.
- FILHO, José S. Fonseca. *Psicodrama da Loucura ó Correlações entre Buber e Moreno*. São Paulo: Ágora, 1980.
- FONSECA, José. *Psicoterapia da Relação*. São Paulo: Ágora, 2000.
- FREIRE Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- GIL, Antônio C. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.
- GONÇALVES, Camilla, S. (org.). *Lições de Psicodrama ó Introdução ao pensamento de J.L. Moreno*. São Paulo: Agora, 1988.
- GUINSBURG, J. & Faria, João Roberto. *Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena. Ensaio de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HARNECKER, Marta & URIBE, Gabriela. *Lutas de Classes*. São Paulo: Global, Cadernos de educação popular, 1980.
- HILDEBRANDO, Antônio. Bertolt Brecht e o Brasil: Uma viagem acidentada. In *Mediações performáticas Latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- KNAPPE, Pablo, P. *Mais do que um jogo ó Teoria e prática do jogo em psicoterapia*. São Paulo: Ágora, 1998.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva 1991.
- LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia. Ensaio de Sociologia da Arte*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- MARINEAU, René, F. *Jacob Levi Moreno 1889-1974 Pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo*. São Paulo: Ágora, 1992.
- MENEGAZZO, Maria (Org.). *Dicionário de psicodrama e sociodrama*. São Paulo, Ágora, 1995.
- MORENO, Jacob. *Fundamentos de la Sociometria*. Buenos Aires: Paidós, 1982.
- _____. *Fundamentos do Psicodrama*. São Paulo: Summus, 1984.
- _____. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1992.

- _____. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- NETO, Alfredo Naffah. *Psicodrama: Descolonizando o Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- NUBEL, Benjamim, W. *Moreno e o Hassidismo ó Princípios e Fundamentos do Pensamento Filosófico do Criador do Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1994.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROGERS, Carl, R. *Grupos de Encontro*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ROMAÑA, Maria, A. *Do Psicodrama Pedagógico à Pedagogia do Drama*. Campinas: Papyrus, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SALAS, Jo. *Playback Theatre ó Uma nova forma de expressar ação e emoção*. São Paulo: Ágora, 2000.
- SILVA, Armando Sérgio. Galileu Galilei ó um aparente intermezzo racional. In *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral ó Forma e resistência*. Fortaleza: UFC, 1992.
- SOEIRO, Alfredo Correia. *Psicodrama e psicoterapia*. São Paulo: Ágora, 1995.
- THOSS, Michäel & BOUSSIGNAC, Patrick. *Brecht para iniciantes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- WILLIANS, Antony. *Psicodrama Estratégico*. São Paulo: Ágora, 1994.
- ZIMERMAN, David, E. *Fundamentos básicos das Grupoterapias*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

Sites:

- <http://vidaemcena.art.br/vidaemcena/>

(visitado em 13 de março de 2009).

- www.jornaldosamigos.com.br/bertolt_brecht.htm

(visitado em 20 de março de 2009).

- www.culturabrasil.pro.br/brectantologia.htm

(visitado em 15 de abril de 2009).

ANEXOS

Anexo A - Questionários e depoimentos

Anexo B - Texto ãCapitão Virgulino e os personagens da comédia italianaã

Anexo C - Relatório de oficinas para os sócioeducadores

ANEXO A

QUESTIONÁRIOS E DEPOIMENTOS

Para as análises deste estudo foram elaborados dois questionários bastante simples.

Primeiro questionário (para os alunos)

Nome:

Idade: **Escolaridade/profissão:**

Por favor, responda as questões abaixo:

1 ó O que você acha de participar de um grupo de teatro?

2 ó Qual a importância do teatro e do grupo para você?

3 ó Algum comentário que você acha pertinente sobre uma das apresentações:

Obrigado.

Segundo questionário (para o público)

Nome:

Idade: **Escolaridade/profissão:**

Por favor, responda as questões abaixo, o nosso grupo agradece.

1 ó O que você achou da apresentação?

2 ó Algum comentário que você acha pertinente sobre o grupo:

Observações: Nesse estudo, nos nomes foram colocadas apenas as primeiras letras.

- Em frente do nome foi colocado: (1) para sexo masculino e (2) para o feminino.
- Foram colocados alguns depoimentos, uma vez que o objetivo do trabalho não é uma análise em cima dos questionários, esses entram como uma ilustração sobre a importância do teatro e do grupo para os seus participantes e como o público se sentiu após os espetáculos.
- O grupo três é de estudantes secundaristas, portanto não há registros de depoimentos desses alunos.

GRUPO UM ó *Arte-Jovem do Varjão*

Questionário 1

Q1 - Nome: A.J. F - (1) - 17 anos ó 3º ano do 2º grau. Muito legal poder participar de um teatro, já havia participado na escola, mas aqui no grupo acho muito maneiro. Nunca fui ao teatro e achei legal aprender a fazer máscaras.

- Nome: C.G ó (2) ó 16 anos ó 1º ano. Participar do grupo tem sido uma experiência gratificante, também o fato de sairmos juntos para vermos outros espetáculos tem sido muito bacana.

- Nome: M.L. ó (2) ó 22 anos ó 2º grau. Sempre gostei de participar do grupo. Agora estamos em um projeto e temos muita responsabilidade para levar adiante os ensaios. Gosto muito dos encontros com outros grupos e fazermos oficinas com outras pessoas.

Q2 - Nome: W.L (1) - 20 anos ó 2º grau. O grupo tem me ensinado a dividir mais. Gosto muito de me reunir com o pessoal. Achei muito legal o uso de máscaras e aprender a fazê-las.

- Nome: L.P (1) ó 16 anos ó 1º ano. Sempre fui meio isolado, o grupo tem me ajudado. Acabei fazendo alguns amigos, pessoas que eu via e nunca tinha conversado.

Q3 - Nome: C.T. G (2) ó 14 anos ó 8ª série. No SESI me senti uma atriz de verdade, camarins, iluminação. Gostei de trabalhar com o pessoal do rap, eles mandam muito bem na dança. Gostei dessa junção de pessoas diferentes. Aqui no Varjão a gente acaba se isolando em grupinhos.

- Nome: B.N (1) - 25 anos ó 8ª série (grupo de rap). Nossa a gente mesmo gostou muito de ter trabalhado com vocês, é só convidar que dançamos de novo, foi uma oportunidade de ver mais de perto o teatro.

- Nome: E. P. S ó (1) ó 17 anos ó 1º ano. O texto rimado tem algumas diferenças, às vezes tenho dificuldades. Eu acho o A. o melhor ator do grupo, ele como porteiro do inferno é muito engraçado.

Questionário 2

Q1 - Nome: I. P ó (2) - 23 anos ó 5º semestre de Cênicas. Muito interessante a dança da rapaziada, depois de algumas cenas a iluminação deu um efeito muito bom.

- Nome: M.C ó (2) ó 22 anos ó 7º semestre. Fazer estágio com o Arte-Jovem foi muito bom. Achei legal essa coisa de não ter chamada, nem notas. Eles fazem isso porque gostam.

Q2 ó Nome: D.S. (2) 20 anos ó 4º semestre de cênicas ó Eu mesma tinha uma ideia diferente do Varjão. A gente houve falar mal e acredita.. O pessoal manda muito bem.

- Nome: J. V. F ó Professor. Acho importante que os alunos de cênicas vejam outros alunos atuando, que seus colegas vejam o seu trabalho e possam trazer os deles.

- Nome: C. B ó professora. Os atores ficaram mais à vontade quando cantaram e dançaram algo que eles mesmos haviam produzido. O texto rimado costuma ficar cansativo e as vozes algumas vezes ficaram inaudíveis.

- Nome: F.R.N ó (1) ó 52 anos ó Advogado. Gostei muito dos alunos do Varjão. A peça é muito engraçada. O governador devia ver esse teatro, na realidade os nossos governantes. Pelo menos na peça os ditadores se dão mal.

GRUPO DOIS ó Oficina de teatro de reprise.

Questionário 1

Q1 - Nome: N.G.P ó (2) ó 71 anos ó aposentada. Já conhecia as pessoas de outros grupos, mas é engraçado, depois do teatro de reprise parece que estou mais próxima delas. Deve ser as histórias. É uma mistura de sentimentos, é sério e é engraçado.

- Nome: M.G ó (1) ó 40 anos ó cabeleireiro. O grupo dá muito apoio para a gente. No outro teatro a gente ri mais. Aqui é muito gostoso, mais é mais sério. Nem sempre se ri das histórias.

Q2 - Nome: J.L.N ó (1) ó 75 anos ó aposentado. Eu acho que o grupo ajuda mais a gente, ajuda a termos a cara de pau de irmos ao palco, sempre fico co medo.

Q3 - Nome: D.M.G ó (2) ó 68 anos ó aposentada. Eu mesma gosto muito do teatro de reprise. Nossa estou adorando. Acho bem legal não ter que gravar texto, é só prestar atenção e deixar a emoção fluir. Não acho difícil, acho tranquilo.

- Nome: C.M.P ó (2) ó Funcionária pública. É um teatro que às vezes nos deixa meio sei lá. A pessoa contou uma história que tinha coisas minhas, e não é que ela me escolheu para ser ela, será que é só coincidência?

Questionário 2

Q1 - Nome: J.K.L ó (2) ó 28 anos ó 4º semestre de Psicologia (Iesb). Gostei muito de todos. Não sei como vocês conseguem. Estou pensando como é difícil dramatizar o que foi contado imediatamente, vocês não têm tempo nem para conversarem um pouquinho?

- Nome: M.L.P ó (2) ó 30 anos ó 2º semestre de Psicologia (Iesb). Achei muito bom rever a minha mãe. A atriz fez a mesma coisa que ela fazia, fiquei emocionada. Muito obrigada.

- Nome: M.F ó (1) ó 22 anos ó 4º semestre Cênicas. Faço cênicas, mas não me arriscaria em estar ai, é uma mistura de coragem e criatividade para fazerem o que vocês estão fazendo. Muito tocante o espetáculo.

Q2 - Nome: M.V ó (1) ó 20 anos ó 3º semestre Cênicas. Queria dar um abraço na atriz que me fez, você é muito simpática. Adorei ver a minha história representada por uma mulher e por uma pessoa que tem a idade de ser minha mãe, não imaginei que seria tão legal.

- Nome: S.R ó (2) ó Professora. Gostei muito e de várias coisas, mas também achei legal ver pessoas que não têm perfil dos nossos alunos, são pessoas mais velhas e que tratam as histórias com graça e muita simpatia. Isso não é fácil.

- Nome: A.C.G ó (2) ó 31 anos - Psicóloga. Estou na especialização em psicodrama, já tinha lido sobre o teatro de reprise, mas a prática é muito legal. Nossa a gente se sente muito tocada ao ver a nossa história encenada, é um playback tridimensional.

GRUPO QUATRO ó *Arte em Expansão*

Questionário 1

Q1 - Nome: R.P. G ó (1) ó 20 anos ó 3º ano. Não é um bom momento para responder essas questões. Já gostei de estar no grupo, apesar de achá-los muito descomprometidos com os ensaios, mas agora está muito chato. Acho que o grupo não vai permanecer. Eu mesmo gostaria de continuar, gosto muito de fazer teatro.

Questionário 2

- Apresentação que o grupo (completo) fez da *Almanjarra* no encontro de Psicodrama

Q1 - Nome: M.P.N ó (2) ó Psicóloga. Adorei a comédia, o figurino e os jovens. Nossa eles fizeram uma apresentação muito boa. Parabéns.

- Nome: A.C.N ó (1) ó 44 anos ó Funcionário público. Também moro na Expansão, legal ver esses jovens apresentando aqui no Plano e em um encontro de psicologia. Acho que tem que surgir novos espaços para que isso aconteça. Lá mesmo não tem.

- Participação de alguns jovens do grupo em uma oficina para sócioeducadores

- Nome: M.A.B ó (2) ó 30 anos ó Agente (CAJE). É interessante a gente discute muito sobre nós e acabamos esquecendo que o principal é o jovem. Os atores trouxeram isso de uma maneira muito interessante. Gostei.

- Nome: P.N.M ó (1) ó 32 anos ó Agente (Semi-liberdade). Estou me sentindo ouvido e achei bom ter esses atores no encontro. Eles me lembram os jovens que atendo.

- Nome: J.P ó (1) ó 40 anos ó Agente (CAJE). O teatro pode nos ajudar a pensar melhor os nossos problemas, espero que voltem. Muito legal as dinâmicas que vocês usaram.

ANEXO B

TEXTO: ãCANGACEIRO VIRGULINO E OS PERSONAGENS DA COMMEDIA ITALIANA.ö

Autor: Chico Nunes.

Personagens: Arlequino, Virgulino, Pantaleone, Doutore, Capitane menor, Capitane Lucius, Isabella, Francisquinha e Colombina.

Ato único.

Arlequino é um moleque engraçado e muito atrevido. Ele está sentado em uma cadeira vendo fotos de mulheres peladas e ouvindo música. O pé está em cima da mesa e passa a mão no meio das calças. Há um cartaz escrito: INFERNO ó Portaria Central.

Cena 1.

- Cangaceiro Virgulino:

Avisa lá dentro ó moleque quem aqui é chegado.

Que eu vim do seco nordeste e com calor já estou acostumado.

Se padim Ciço Romão achou que eu merecia estas paragens,

Diz que quem aqui pede hospedagem é o cangaceiro Virgulino Lampião.

- Arlequino:

Seu recado vai ser dado seu valente cangaceiro.

Vós mercê fica ai sentado que levo a notícia e volto ligeiro.

Vou saber do meu chefe se entra ou não sua senhoria.

Você veio ao que parece sozinho ou tem mais companhia?

- Cangaceiro Virgulino:

Disto nada sei e fico calado, de minha gente não vi ninguém.

Tem três cabras daquele lado e tão vindo para cá também.

- Arlequino:

O chefe vai ter ciência deste povaréu aqui na portaria.

Como falam alto essas incelências; que zorra, que gritaria...

Alto lá! Parados ai cavaleiros. Vamos organizar esta movimentação,

Vocês falam muito alto, aqui não é casa da mãe Joana não...

- Pantaleone:

Oxe, meu rei, tenho cá minha nobreza e tu és muito do atrividinho.

Eu fui o tal na malvadeza e quero uma audiência rapidinho:

Ligeiro, ligeiro, ligeiro...

Fui governador, fui senador. Mandei e fui dono da Bahia;

Tu me respeita seu cabra falador que fui otoridade em Brasília.

- Arlequino:

Folgado es tu, seu baiano. Pouco ligo para o seu passado,

Se já foi alguma merda, meu mano, aqui você está muito enrolado.
Vai aguardar como todo mundo. Aqui ninguém é menos ou mais
O buraco aqui é mais fundo, quem manda aqui é Satanás.

- Cangaceiro Virgulino:

Eta, que gostei da fala. Eta, que o moleque é atrevido!
Quem é soberbo aqui se cala, tudo aqui é bem medido.

- Arlequino:

Medida certa para quem mereça. Não adianta ser bonzinho, nem puxa-saco,
Nem bom falador, nem metido a besta. Aqui a medida é pelo ato!

- Doutore: (à parte, falando baixo).

Eta é melhor ir devagar, muita vaselina e muito azeite.
Este moleque não dá para enganar com pão, lote e leite...
(falando alto)

Grande, bom e justo porteiro, aqui eu solicito a minha entrada.
Sempre fui correto e ordeiro, nem sei porque vim parar nesta estrada.
Fui governador de Brasília, ajudei muito pobre, toda a população,
Tive mulher, tive família e ainda sou católico de devoção.

- Arlequino: (rindo)

Conhecemos esse lentíssimo senhor, sua fama é muito comentada.
Espere um pouco, seu governador e a audiência de todos será marcada...
Quem é este terceiro, que a suas incelências vem acompanhando?
Tem cara de estrangeiro... De ser aquele carnificeiro iraquiano.

- Capitane menor:

Sou eu mesmo, mas não estou entendendo como entendo a língua de vocês.
Não são árabes, está se vendo; deve ser milagre que o profeta me fez.

- Arlequino:

Aqui, seu estrangeiro, não há diferença: Nem de língua, nem de religião ou posição social.
Se quanto vivos foram incelências. Hoje, mortos todos fedem; é tudo igual.

- Capitane menor:

Fizeram-me uma guerra. Fui injustiçado, não sei o que aconteceu.
Se foi uma guerra santa e morri nela quero aquilo que por direito é meu...
Quero o paraíso, sempre li o Alcorão; quero mil virgens, bom vinho e mel.
É o que prometia a minha religião. Alá! Profeta Maomé! Quero vossa proteção.

- Arlequino: (com raiva)

Impôs fome e medo a sua grande nação. Foi doido e ditador; matou e foi carrasco.
Hoje será espeto de churrasco e só agora pede proteção?
Foi tão altivo como o americano, seu umbigo sempre foi a sua meta.
Pensava que era o grande; ledo engano. Não encha o saco agora do seu Profeta.
(rindo)
Audácia da filombeta em querer tudo isto de presente,
Ninguém ultrapassa esta roleta enquanto o chefe não estiver ciente.

Arlequino sai e vai falar com o capitane Lucius. Enquanto isto os quatro personagens começam a fazer cartazes e a falarem rapidamente; querem uma revolução no inferno, destronarem Lucius e assumirem uma nova ordem, uma nova direção. Eles vão para um canto da cena. Lucius e arlequino entram conversando, apenas o cangaceiro consegue vê-los.

- Pantaleone: Nunca fui humilhado. Não gostei da ousadia.
- Doutore: Vamos botar fora o diabo, viva o povo, viva a casca do ovo. Viva a democracia!
- Cangaceiro Virgulino: Eu que não quero ser soldado de gente grande, de putaria.
- Capitane menor: Árabes do inferno, vocês estão sendo enganados. Abaixo o capeta americano. Vamos criar um novo plano. Eu sou do Profeta o Enviado!

- Cangaceiro Virgulino: (ajoelha e faz o sinal da cruz)
Valei-me Bandeira do Divino; é o diabo eu não me engano.
Valei-me meu Padim Ciço, o capitão Lucius é um general americano...

Cena 2.

- Arlequino:
Maus ventos me trazem chefia; tem gente enganada lá na portaria.
Pensando que ainda têm da vida passada as suas velhas honrarias:
Primeiro tem Virgulino, o cangaceiro; tem o manda-chuva baiano;
De Brasília veio o grande trapaceiro e por derradeiro, o ditador iraquiano.
Quem manda é vossa incelência. Eu não quero dar palpite,
Mas diante de tanta maledicência, inté o inferno vai a pique!

- Capitane Lucius: (fala preocupado e com grande sotaque. Está todo de preto e uniformizado, tem uma estrela de general e U.S Army na farda).
Okei my boy, oh right! Vossa mercê tem razão, não tenho horta para tanto estrume.
Vou agora mesmo fazer uma petição e anexo a ela um grande queixume.
Tudo que é merda vem pra baixo, com esta gente é bom ter precaução.
Safados como foram eu acho que posso perder minha posição.

Quero ninguém não. Mandem voltar de onde vieram.
Mundo perdido sem solução, qualquer merda bate à porta do inferno.
Peço um representante lá do alto para ajudar na solução.
Já estou de sobressalto. Isto vai dar muita confusão.
Letø go, letø go my soldier!

Lucius e arlequino vão para a portaria e encontram grande rebuliço. Virgulino e os três ditadores cantam um funk:

- Todos: Quem rouba vai para o chão, acertar com o capetão. Libera o mensalão na cueca e no malão. O inferno está tomado e o diabo vai dançar. Está tudo dominado, eu quero ver você votar em mim...
- Doutore e pantaleone: Os deputados...
- Capitane menor: Os homens bomba...
- Virgulino: Os cangaceiros...
- Doutore e pantaleone: Vem para cá não sou ladrão, eu prometo leite e pão.
- Capitane menor: Quando vejo americano, explorando o lado de lá eu fico muito puto com vontade de estourar... Bum.
- Virgulino: Nós somos bons, mas estamos aqui, para fazer você subir... (é vaiado).

- Doutore: os deputados...

- Lucius: (interrompendo e gritando).

Ó cambada de arruaceiros! Vamos parar com esta anarquia

Admiro muito um grande cangaceiro no meio desta putaria.

Eu mesmo não quero os senhores, vão cantar em outra freguesia.

Quem na vida nunca teve outros valores a não ser consigo mesmo e sua tirania,

Querem agora cantar de galo, aqui na minha portaria?

Fora todo mundo, todo mundo fora... Vão embora, vão embora!

Go out!! Go out!!

Começa uma grande confusão, com gritos e pancadaria. No meio desta zorra aparecem Isabella e Francisquinha e Maria Bonita como representantes do alto. Vêm em procissão cantando louvores, todos entram na fila (exceção de Lucius) com ares de pacatos cordeiros; rezam e cantam. Arlequino vai atrás dançando.

Cena 3.

- Isabella: Meu divino senhor Deus.

- Todos: Rogai por este povo bonito e sofredor.

- Isabella: Minha santa Maria...

- Todos: Rogai por este povo bonito e sofredor.

- Isabella: Meu santo Expedido, santo das causas impossíveis...

- Francisquinha: Daí ética aos governantes...

- Isabella: Meu santo Expedido, santo das causas impossíveis...

- Francisquinha: Daí punição aos governantes corruptos...

- Todos: Amém!

- Os três patrões: Deus que nos livre!

- Isabella: (com ares de seriedade).

Há uma autoridade aqui presente e a ela sou enviada,

Para manter a ordem vigente e acabar com esta zoada.

- Os três patrões: (pensam que falam deles, se ajoelham e fazem gestos para arlequino).

Graças! O céu nos mandou um representante devido a nossa dignidade.

Vade retro burro falante! Quem é rei nunca perde a majestade.

Fomos bons governantes, no Brasil, na Itália e no estrangeiro.

Queremos vinho, mel, refrigerantes, frutas, virgens e o céu por derradeiro.

- Francisquinha: (rindo).

Acredito e acho graça. Pensam que ainda é alguma coisa?

Quando vivos só espalharam desgraças. Aqui não são o ó do ó da raposa...

- Arlequino: (rindo às gargalhadas).

É pretensão de ignorante. O poder engana no Brasil e no estrangeiro.

A autoridade que fala a representante é o chefe Lucius. Chefe deste terreiro!

O poder perturba e engana, chefes querendo fama, religião e grana.

Quer na comédia brasileira, quer na commedia italiana...

- Doutore: (com raiva).

Esperem lá! Devagar com o andor que o santo aqui é de barro.
De Brasília fui quatro vezes governador e não admito um arlequim me tirando sarro.

- Lucius: (com autoridade).

Shup up seu picareta, quem manda aqui é o capeta. Bem sabemos como foi governador e como aplicava seus calotes. Aqui você é merda; é cocô e não troca votos por pão, leite e lote. Vamos parar com esta putaria. Ouçam o que diz a representante. Não quero baderna na minha portaria que coisa mais degradante! Please ladies speak out!

- Francisquinha:

Estamos todos mascarados e aqui haverá um julgamento. Vocês serão todos julgados por seus atos e falta de discernimento. Governantes do mundo e da espiritualidade, prepotentes nas suas vaidades. Pastores, padrinhos, padres, políticos, xeiques e chefes de terreiro; Não controlam suas cozinhas e querem controlar o mundo inteiro.

Quem disse que os senhores são os donos da verdade? Quem os autoriza a serem tão mal educados? Eis aqui senhores a commedia e sua insanidade,
Eis aqui o julgamento de tão pérfidas e nobres personalidades...

- Isabella: (com muita autoridade e lendo um pergaminho).

Assim diz o Senhor àquele que foi quatro vezes governador:

Quatro vezes o povo foi enganado. Preconceituoso... Voltarás um mendigo no cerrado.

A você safado baiano nada aprendeu com o Senhor do Bom Fim.

Apanhará no lombo; ouça, ouça o plano: serás burro e comerás capim.

A você, besta de Bagdá quantos morreram por sua vontade.

O americano doido conseguiu lhe matar, mas a guerra só aumentou sua iniquidade.

Continuará árabe, mas será mulher. Sofrerá a dor do parto e do preconceito,

Fará só o que um homem quiser e sua voz e querer não terão nenhum direito.

Você Virgulino, sua alma é bem quista. Há muito tempo vagueias ao léu.

Lutastes, sofrestes, morrestes por justiça. Colombina, a Maria bonita, lhe espera no céu!

- Colombina:

Vamos benzinho, vamos sair deste inferno e irmos direto para o céu. Vamos fazer um trezinho. Vamos brincar de pega-pega, me leva, me leva...

- Isabella:

No que diz respeito aos senhores da espiritualidade, corroídos na própria vaidade,

Também terão seu julgamento. Há muito se rasgou o véu do templo.

Não precisamos mais dos senhores. Deus não é dinheiro, respeitar mais o alheio.

- Francisquinha:

Eis aqui as sentenças assinadas e aqui já vou me retirando.

Que as ordens sejam cumpridas como foram dadas

É o Maior de todos quem está mandando!

- Capitane Lucius: (recebendo o pergaminho).

Cumpra-se!

Todos saem cantando e em fila, agradecendo a todos os presentes.

Final do cordel!

ANEXO C

PROJETO DE EXTENSÃO

**Universidade de Brasília.
Instituto de Psicologia.**

Título do projeto:

O PAPEL DO SÓCIOEDUCADOR NO ATENDIMENTO A ADOLESCENTES EM CONFLITOS COM A LEI.

1 - Equipe técnica:

Facilitador: Francisco Pereira Nunes ó psicólogo, psicodramatista e professor de teatro.
Monitores: Cristiano, Marconi e Ricardo ó atores do Grupo de teatro Arte em Expansão.

2 ó Eixos a serem trabalhados:

1º Módulo ó dia 14 de outubro de 2009 ó Relação de ajuda.
2º Módulo ó dia 22 de outubro de 2009 ó Relação de autoridade.
3º Módulo ó dia 30 de outubro de 2009 ó Relação pedagógica.

3 ó Metodologias utilizadas:

- Jogos e exercícios teatrais. Os teatros de Jacob Levi Moreno e de Augusto Boal.
- Processamentos teóricos e práticos.

4 ó Público-alvo:

Os ATRS que são os funcionários que trabalham com os adolescentes infratores. São funcionários de nível médio. Ao longo das oficinas, eles foram percebendo grandes semelhanças com os jovens. O uso de técnicas teatrais facilitou as percepções das relações de poder dos ATRS com a equipe técnica (os chefes) e com os socioeducandos. Foram contratados para serem educadores, mas alguns se percebem como carcereiros.

Os jovens não os respeitam e fazem referências jocosas: orelha (nome que se dá aos ajudantes de pedreiro), parasita, garçom de bandido. Também relações entre eles e com suas famílias surgiram nas oficinas.

1º RELATÓRIO: A RELAÇÃO DE AJUDA

Tópicos que foram trabalhados:

- O que é ser um sócio-educador: punir e educar são congruentes? Como cuidar e cuidar-se.
- Os relacionamentos profissionais: ATRS X adolescentes; ATRS X ATRS; ATRS X técnicos.
- Os papéis sociais: o que penso sobre a minha profissão, o que penso sobre os jovens.
- As diferentes medidas: semiliberdade, liberdade assistida, internação. A auto-estima.

Processamento

O encontro começou com as apresentações da equipe responsável, bem como, com a apresentação das metodologias que seriam utilizadas. Após essa etapa, iniciamos com um aquecimento físico com o intuito de criar um campo relaxado e também estabelecer um contato mais próximo com as pessoas presentes. Sentimos uma primeira dificuldade que era o número de pessoas para uma sala pequena e tivemos que nos adaptar a isso.

Após o aquecimento, começamos com alguns jogos teatrais que foram sendo modificados conforme as dinâmicas apresentadas pelos componentes. A finalidade é o estabelecimento dos primeiros vínculos de afetividade e contato visual e físico entre as pessoas que eram oriundas de instituições diferentes. O acréscimo da música serve para criar um ritmo e uma noção de grupo que foi se estruturando ao longo dos nossos encontros.

O grupo volta a se sentar e é solicitado que os atores apresentem para nós o que eles pensavam que eram os jovens internos e como se comportavam dentro da instituição entre eles e com as pessoas que tomavam conta deles (teatro imagem). Os rapazes do teatro fizeram algumas cenas gestuais. A princípio só o corpo e depois acrescentando voz. Primeiro individualmente e depois criando pequenas cenas.

O grupo não concordou com algumas cenas, principalmente quando os atores apresentaram adolescentes desrespeitosos para com o pessoal da instituição.

- Os jovens não são assim, eles andam de mão para trás e com a cabeça baixa; eles nunca fariam assim com os monitores;
- É depende do monitor. Eles nos chamam de parasitas, tem uma molecada atrevida;
- Tem também com qual tipo de jovens e onde ele está. É diferente o pessoal da liberdade assistida e semiliberdade com os da internação.

Foi solicitado que o grupo falasse como eram esses jovens. Os atores iam criando o personagem após ouvirem os relatos (teatro de reprise e teatro imagem). Usamos as técnicas da escultura fluída (um ator começava um movimento e o outro continua) e dupla de sentimentos (dois atores representam um sentimento diferente que era trazido pelo grupo): ser carcereiro e ser educador; medo e autoridade; ter que lidar com o adolescente e a família, etc.

Aproveitando os temas suscitados, começamos a introduzir pequenas cenas, mas agora alguém da plateia era convidado a participar. No primeiro momento, entravam no lugar dos atores e davam vozes, depois podiam modificar os personagens e criarem outros. Usamos algumas técnicas psicodramáticas, principalmente o duplo ó quando alguém dá voz à imagem e o solilóquio ó quando se usa a percepção para intuir a fala do outro.

As cenas surgidas tinham relação com os jovens internos e suas famílias, as drogas, a adolescência igual para os jovens, quer sejam infratores ou não. Foi-se criando ao longo das cenas as relações dos agentes com esses jovens, entre eles e com os técnicos. Sentimentos de desvalorização enquanto profissionais. Uma instituição que não os ouve, eles estão na linha de frente e mesmo assim não são valorizados. Uma briga de poder entre eles, com os técnicos e com os adolescentes. Eles cuidam e quem cuida deles?

Algumas cenas:

- O jovem ficava puto dentro de casa, drogava-se na rua e acabava tornando-se infrator.
- O jovem ficava puto em casa, mas recusava a droga.
- O status de ser um interno.
- A cena de um deus como única entidade que poderia ajudar os agentes.

- Um teatro imagem representando o jovem sendo enforcado por um enquanto o outro fuma um baseado. É solicitado que alguém da plateia substitua e dê voz aos personagens (teatro do oprimido). Quem enforca o jovem além do companheiro? Quais são os opressores? A droga como algo que aliena, mas também protege? E quem protege o jovem infrator dele mesmo?
- Essa mesma cena tomou outras dimensões quando é solicitado a um ator que entre no lugar do jovem que está sendo enforcado e comece a fazer um discurso do agente. A plateia notou a semelhança deles com os jovens. Agora o opressor era a instituição e os técnicos e o jovem alienado do baseado era alguns deles por estarem cansados de não serem ouvidos; a hipocrisia da sociedade que não está nem ai e algumas famílias.

Após um pequeno intervalo para o lanche, voltamos com alguns jogos e brincadeiras com o intuito de reaver o espaço lúdico que acabou se diluindo com o peso das questões que foram tratadas. A minha percepção do uso do instrumental cênico nos trabalhos grupais é que ele consegue mesclar o pesadume das questões com uma leveza desencadeada pelas brincadeiras e pelas pequenas encenações.

O grupo já conhecia os nossos procedimentos e foi mais tranquilo para que alguns atuassem com e como os atores, afinal parafraseando Augusto Boal, todos somos atores e espectadores, somos espect-atores. É claro que os aquecimentos propiciaram esse ser ator. Para Ingrid Koudela no jogo há sempre alguma coisa em jogo que propicia um campo relaxado. Um convite para que a plateia saísse de seus assentos, adquirisse outros acentos e pudesse criar conjuntamente (a criaturgia de Moreno).

As cenas desencadeadas acabaram culminando em um jogo de três cadeiras vazias, que eram ocupadas por técnicos, agentes e adolescentes. As cadeiras estavam viradas cada uma em uma direção porque ninguém se olhe, nem se escuta. O técnico fica em uma posição de superioridade e o jovem de igualdade para com o agente. Surgiram cenas das relações entre os jovens, os jovens e os agentes e esses últimos com os técnicos, categorias de hierarquias diferentes.

O público ocupava as cadeiras e as cenas foram surgindo até que alguém se sentou na cadeira do agente e começou um discurso muito sindicalista, de lutas de classes e acabou saindo (em minha opinião) do foco. A maneira teatral de colocar o limite foi pedir a um dos atores que sentasse na cadeira dos adolescentes e começasse a reclamar de estar ali e não estar sendo ouvido. Tanto a plateia como o agente perceberam o recado:

- ÕÉ interessante a gente discute muito sobre nós e acabamos esquecendo que o principal é o jovem e não apenas a gente;
- ÕGostei disso, quando o jovem começou a reclamar caiu a ficha;
- ÕEngraçado essa cena reforça aquela outra que somos meio parecidos com os rapazes e moças, reclamamos e não somos ouvidos.õ

Depois das cenas das cadeiras, fomos para as finalizações. Foi solicitado que cada um dos atores representasse em gestos ou palavras momentos que eles acharam interessantes do encontro. Em seguida, foi a vez de a plateia fazer o mesmo e terminamos com um compartilhamento do encontro:

- ÕMuito legal o teatro que vocês usaram;
- ÕQue bom eu estou me sentida ouvida e achei bom ter esses atores no encontro;
- ÕO teatro pode nos ajudar a pensar melhor nos nossos problemas, parabéns para vocês, espero que voltem.õ

A percepção que tive desse primeiro contato foi de um pessoal bastante sofrido e que não é reconhecido pelos seus superiores. Talvez, um teatro legislativo pudesse ajudar esses profissionais a terem voz nas decisões da Instituição, mas isso iria requerer uma disponibilidade administrativa. Os jovens que me acompanharam se sentiram meio amedrontados no primeiro momento, mas depois relaxaram. Os exercícios teatrais são aquecimentos para a plateia, para o diretor e para os atores.

Achei (e os agentes também) importante a presença desses atores. Em primeiro lugar porque diluíram um pouco o fazer teatral quando iam primeiro nas cenas; em segundo lugar houve identificações por serem jovens da periferia. Usar os teatros de Moreno e de Boal estão sendo, para mim e os atores, momentos importantes de reflexões em cima de um teatro engajado que não está delimitado apenas pelo estético, mas que alcança outras dimensões sociais, éticas e políticas. Novamente Boal:

- Todos somos atores, porque atuamos e espectadores porque observamos, somos espect-atores. É possível fazer teatro em qualquer lugar. Todos somos atores, inclusive os atores.

2º RELATÓRIO: A RELAÇÃO DE AUTORIDADE

Tópicos que foram trabalhados:

- A autoridade ajuda ou atrapalha? Quem dá e quem retira essa autoridade.
- As relações de autoridade existentes dentro da organização.
- A autoridade do agente com ele mesmo, com os jovens, com os técnicos e na família.

Processamento

O encontro começou com o informe que algumas cenas seriam filmadas e qual o objetivo e onde seria usado esse material. A maioria das pessoas concordou, mas muitas ponderaram que isso iria interferir na espontaneidade do grupo o que realmente aconteceu. A sala era muito grande o que também dispersou um pouco o grupo.

Começamos com os aquecimentos e as brincadeiras e inserimos um componente novo. Um dos atores (Ricardo) sempre pedia para conduzir as dinâmicas e sempre era preterido. Na primeira vez tudo bem, na segunda ele começou a reclamar baixo o que despertou a curiosidade de alguns agentes. Na terceira vez ele desabafou, falando alto que ele nunca tinha vez, que havia preparado um jogo legal e que o diretor não o deixava participar.

Alguns agentes tentaram conversar com ele (ninguém veio conversar comigo) e não foram ouvidos. Então ele começou a fazer as brincadeiras de qualquer jeito e atrapalhar, os agentes o desconsideraram. Até que houve um grande desabafo, para chamar a atenção e ele saiu da sala. Houve um pequeno mal estar, mas ninguém falou nada diante da justificativa do diretor que aquilo era rompante de artista.

O ator voltou e explicou que aquilo era teatro invisível desenvolvido nas décadas de 1980 por Augusto Boal no Chile e na Argentina. Foi devolvido para o grupo como era para eles terem alguém atrapalhando, terem alguém contestando uma autoridade e com quem eles se identificaram:

- Eu acreditei no ator, mas achei que aquilo me lembrava os jovens que querem chamar a atenção e a melhor coisa a fazer é ignorar;

- ãPercebi o incômodo dele, mas se o professor não falou nada, eu é que não iria falar;
- ãLegal fiquei pensando em aplicar isso lá na minha casa.ã

Foi explicado que o tema central desse encontro seria a questão da autoridade e como lidamos com ela em situações adversas. Começamos um teatro de reprise e a partir das falas dos agentes, os atores transformavam em gestos corporais e foi se criando pequenos diálogos em blablação (técnica teatral que consiste em não usar palavras; não há texto, apenas a intenção e mesmo assim é entendido).

Surgiram cenas de relações entre os jovens com os agentes e depois com os técnicos. Na relação com esses últimos foi pedido ao ator que aumentasse (maximização) a displicência do técnico para com o jovem que estava reclamando. Quando esse jovem foi conversar com o agente acabou sofrendo uma violência e foi imobilizado. Nas conversas que surgem depois das cenas eles colocaram o incômodo diante do técnico displicente e fizeram questão de enfatizar que a cena de imobilização só ocorre em último caso para proteger o adolescente dele mesmo e que aquilo não deveria ser gravado, pois reforça a opinião que muitos têm deles enquanto espancadores e não educadores.

Os atores repetiram essa fala agora do ponto de vista do agente e depois do adolescente (usadas algumas técnicas do teatro de reprise onde os atores repetem falas consideradas importantes no discurso do outro). Novamente a questão de não serem considerados educadores e não participarem ativamente das reuniões pedagógicas.

Após o intervalo, é feito algumas dinâmicas para recuperarmos o estado lúdico e eles foram divididos em quatro subgrupos que deveriam pensar juntos, discutir e montarem uma cena que traduzisse para os restantes a questão de autoridade:

- Grupo 01: a autoridade do agente entre eles. A cena recebeu o nome de ãserrando as gradesã e trazia à tona a questão da ajuda que um agente deve propiciar ao outro diante das problemáticas que surgem no dia-a-dia.
- Grupo 02: a autoridade do agente com os jovens. A cena recebeu o nome de ãas duas fases da internaçãoã e relata uma história que é feita em um quarto e é encontrado maconha e faca. O perigo que sempre está à estreita, apenas esperando uma oportunidade para se manifestar.
- Grupo 03: a autoridade do agente com a equipe técnica. A cena recebeu o nome de ãpedagogia do diálogoã e relatava que durante uma reunião da equipe técnica um agente interrompe em virtude de problemas que surgiram e que necessitava da presença de um técnico. A fala do agente não é considerada e começa uma discussão que ele deveria resolver aquele problema e que eles estavam em uma reunião importante que não poderia ser interrompida. O agente se coloca, reclama da reunião onde eles não são chamados e que só sai dali com um técnico para juntos resolverem o problema. A cena termina com ele sendo atendido. A reunião continua, mas um técnico o acompanha.
- Grupo 04: a relação do agente com a sua família. A cena recebeu o nome de ão conflitoã e traz a chegada do agente em casa na época em que passou para o concurso. Ele está muito contente por ter passado no concurso, mas a mulher reclama que ele não cuida nem do filho e como é que vai cuidar de marginal e logo esse emprego? Ele fica em dúvida se aceita ou não, mas como a grana é razoável acaba aceitando apesar das reclamações da esposa.

Nos nossos encontros, sempre terminamos com alguns processamentos, os atores trazem cenas ou gestos que eles acharam significantes (teatro de reprise) e em seguida é a vez dos agentes se manifestarem:

- ãÀs vezes machuca muito não ser reconhecido nem nas nossas casas, é complicado;

- ãAcho sempre muito bacana essa maneira de vocês darem aula, é dinâmica e fica um sentimento de reflexão;
- õPelo menos na cena de teatro o agente falou ao técnico que temos que participar das reuniões, quem sabe um dia...õ

Na roda de encerramento, achei bastante pertinente quando o Ricardo (o ator do teatro do invisível) propõe ao grupo encerrarmos com uma frase do teatro que é repetida algumas vezes e cada vez mais forte e mais alta: õcoloco a minha mão sobre a sua para que eu possa fazer junto aquilo que eu não sei fazer sozinhoõ. Talvez seja essa unidade, essa percepção que eles estão em grupo, essa consciência grupal tão defendida pelo Dr. Moreno e pelo artista Boal que esteja faltando aos agentes.

As técnicas teatrais, o psicodrama e os teatros de Boal só trazem à tona as problemáticas de um grupo que infelizmente, por vários fatores, ainda não percebeu como são fortes quando estão juntos e funcionam como uma unidade. Como em um teatro onde cada qual tem seu grau de importância e trabalham para o bom andamento do espetáculo, para o encerramento das cortinas e quiçá os aplausos, afinal todos somos atores inclusive os atores.

3º RELATÓRIO: A RELAÇÃO PEDAGÓGICA

Tópicos que foram trabalhados:

- Como sou ajudado e quem me ajuda. Quais das minhas relações são saudáveis.
- Como é difícil trabalhar em conjunto. Quais são os meus sentimentos e como trato deles.
- Processamento geral: como me senti nos encontros.

Processamento

Como no encontro anterior, esse começou com o informe que ele seria filmado, haviam surgido reclamações de alguns sobre isso, mas quando foram questionados eles não se manifestaram. O lugar também não ajudou em nada, uma sala inadequada para qualquer tipo de vivência: é pequena, tem um palco minúsculo, as cadeiras são fixas e tem uma mesa enorme na frente. Eram dificuldades que deveriam ser administradas, dificuldades que foram metaforizadas como empecilhos no desenvolvimento do nosso processo: também eles, enquanto agentes nem sempre tinham condições ideais e mesmo assim tinham que levar adiante o trabalho. O encontro começou com a fala de uma psicóloga sobre algumas questões referentes aos processos deles enquanto profissionais e como eles lidam com os jovens e gerenciam as dificuldades do dia a dia.

Pedi aos jovens atores (que muitas vezes fazem o papel de egos-auxiliares) que escrevessem algumas falas dela e dos agentes durante a conversa. O objetivo era o de fazermos a *posteriori* um teatro de reprise, pois é interessante e importante um registro de como a fala de uma profissional é percebida e respondida pelos agentes e também foi uma maneira de vincular o trabalho dela ao nosso. Assim ela apresentou primeiramente o seu discurso/palestra e só depois colocamos as nossas questões e as utilizamos nas vivências teatrais. Achei complicado ter que gerenciar mais essa dificuldade. Uma profissional entrando no final de um processo onde eles já tinham estabelecido um vínculo com a equipe. Que bom que o grupo foi gentil para com ela, mas é conveniente fazermos as reflexões de como inserirmos metodologias novas e diferentes dentro de contextos já estabelecidos.

Após a palestra, desenvolvemos um rápido aquecimento que é claro foi muito prejudicado pelo ambiente físico. Fazer brincadeiras no meio de tantas cadeiras só tem sentido nas rimas, fora delas é complicado, muito atrapalha e pouco ajuda. O exercício proposto consistia em que escrevessem sentimentos diversos em um pedaço de papel. Os atores montaram uma cena de dois adolescentes e essa cena era modificada à medida que a plateia lia os sentimentos escritos.

A cena original representava dois jovens que estavam conversando, um deles iria sair no final de semana. A partir daí foram lidos os sentimentos: alegria, ódio, desrespeito, mágoa, ira, tristeza, solidão, amizade, etc. A cena tomava rumos diferentes conforme os sentimentos. A plateia é convidada a participar enquanto personagens distintos e também substituindo os já existentes.

No sentimento ira, um dos jovens fica muito puto com o agente porque o mesmo não autorizou a sua saída. Alguém da plateia entra na cena e começa uma confusão, um dos agentes imobiliza o jovem (agressão) e o leva para uma cela onde fica preso (solidão), grita com ele (desrespeito). O jovem tenta ponderar (amizade), mas não é ouvido (indiferença).

É interessante notar que apesar deles (os agentes) insistirem no quesito que devem conversar numa boa, foi a segunda vez que apareceu a imobilização física como forma de impor uma autoridade. A plateia assume a posição de aplaudir o agente que imobiliza o jovem, o que de certa forma passa a ser compreensível uma vez que o discurso de "ser bonzinho e pondereø nem sempre é condizente com a realidade à qual os agentes estão submetidos. Na primeira vez eles se desculparam com a cena, dessa vez alguém lembrou a hora do lanche e a cena terminou não em pizza, mas em refrigerante e salgadinhos. Ao voltarem, perguntei se a cena terminava daquela maneira e eles falaram que sim, resolvi acatar a finalização à Congresso Nacional.

Na volta, um dos atores fez um rap dos jovens para os agentes. Na letra o agente era "sacaneado" pelo adolescente. A maioria achou muito legal a letra e que era aquilo mesmo que os jovens pensavam deles:

- "É isso mesmo, a letra está correta, eles realmente esculhambam a gente;
- "Espero que esse rap nunca chegue até os jovens, iria virar um hino para eles;
- "Não gostei de ouvir, apesar de saber que a letra é pertinente.
- "É muito complicado quando ouvimos a frase se colocar no lugar do outro, mas esse teatro é bom para vocês tentarem se colocar no nosso lugar."

Como essa frase e algumas outras faziam alusão direta à fala da psicóloga, achei pertinente que o discurso dela fosse vivenciado em cena onde os agentes pudessem entrar e interferirem de uma maneira mais intensa, o que não havia acontecido no primeiro momento. Importante registrar que essas cenas, onde um dos atores repetia algumas falas da profissional e era contestado pelos agentes, não tinha como objetivo criticar os posicionamentos do discurso feito anteriormente, mas sim que eles pudessem sentir as suas repercussões práticas.

Assim, no momento em que no discurso aparecia a questão da pressão e da necessidade de darem ouvidos ao adolescente, comecei a pressionar (literalmente) a cabeça de um dos atores que enquanto agente reclamava da pressão que estava sentindo. Ao se falar em dar ouvidos ao adolescentes e compartilhar os seus problemas, alguém da plateia começou a cantarolar o rap que denegria a imagem dos agentes:

- "É impossível se colocar no lugar do outro. Eu sou eu, não sou e nem quero ser o adolescente. Não tenho problemas com a lei;

- ãA pressão que eu sofro ninguém pode sentir por mim;
- ãA gente tenta e até consegue ouvir alguns, mas às vezes é um saco, por isso é complicado tentar conversar e o carinha ficar tirando sarro com a gente;
- ãSempre há falhas de todos os lados e acabamos sem saber o que fazer;
- ãPunir e ser bonzinho? Com é mesmo aquela imagem de sentimentos diferentes?ö

Nessa última frase o agente faz alusão a uma técnica do teatro de reprise chamada de «dupla de sentimentos» onde o mesmo personagem encarna sentimentos distintos. Foi feita a imagem solicitada e o agente entrou ora em um sentimento, ora em outro, depois foi solicitado outras duplas e acabamos desenvolvendo outro exercício teatral que consistia em dar prosseguimento a um diálogo. Um dupla iniciava um discurso e tinha que dar continuidade com a outra dupla. Quando era com os dois atores, ou um dos atores e um dos agentes a brincadeira fluía, quando eram dois agentes não.

- ãEngraçado, a gente não consegue estabelecer diálogos com a gente mesmo;
- ãFicou muito claro para mim as dificuldades de conversarmos entre nós mesmos.ö

Com essas últimas cenas acabamos os nossos encontros, mesmo porque a equipe do Prodequi queria dar alguns informes sobre os novos cursos. Antes, porém pedimos alguns retornos para que encerrássemos com um compartilhamento de como foi para eles estarmos juntos nessas três oficinas:

- ãMuito legal mesmo, vocês fizeram algo dinâmico e que achei muito tranquilo,
- ãFicou forte essa dinâmica, nem sei se é esse o nome, do agente não conseguir conversar com o agente;
- ãAchei muito bom ter os seus atores em palco e poder ter entrado em cena, descobri que sou artista também;
- ãOs meninos são da Expansão do Setor O, eu não sei onde fica. Só sei que muitos internos são de lá. É bom ver outros adolescentes que devem ter passado por problemáticas parecidas de violência e de drogas e estão fazendo coisas saudáveis como o teatro. Parabéns para vocês todos;
- ãEu só lamento que no princípio esse curso fosse um saco e só no final ficou legal, talvez não tivesse havido tanta desistência. Foi muito bom, a maneira de trabalhar de vocês foi muito tranquila e deu vontade de ficar e participar. Eu estou a fim de fazer teatro. Pena que acabou.ö

A última dinâmica encerrou com a frase do teatro, onde todos de mãos dadas, inclusive a equipe de filmagem e os técnicos do Prodequi, falaram e repetiram: ãcoloco a minha mão sobre a sua para que junto possa fazer aquilo que eu não sei fazer sozinho. Merda.ö Realmente achamos uma pena ter acabado. Eu e os jovens da Expansão do Setor O aprendemos muito. Houve um crescimento deles (e meu) enquanto monitores de uma oficina. Aprender a ouvir e transformar em cenas, algumas difíceis, e conseguir dar uma tonalidade mais leve a coisas pesadas. Eu acho que é isso que o Ítalo Calvino fala em suas ãSeis propostas para o novo milênioö, transformar o pesadume em algo mais leve.

O teatro e o psicodrama trazem essas premissas, mas eu mesmo passei a concordar com os agentes e discordar de Moreno: é impossível me colocar no lugar do outro; o outro é o outro, eu posso inferir, mas nunca posso ser ele. Foi um processo de crescimento de todos. A identificação, o paralelo feito com atores e com os jovens que são atendidos quer em liberdade assistida, em semiliberdade ou internação foi imediata e auxiliou o processo. Senti também que os atores ficaram mais à vontade para introduzirem os exercícios e para

proporem dinâmicas novas, modificando-as, inventando e elaborando conforme o andamento do processo. Isso é a meu ver protagonizou juvenil e que bom termos tido espaço para trabalharmos. Um grande abraço. Chico, Cristiano, Marconi e Ricardo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Moyses. *Teatro Espontâneo e Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.
- BOAL, Augusto. *Jogos Para Atores e Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FREIRE Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- KOUDELA, Ingrid. *Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva 1991.
- MONTEIRO, Regina, F. *Jogos Dramáticos*. São Paulo, Ágora, 1994.
- MORENO, Jacob. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus Editorial, 1992.
- SALAS, Jo. *Playback Theatre ó Uma nova forma de expressar ação e emoção*. São Paulo: Ágora, 2000.
- WILLIANS, Antony. *Psicodrama Estratégico*. São Paulo: Ágora, 1994.

Aiê abá, a paz partilha que o povo fará.

Axé, Sarava!