

UNILEÃO
CENTRO UNIVERSITÁRIO DOUTOR LEÃO SAMPAIO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

JOSÉ VITOR GOMES FERREIRA

TEATRO DO OPRIMIDO E GESTALT TERAPIA: aproximações teóricas

JUAZEIRO DO NORTE - CE
2022

JOSÉ VITOR GOMES FERREIRA

TEATRO DO OPRIMIDO E GESTALT TERAPIA: aproximações teóricas

Trabalho de Conclusão de Curso – Artigo Científico, apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Dr. Marcus César de Borba Belmino

JOSÉ VITOR GOMES FERREIRA

TEATRO DO OPRIMIDO E GESTALT TERAPIA: aproximações teóricas

Este exemplar corresponde à redação final aprovada do Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Data da Apresentação: 08/12/2022

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dr. Marcus César de Borba Belmino

Membro: Me. Tiago Deividy Bento Serafim

Membro: Esp. André de Lima Gomes

TEATRO DO OPRIMIDO E GESTALT TERAPIA: aproximações teóricas

José Vitor Gomes Ferreira¹
Marcus César de Borba Belmino²

RESUMO

Este estudo tem como objetivo estabelecer uma articulação possível entre o método teatral intitulado Teatro do Oprimido de Augusto Boal e a abordagem psicológica que é a Gestalt-terapia de Fritz Perls, Laura Perls e Paul Goodman. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de base bibliográfica teórica acerca da temática a partir da consulta de livros e artigos sobre a área teatral e a área do conhecimento da psicologia. Foram encontradas aproximações entre as duas temáticas, entende-se para ambas, a compreensão do ser humano se dá enquanto uma totalidade; existem aspectos político-sociais nos métodos de intervenção do Teatro do Oprimido e da Gestalt-terapia; e que ambas objetivam tornar o indivíduo mais consciente do seu contexto e de si. Conclui-se, que a pesquisa mostra que a interlocução entre Teatro do Oprimido e Gestalt-terapia permite uma ampliação do campo de entendimento sobre elas.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Gestalt-terapia. expressividade. teatralidade.

ABSTRACT

This study aims to establish a possible articulation between the theatrical method entitled Theater of the Oppressed by Augusto Boal and the psychological approach that is Gestalt-therapy by Fritz Perls, Laura Perls and Paul Goodman. Methods: a bibliographical research was carried out on the theme from the consultation of books and articles on the theatrical area and the area of knowledge of psychology. Results: Approaches were found between the two themes, it is understood that for both, the understanding of the human being takes place as a totality; there are socio-political aspects in the intervention methods of Theater of the Oppressed and Gestalt therapy; and that both aim to make the individual more *aware* of his context and of himself. In conclusion, the research shows that the interlocution between Theater of the Oppressed and Gestalt-therapy allows an expansion of the field of understanding about them.

Keywords: Theater of the Oppressed. Gestalt-therapy. expressiveness. Theatricality

¹Discente do curso de psicologia da UNILEÃO. Email: vitorgf97@gmail.com

²Docente do curso de psicologia da UNILEÃO. Email: marcuscezar@leaosampaio.edu.br

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como intuito analisar as semelhanças de natureza teórico-prática existentes entre o Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal e a abordagem da Gestalt-terapia de Fritz Perls, Paul Goodman e Laura Perls, contextualizando as contribuições do teatro expressionista para a criação da abordagem gestáltica, descrevendo os desdobramentos clínicos e sociais da ontologia gestáltica e analisando a interlocução entre a Gestalt-terapia e o método do Teatro do Oprimido.

A Gestalt-terapia é uma terapia existencial-fenomenológica com foco na experimentação e no diálogo que acontece no momento presente. Nesta abordagem, terapeuta e cliente estabelecem uma relação na qual podem comunicar suas perspectivas fenomenológicas e a partir disso se tornarem conscientes (*aware*) (YONTEF, 1998). Fundada em 1951, com o lançamento do livro *Gestalt-therapy: excitement and growth in the human personality*, a abordagem gestáltica constituiu-se enquanto uma teoria acerca das relações interpessoais (ALVIM, 2007). É necessário, sobretudo, para a escrita deste trabalho ressaltar a relevância da arte na história de vida dos principais responsáveis pela criação dessa abordagem, de modo que, a expressividade artística pode ser compreendida enquanto uma contribuição fundamental para a criação do método de intervenção em Gestalt-terapia (FONSECA, s.d).

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal consiste em um conjunto de exercícios físicos, jogos estéticos e técnicas de improvisação sistematizados com o objetivo de, através da linguagem teatral, compreender o fenômeno relacional e criar soluções possíveis para os problemas sociais e interpessoais a partir do resgate, desenvolvimento e redimensionamento do potencial humano. Esta ferramenta pode ser desenvolvida nos contextos, educacional, social e terapêutico, de modo que o livro “Arco-íris do Desejo” foi uma publicação focada na vertente terapêutica (BOAL, 1996, p.29).

O presente trabalho se faz relevante e inovador em virtude da ausência de publicações acadêmicas que atendam a proposta de elaborar um diálogo entre ambas as temáticas apresentadas. Logo, diante das inegáveis contribuições e inovações propostas pela Gestalt-terapia e pelo Teatro do Oprimido, o presente estudo constituiu-se enquanto um caminho para o crescimento da abordagem gestáltica a partir de uma articulação possível com as práticas propostas pelo método de Augusto Boal, objetivando assim uma interlocução possível entre as temáticas por meio de uma leitura histórica, ontológica e conceitual.

2 METODOLOGIA

O referido trabalho teve sua produção iniciada a partir de uma revisão bibliográfica mobilizada com o intuito de realizar um levantamento de referências já publicadas na forma de artigos científicos, livros, teses de doutorado e dissertações de mestrado que abordassem conjuntamente os temas: Gestalt-terapia e Teatro do Oprimido. A utilização de documentação indireta mostrou-se coerente com os objetivos do estudo, tendo em vista que estas constituem-se como fontes de dados já coletados e elaborados em um material produzido por outro pesquisador (MARCONI; LAKATOS, 2017).

Para tal, utilizou-se os seguintes descritores “Gestalt-terapia” e “teatro do oprimido” para o levantamento de referências nas seguintes bases de dados: Periódicos Acadêmicos em Psicologia (PEPSIC); Scientific Electronic Library Online (SciELO); Biblioteca Virtual de Psicologia (BVS-Psi) e Google Acadêmico.

No levantamento bibliográfico não foi encontrada nenhuma produção que apresentasse uma articulação entre Gestalt-terapia e Teatro do Oprimido, de modo que, em virtude da ausência de publicações sobre a temática, optou-se pela realização de uma pesquisa teórica destinada a análise das semelhanças entre a Gestalt-terapia e o Teatro do Oprimido com base em produções referentes a uma compreensão da Gestalt-terapia enquanto abordagem clínica e social e nas produções literárias sobre o Teatro do Oprimido, com foco no livro “Arco-íris do Desejo” que apresenta uma vertente terapêutica da metodologia teatral criada por Augusto Boal.

3 GESTALT-TERAPIA: HISTÓRIA E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS

Historicamente a Gestalt-terapia é uma abordagem psicológica que surge em meio a efervescência da psicologia humanista, movimento este que trouxe consigo uma nova visão de homem, compreensão essa significativamente diferente das perspectivas deterministas adotadas pela psicanálise e pelo behaviorismo (FRAZÃO, 2013).

Segundo Frazão (2013), a psicologia humanista foi um movimento que enfatizou o potencial humano para o crescimento, desenvolvimento e criatividade como formas de atingir a autorrealização, e com isso possibilitou que um novo paradigma fosse instaurado quando propôs uma visão de homem na qual este pudesse ser compreendido a partir de sua interação com o ambiente, de modo que o exercício de sua liberdade em uma dinâmica interrelacional lhe possibilita a capacidade de autodeterminar-se mediante a responsabilidade por suas escolhas. Foi em meio a essas ideias que os debates fomentados pelo Grupo dos Sete, composto

por Isadore From, Paul Goodman, Sylvester Eastman, Elliot Shapiro, Paul Weisz, Laura Perls e Fritz Perls, puderam expandir as compreensões e reflexões de Fritz Perls, culminando no lançamento do livro *Gestalt-therapy: excitement and growth in the human personality*, obra escrita por Frederick Perls, Paul Goodman e Ralph Hefferline e publicada no ano de 1951.

Com o lançamento do referido livro, Perls e Goodman apresentam ao público geral uma abordagem psicológica que inova à medida que apresenta uma visão holística do homem enquanto um ser bio-psico-social integrado ao ambiente, e um modelo de intervenção que se baseia na *awareness* da experiência presente, que consiste na “capacidade de aperceber-se do que se passa dentro de si e fora de si no momento presente, em nível mental, corporal e emocional” (FRAZÃO, 1997)

Alvim (2007) atribui maior ênfase às contribuições de Fritz Perls, Laura Perls e Paul Goodman na formulação da Gestalt-terapia e destaca como a arte esteve profundamente presente ao longo da vida destes três autores.

A relação de Fritz Perls com o teatro teve início logo na infância, quando ainda menino estabeleceu seu contato com essa linguagem artística através da interação que mantinha com seu vizinho que a pouco havia começado suas práticas como ator e diretor, de modo que foi nesse contexto que o jovem Perls começou a realizar pequenas tarefas, assistir a ensaios e posteriormente viajar com uma trupe para apresentações em pequenas cidades. Fritz Perls teve seu primeiro contato com o teatro expressionista de Max Reinhardt na adolescência, quando atuou como encarregado no *Deutsche Theater*. O jovem logo impressionou-se pelo estilo de trabalho do dramaturgo, tendo em vista que Reinhardt era uma referência influente para o movimento expressionista alemão no teatro e esbanjava uma prática focada na subjetividade e na expressividade (ALVIM, 2007).

Segundo Cardinal (1984 apud. FONSECA 2007, p. 214), o Expressionismo surge no final do século XIX como um estilo artístico com implicações culturais, existenciais e como foco a experiência subjetiva, de modo que esse movimento representou um “vigoroso e essencial afrontamento à hegemonia do Positivismo, do objetivismo científico, da ciência, da objetividade, do princípio de realidade, e da própria realidade”. Com isso, o autor demonstra como o movimento expressionista, além de questionar os paradigmas vigentes, já trazia em sua essência a “experiência fenomenal” muito antes desta se tornar objeto de estudo da fenomenologia existencial (que posteriormente também viria a se tornar uma referência para os teóricos da Gestalt-terapia), pois esse fenômeno que não pode ser explicado, conceituado e teorizado foi reivindicado pelo movimento artístico em sua busca por expressão e por um lugar onde o vivido, o fenomenal e o existencial pudessem ser potentes, possibilitativos e poéticos.

A proposta inovadora do teatro de Max Reinhardt consistia na atenção que dedicava à perspectiva vivencial e existencial da experiência teatral, de modo que o dramaturgo elaborou formas de estruturar o palco com o intuito de favorecer uma maior comunicação/interação entre atores e espectadores, para com isso estimular a expressividade dos espectadores a medida que retirava-os da posição de passividade, inerente ao modelo de teatro tradicional, e convocava-os para a ação, para o ato expressivo, para que se constituíssem como intérpretes (FONSECA, s.d).

Foi através dos ensinamentos que Reinhardt proporcionou a Perls que a Gestalt-terapia herdou a figura de “um terapeuta intérprete experimental de sua vivência imediata (não conceitual, não técnico, não científico, nem comportamental). Como modo de mobilização e potencialização dialógica do cliente como intérprete, ator e artista dos vetores da dramática de sua existência, em específico de suas possibilidades e possibilitações” (FONSECA, s.d, p. 1). Com isso pode-se compreender que a contribuição do teatro expressionista para a Gestalt-terapia foi na criação de um método de intervenção psicoterapêutica que objetiva estimular a expressividade e potencializar as condições de atualização de um cliente que é suportado por um terapeuta que o convoca a ser intérprete de sua própria existência, para que a partir disso a resolução dos conflitos inerentes a esse fenômeno possa surgir em uma relação que estimula a modulação das possibilidades de ser.

Assim como Fritz, Laura Perls também experienciou a prática teatral em um dado momento de sua vida, de modo que a oportunidade de vivenciar esse processo de expressividade corporal também rendeu contribuições para a abordagem gestáltica (FONSECA, 2007). Para Alvim (2007), a música e a dança tornaram-se a tônica da vida pessoal e profissional de Laura, pois estas linguagens artísticas estiveram profundamente presentes em sua vida desde a infância.

A experiência com a dança rendeu a Laura Perls as bases experienciais para pensar um estilo de terapia com ênfase nos processos corporais, algo que para a mesma era fundamental e que se relacionava teórica perna com a teoria organísmica de Kurt Goldstein (ALVIM, 2007). Para Goldstein, a autorregulação representa uma tendência do organismo, na qual se utiliza de suas potencialidades para se auto atualizar, e estabelecer equilíbrio na interrelação que mantém com o ambiente. Esse teórico estabelece um paralelo entre autorregulação organísmica e o princípio biológico da homeostase, que pode ser definido com uma busca pela manutenção eficiente de condições estáticas/constantes de um estado de equilíbrio entre os meios externo e interno (FRAZÃO; FUKUMITSU, 2014).

Com base nas suas referências artísticas e acadêmicas Laura Perls acreditava que os distúrbios adquiridos ao longo do processo de desenvolvimento do organismo tinham relação

direta com o sistema muscular voluntário, de modo esses processos de adoecimento interferiam na liberdade a medida em que prejudicava a capacidade de orientação e manipulação do meio. Desta forma, Laura mobilizou-se em direção ao desenvolvimento de um trabalho terapêutico que se objetiva o fortalecimento da base corporal e a ampliação da respiração como meios para possibilitar ao organismo a capacidade de orientação e manipulação (ALVIM, 2007).

A experiência com o teatro na vida de Paul Goodman data da década de 1950, quando suas atividades no circuito artístico começaram a ampliar seus horizontes, possibilitando-lhe uma maior interlocução com o Living Theatre. Durante essa década Goodman já participava ativamente do como clínico gestáltico do Instituto Gestalt de Nova Iorque, de modo que esse período profundamente significativo para que Goodman mudasse seu desejo de atuar como artista e poeta para assumir-se como terapeuta e crítico social (BELMINO, 2017).

Paul Goodman possuía um espírito moderno e vanguardista, algo que se relacionava perfeitamente com a proposta do Living Theatre, tendo em vista que o nome desse espaço significa teatro vivente, fazendo alusão à sua proposta vanguardista de envolvimento com a vida e com o público pautada em uma performance de expressividade e improviso, tornando claro o fato de que esse teatro surgiu como uma alternativa de contracultura aos teatros convencionais. Sobre a aproximação entre a atitude terapêutica de Goodman e a arte moderna:

“A arte moderna caminha nessa direção e toma um caminho que leva à desnaturalização da percepção, o que se expressa na pintura através do abandono gradual da perspectiva, liberando o olhar antes fixado por ela. Desse modo, introduz uma espécie de desorganização, desequilíbrio e aspereza no quadro, exigindo do espectador um trabalho perceptivo – o que significa falar de um engajamento corporal, sensível.” (ALVIM, 2007, p. 235).

Durante esse período, a ideia de clínica proposta por Goodman fundamentava-se em uma proposta que intentava a facilitação de espaços coletivos dedicados à experimentação e a criação, com base na compreensão de que esta era a única forma possível de mobilizar um enfrentamento contra os introjetos e a desvitalização causados pela coerção institucional (BELMINO 2017).

3.1 CONCEITOS DA GESTALT-TERAPIA

A Gestalt-terapia é uma abordagem psicológica interativa, pois compreende o homem enquanto uma totalidade unificada que busca, a partir da experiência de contato com o meio,

sua autorregulação para a manutenção de um equilíbrio dinâmico que lhe possibilita crescimento e amadurecimento à medida que satisfaz suas necessidades. A abordagem gestáltica também é integrativa, pois acredita que o contato é a realidade mais simples e primeira que permite ao organismo superar as dicotomias e os dualismos (CARDELLA, 2014)

O conceito de autorregulação organísmica foi proposto por Kurt Goldstein a partir da de sua aproximação com o princípio homeostático da biologia, no qual o termo homeostase significa o estado de manutenção de condições estáveis entre o meio interno e externo, de modo que o teórico compreende o organismo enquanto um ser dotado de potencialidades e capacidades naturais que lhe possibilitam uma relação de interação com o meio com a finalidade de estabelecer equilíbrio e novas formas de autoatualização (LIMA, 2014). Esse conceito foi apropriado pela teoria da Gestalt-terapia devido a influência que a teoria de Goldstein teve sobre a formação de Fritz Perls, ao ponto que para o teórico da abordagem gestáltica a noção de autorregulação representa um processo no qual o organismo encontra-se em um movimento constante de busca pelo fechamento de suas necessidades inacabadas (BELMINO, 2014).

Para a Gestalt-terapia não existe diferenciação entre os fenômenos psicológicos e os fenômenos físicos, pois o organismo é uma totalidade holística para a qual corpo e mente representam apenas uma abstração dualista de um fenômeno unificado (BELMINO, 2014). Essa compreensão demonstra a forma como as escolhas e os aprendizados do organismo acontecem de forma holística, de modo que há uma integração natural entre corpo e mente nas situações de interação com o meio (YONTEF, 1998)

Percebe-se no processo de autorregulação um destaque dado a criatividade do organismo, de modo que para a abordagem gestáltica o potencial criativo é uma qualidade que possibilita ao homem a capacidade de se expressar e agir na interação com o meio, produzindo transformações em si e no ambiente (LIMA, 2014). Essa interação criativa entre organismo e ambiente se dá enquanto uma experiência na fronteira de contato do campo organismo/ambiente, de modo que esse contato é a experiência primordial que produz configurações internas a partir da obtenção de significados provenientes da conclusão da ação interativa (PERLS; GOODMAN; HEFFERLINE, 1997).

Sendo a fronteira de contato o lócus da experiência onde organismo e ambiente interagem, a teoria gestáltica fundamenta esse conceito enquanto um ponto de encontro que ao invés de separar organismo e ambiente possibilita uma contenção que limita e protege o organismo ao mesmo tempo que lhe permite contatar o ambiente, sendo, portanto, dotada de plasticidade, pois muda de acordo com as necessidades da relação estabelecida (SALOMÃO; FRAZÃO; FUKUMITSU, 2014).

Segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997, p.44), “é na fronteira de contato que os perigos são rejeitados, os obstáculos são superados e o assimilável é selecionado e apropriado. Bem, o que é selecionado e assimilado é sempre o novo; o organismo persiste pela assimilação do novo, pela mudança e crescimento”.

O contato, presente no lugar onde os eventos psicológicos acontecem, possibilita interações na qual o organismo pode escolher se distanciar do perigo, transpor obstáculos, selecionar e assimilar aquilo que precisa para satisfazer suas necessidades e fechar suas gestalts abertas. Logo, o contato é a experiência do limite entre o organismo e o ambiente (DE MORAIS; D’ACRI, 2014).

Vale ressaltar que tanto o contato como a retração (fuga) é para a Gestalt-terapia funções importantes da personalidade, pois a partir dessas experiências o organismo pode interagir com o ambiente para satisfazer suas necessidades, assimilando o que lhe é nutritivo e rejeitando o que lhe é tóxico (CARDELLA, 2014). Essa forma de interação Perls chamou de agressão, pois para o teórico este termo representava a atividade do organismo sobre o meio conforme o ciclo de figura-contato-afastamento, no qual o organismo percebe a figura (necessidade) emergente no campo, estabelece contato (agressão) e assimila o nutritivo, afastando-se à medida que devolve ao ambiente aquilo de que não necessita (BELMINO, 2014).

Para a Gestalt-terapia toda forma de contato é criativa e dinâmica, pois ao enfrentar a novidade esse processo só pode representar uma experiência transformadora e nutritiva. A assimilação da novidade implica uma ação do organismo chamada de ajustamento criativo, de modo que para a abordagem gestáltica “a psicologia é o estudo dos ajustamentos criativos” (PERLS; HEFFERLINE; GOODMAN, 1997, p.45).

Em geral a abordagem gestáltica compreende o ajustamento criativo enquanto o fenômeno oriundo do contato direto com a necessidade, de modo que diante dessa situação o organismo perceber a realidade concreta com clareza e pode com isso assumir uma postura que recria aquilo que está posto a partir do exercício do seu poder criativo de orientação e manipulação do meio. Com isso a Gestalt-terapia acredita que é na interação livre e integrada com o meio que o organismo pode concentrar-se na questão imediata para criar um gestalt que soluciona um problema concreto (PERLS; HEFFERLINE; GOODMAN, 1997).

O ajustamento criativo é a capacidade do organismo de se pessoalizar, de modo a subjetivar e se apropriar das experiências que acontecem no encontro com o outro, no processo contínuo que é a totalidade do campo organismo/ambiente. Nas palavras de Cardella, “Ajustar-se criativamente implica imprimir sua marca nos acontecimentos da vida, “personalizando-a”,

tornando-a própria, atualizando as potencialidades singulares, presentificando-as na interação com o mundo” (CARDELLA, 2014, p. 113).

Na leitura psicopatológica da Gestalt-terapia a neurose surge a partir da interrupção do contato, pois a evitação da experiência de contato com o mundo acaba por contribuir com a interrupção do funcionamento dinâmico e contínuo do ciclo de autorregulação orgânica (BELMINO, 2014). Propondo uma integração entre a noção orgânica e holística, Perls coloca no centro da discussão acerca da neurose o conflito entre as necessidades do organismo e as necessidades culturais, de modo que a evitação do contato leva o organismo a produzir formas habituais de repetição, cristalização e impedimento da novidade (BELMINO, 2020).

Com base nessa noção de sofrimento, Perls propõe um modelo psicoterapêutico centrado na experiência presente e na postura de frustração e simpatia adotada pelo terapeuta, de modo que o objetivo da intervenção gestáltica é o restabelecimento do contato do paciente como o meio, possibilitando o poder de confrontar suas formas de evitação do contato enquanto estas emergem. O paciente pode se dar conta de seus ajustamentos evitativos a partir da *awareness* (BELMINO, 2014).

O objetivo da terapia gestáltica é a *awareness*, que compreende a capacidade de conhecer o ambiente por meio da experiência de contato; assumir a responsabilidade pelas próprias escolhas; e estimular o autoconhecimento e a autoaceitação. A *awareness* pode ser definida como um contato com a própria existência, presentificando o contato no campo organismo/ambiente com total apoio sensorio-motor, emocional, cognitivo e energético (YONTEF, 1998).

Para estimular a *awareness* do paciente, o terapeuta gestáltico deve ter seu olhar voltado para o campo total da experiência, para com isso perceber o modo como o paciente participa da relação terapêutica. O terapeuta precisa assumir uma atitude frustradora diante de toda tentativa do paciente de manipular o meio para obter deste a solução de seus conflitos pessoais, pois essas atitudes do paciente representam formas solucionar conflitos sem o uso dos próprios recursos. Depois da frustração, o terapeuta assume uma postura solidária de suporte ao paciente, possibilitando amparo para o enfrentamento da ansiedade proveniente do abandono do apego ao apoio ambiental. (BELMINO, 2014).

É fundamental que o terapeuta se envolva no campo total assumindo uma atitude simpática quando o paciente se encontra diante de seu verdadeiro conflito. Para Belmino,

“ser simpático é ter uma atitude de aceitação do outro e de si mesmo, ou, mais do que isso, aceitar a situação concreta como capaz de potencializar o contato nutritivo e

possibilitar o crescimento mútuo na relação. Por isso, simpatia é também ser capaz de dar suporte a toda atitude genuína do paciente de viver uma situação de contato.” (BELMINO, 2014, p. 83).

A abordagem gestáltica compreende bem-estar como sendo “a capacidade de reagir também às dores que acompanham o crescimento, encarando-as com honestidade e abertura, ou seja, com responsabilidade”. Desta forma a noção gestáltica de bem-estar não se confunde com uma noção hedonista, individualista e conformista de autossuficiência, pois assume uma postura psicoterapêutica que apoia e convida o cliente a participar ativamente do processo de restauração do poder de ajustamento criativo, de autorregulação e de autoatualização de suas potencialidades (CARDELLA, 2014, p. 117).

4. O TEATRO DO OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

Augusto Boal foi um artista, dramaturgo, diretor teatral, militante ativo e criador do método teatral conhecido como Teatro do Oprimido. A relação de Boal com as artes cênicas data do início da década de 1950, quando o mesmo decidiu investir em sua paixão pelo teatro enquanto encontrava-se cursando pós-graduação em química industrial na cidade de Nova York. Foi nesse período onde Boal foi introduzido ao método teatral criado pelo russo Stanislavski (DA SILVA, 2014).

Em 1956 Boal retorna ao Brasil e passa a atuar como dramaturgo e diretor teatral, tornando-se com isso um pioneiro na práxis de um projeto de popularização do teatro brasileiro por meio da retratação do povo brasileiro em cena, buscando com isso aproximar a expressividade artística e a vida de um povo negligenciado pela elite dominante. Durante esse período foi responsável pela direção do Teatro Arena em São Paulo (BEZERRA, 2015).

Segundo Bezerra, o método de Boal nos primórdios do Teatro Arena possui aproximações fiéis com os preceitos filosóficos, teóricos e práticos do método teatral de Stanislavski, de modo que do início de seus trabalhos até a sistematização do Teatro do Oprimido percebe-se uma maior evidência a uma compreensão de “verdade cênica” que “confere ao ator uma liberdade total de criação artística e dá origem a um desempenho orgânico, ancorado no conceito de verdade” (BEZERRA, 2015, p. 422). É essa compreensão de verdade cênica que norteia um trabalho político que busca na criação artística uma aproximação entre a representação teatral e vida real.

Na década de 1970, ainda a frente do Teatro Arena e em meio ao modelo de governo que era a ditadura civil-militar no Brasil, Boal dirigiu o espetáculo Opinião que representou um marco na luta contra o regime ditatorial e evidenciou o uso do teatro como ferramenta política e estética para denunciar as opressões estatais sofridas pela população trabalhadora oprimida (DA SILVA, 2014).

Foi em meio a esse cenário de opressão e perseguição política que o Teatro do Oprimido nasceu enquanto sistema teatral no ano de 1971, a partir da técnica chamada Teatro Jornal, que cumpriu a finalidade de manifestar uma resposta artística à censura que o regime ditatorial impunha à imprensa (DA SILVA, 2014). O Teatro Jornal foi uma técnica que cumpriu a função de problematizar notícias reais da imprensa nacional através da dramatização da expressividade cênica, de modo que Boal se utilizou dessa ferramenta como forma de resistência até ser preso e torturado pela ditadura civil-militar (JOCA; NOBRE; SILVA, 2019).

Salvo da prisão pelo apoio de amigos de várias partes do planeta, Boal partiu para o exílio na Argentina onde criou o Teatro Invisível. Segundo Da Silva (2014, p. 28), “Essa técnica consiste em apresentar uma cena para espectadores que não sabem que estão presenciando a uma encenação. Atores e atrizes atuam no meio do público de forma a ativar as reações da audiência com comentários e perguntas feitos de uma maneira que parecem vindos de pessoas que estão assistindo ao espetáculo.”. Fica nítido com essa técnica o intuito do dramaturgo em tornar os espectadores sensíveis aos estímulos vindos de uma performance que, para todos os efeitos, é real e desperta a participação dos não-atores presentes.

Boal desenvolveu seus trabalhos com teatro na Argentina até a chegada dos militares ao poder, situação essa que o levou a mudar-se para o Chile onde passou a ter dificuldades para se comunicar devido ao pouco conhecimento que tinha dos vários idiomas dos povos indígenas locais. Foi em meio a essa adversidade que o dramaturgo se utilizou da linguagem corporal para viabilizar uma comunicação possível, criando com isso a técnica conhecida como Teatro Imagem. Boal tentou com essa nova técnica estimular os participantes a debater problemas não por meio do uso da palavra falada, mas a partir de da expressividade das imagens pensadas através do uso dos próprios corpos e de objetos, para com isso promover reflexão sobre as imagens repressoras que ficam apreendidas no corpo e fomentar a libertação destas através da criação de novas imagens (DA SILVA, 2014).

Em 1973, durante sua passagem pelo Peru, Boal trabalhava em um programa de alfabetização por meio do teatro quando começou a utilizar uma técnica chamada Dramaturgia Simultânea, que consistia na apresentação de uma dramatização cuja problemática demandava uma resolução, de modo que o espetáculo transcorria até seu clímax, onde o protagonista teria

que tomar uma decisão diante de uma crise. Nesse ponto a encenação era interrompida para que os espectadores fossem consultados sobre qual decisão o protagonista deveria tomar. A Dramaturgia Simultânea, apesar de inovadora, ainda conservava o poder do palco nas mãos dos atores, entretanto, durante a realização de uma oficina cuja temática fora sugerida por uma mulher que trouxe uma situação de traição matrimonial como enredo, Boal se deparou com a inusitada atitude de uma espectadora que, insatisfeita com o modo como os atores e atrizes atuavam, decidiu ela mesma pedir permissão para subir ao palco para representar como desejava que a cena acontecesse. Esse evento marcou o nascimento do Teatro Fórum (BOAL, 1996)

O Teatro-Fórum é marcado pela descoberta de que é somente por meio da presença do espectador em cena que pode surgir uma performance singular e intransferível na forma de uma atitude na qual o espectador torna-se ator e realiza a decisão que deseja para o ponto de crise do enredo encenado (BOAL, 1996). Essa técnica propõe uma radicalização da participação popular no teatro, pois faz do espectador um “espect-ator” que se apropria do meio de produção teatral a medida em que abandona sua postura passiva de observador e o tornar-se um participante ativo, artístico e criativo responsável pela solução vindoura para o conflito que se apresenta no tablado (DA SILVA, 2014).

Em 1976, durante sua estadia por Lisboa e Paris, Boal se deparou com uma problemática diferente daquela com a qual trabalhara nos últimos anos, tendo em vista que diferente das opressões presentes no contexto latino-americano (fome, racismo, sexismo, condições de trabalho, violência policial, etc.) o dramaturgo percebeu durante sua estadia na Europa sofrimentos referentes à “solidão”, “incapacidade de se comunicar” e “medo do vazio”. Na década de 1980, Boal conduziu ao longo de dois anos um atelier chamado O Tira na Cabeça, o qual partia da seguinte hipótese “o tira está na cabeça, mas os quartéis estão do lado de fora”, de modo que enveredou pela audaciosa proposta de buscar compreender como as opressões eram internalizadas, para a partir disso inventar formas de fazê-las sair. Foi a partir desse intento e da superposição de teatro e terapia que surgiu a técnica O Arco-Íris do Desejo, técnica essa que posteriormente levou a criação de um livro homônimo, especializado na vertente terapêutica do Teatro do Oprimido (BOAL, 1996, p. 23-24).

4.1 PRINCIPAIS CONCEITOS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Sendo o Teatro do Oprimido uma metodologia pautada na sistematização de exercícios e jogos, se faz necessário esclarecer, inicialmente, o que significam esses conceitos no método proposto por Boal.

A palavra “exercício” serve para designar todo e qualquer movimento muscular que ajude aquele que o pratica a melhor conhecer e reconhecer seu corpo, suas estruturas musculares, sua relação com outros corpos, objetos e propriedades físicas do espaço circundante. Sendo mais direto, para Boal exercícios significam “uma reflexão física sobre si mesmo”. Já a palavra “jogo” compreende uma dinâmica muito mais relacional e extrovertida do que o monólogo introvertido proposto pelos exercícios do método teatral, de modo que os jogos do Teatro do Oprimido tratam-se de um diálogo entre corpos, a expressividade de emissores e receptores em interação (BOAL, 2008, p. 87).

A denominação “joguexercícios” na literatura de Boal aponta para uma noção de que a diferença entre jogos e exercícios é uma discriminação meramente didática, tendo em vida que segundo o autor acaba “havendo muito dos exercícios nos jogos, e vice-versa”, logo compreende-se que no arsenal de técnicas do Teatro do Oprimido existe o encontro de das características de introversão e extroversão, que são a essência dos exercícios e dos jogos, respectivamente (BOAL, 2008, p. 87).

Os “joguexercícios” buscam promover a des-especialização humana e são esquematizados em cinco categorias diferentes, sendo estas: 1-Sentir tudo que toca; 2-escutar tudo que se houve; 3-Ativar os vários sentidos (que para boal possuem uma qualidade interrelacional);4-Ver tudo que se olha; e 5-A memória dos sentidos (JOCA; NOBRE; SILVA, 2019).

Boal atribui ênfase às técnicas que possibilitem a retomada da sensibilidade por acreditar que essa qualidade pode ficar prejudicada com a banalidade da vida cotidiana e com formas de adaptação mecanizadas à jornada de trabalho, como fica nítido nas palavras do autor:

“[...]Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Essa adaptação por sua vez leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado. Nesse sentido foi que escolhi jogos voltados a sua des-especialização” (BOAL, 2008, p. 89).

Portanto, compreende-se que a finalidade última dos exercícios e dos jogos atende ao propósito de estimular a livre produção de expressividade teatral a partir do excitação da sensibilidade e do desenvolvimento da motricidade de atores e não-atores. Para isso, Boal propõe com seu vasto repertório de “joguexercícios” a busca pela restauração da funcionalidade

e da plenitude dos órgãos do sentido, proporcionando ao participante a experiência de “SENTIR” (ato da consciência) tudo o que “TOCAR” (ato biológico) (BOAL, 1996, p.43).

A retomada da percepção sensível do contato com o meio é priorizada por Boal devido o mesmo acreditar que “[...] o teatro é, essencialmente: o Ser Humano”, de modo que o enfoque na preparação de atores e não-atores por meio de jogos e exercícios fica nítido quando se compreende que na visão do autor o ser humano é um elemento tão essencial que o fenômeno do teatro só pode existir mediante sua presença. A visão de homem de Boal tem foco na dimensão corpórea, pois dá destaque a dimensão da sensibilidade do corpo humano que possibilita a capacidade de registrar sensações por meio dos órgãos do sentido, para que com isso a pessoa possa reagir aos estímulos do meio (BOAL, 1996, p. 42).

Para Boal toda ação corporal é uma ação de corpo inteiro, pois para o autor o ser humano é compreendido enquanto uma unidade, um todo indivisível que é em sua integralidade: 1- sensível; 2- emotivo; 3- racional; 4- sexuado; e 5- semovente. Para o autor essa compreensão, em certa medida, também se alinha com a compreensão da comunidade científica de sua época e com os trabalhos sobre ações físicas do teatro de Stanislavski (BOAL, 2008).

Dentre as mudanças conceituais propostas pelo Teatro do Oprimido em uma clara ruptura com o teatro convencional é notória a redefinição feita por Boal para a figura do espectador, que ascende da condição de depositário passivo para a função ativa de protagonista da ação teatral (OLIVEIRA, 2012).

Segundo Boal, "Em uma sessão do Teatro do Oprimido não há espectadores, mas observadores ativos". Percebe-se com isso que a reinvenção da figura do espectador transfigura esse sujeito em um agente ativo, um protagonista da ação dramática, algo que lhe permite não apenas um novo lugar na configuração da cena, mas a oportunidade de extrapolar as conquistas no teatro para ações na vida real (Boal, 1996, p. 53). A abertura para a intervenção do espectador promove uma democratização dos meios de produzir teatro, criando com isso uma ruptura com estética teatral tradicional em uma transgressão revolucionária que transforma espectadores em espect-atores participantes de uma ação cênica que estimula os sentidos, a criatividade e a expressividade (CHIARI, 2020).

No Teatro do Oprimido o conflito, a confrontação e o enfrentamento são o foco da ação dramática enquanto experiência compartilhada por todos que estão em cena, de modo que é nesse embate passional que ocorre no tablado que as pessoas-personagens medem forças arriscando seus sentimentos, suas convicções morais e políticas (BOAL, 1996).

Segundo Leal e Rente, o Teatro do Oprimido deve ampliar seu compromisso com o potencial transformador do conflito, pois para as autoras:

O conflito é fonte de saber. Todo o potencial deste saber em questão diz respeito à maneira como as relações humanas se transformam. Mais do que inversões de poder, a mudança de perspectiva proporcionada pelo saber do conflito atua em uma reconfiguração dos sentidos atribuídos a objetos, a sujeitos e a fenômenos. Conflito é fonte de recurso e vem para informar, ou seja, atualizar as relações com aspectos extremamente relevantes, mas que andam desconstruídos nas ações e discursos (LEAL; RENTE, 2029, p. 58).

A figura responsável pela direção da cena na qual o conflito se passa chama-se curinga, ao qual também compete a função de coordenar a criação do texto a ser encenado, organizar as ideias propostas pelo grupo, fazer a marcação do palco e mediar os debates (OLIVEIRA, 2012). O curinga funciona como um mestre-de-cerimônias do teatro-fórum, que conduz o processo sabendo que não detém a autoridade para decidir todos os rumos por si só, pois deve assumir uma atitude de diálogo, tendo em vista que uma boa comunicação é fundamental para a realização de uma direção prima pela evitação de atitudes autocratas que possam vir a manipular ou induzir a plateia (BOAL, 2008).

Para viabilizar o diálogo entre artistas e espect-atores o coringa deve ter plena ciência dos fundamentos éticos, estéticos, técnicos e políticos do método, sendo portando multiplicadores que assumem uma atitude solidária e não hierárquica na facilitação de sessões do Teatro do Oprimido (CHIARI, 2020).

A facilitação do processo teatral atravessa uma compreensão de teatro que para Boal representa uma ferramenta para estimular a capacidade humana de auto-observação, qualidade essa que possibilita com que a pessoa observe a si mesma no curso da ação, permitindo-lhe com isso o autoconhecimento proveniente da experiência de ser ator e observador do próprio processo (BOAL, 1996).

4.1.1 ARCO-ÍRIS DO DESEJO

Foi por acreditar no potencial transformador do teatro enquanto instrumento de autoconhecimento que Boal criou a técnica Arco-íris do Desejo, a partir da junção de antigas técnicas do Teatro do Oprimido com novas técnicas desenvolvidas durante o período em que viveu na Europa, para com isso auxiliar na compreensão e na busca de soluções possíveis para conflitos interpessoais (OLIVEIRA, 2012).

Na tarefa de transformar o espectador em protagonista, Boal se valeu de três hipóteses para amparar suas observações sobre a condição da pessoa oprimida, sendo estas: osmose; metáxis; e indução lógica.

Boal chamou de osmose os valores morais e políticos, as estruturas de dominação e os mecanismos de opressão da sociedade que se fazem presentes nas menores células da vida social. Para o autor esse processo que afeta todas as instituições sociais se apresenta no contexto teatral na forma de um ritual que convenciona uma relação intransitiva entre palco e plateia, de modo a imobilizar a plateia e tornar o espectador passivo na relação. O Teatro do Oprimido busca romper com esse imobilismo para tornar o diálogo plateia-palco uma relação totalmente transitiva e de transformação mútua (BOAL, 1996).

Segundo Oliveira, a dinâmica intransitiva palco-plateia era produzida e sustentada por relações de empatia, onde o mundo moral do espetáculo penetrava a plateia, de forma a introduzir nela emoções vicárias. Foi para combater essa lógica que Boal sugeriu a substituição da empatia pela simpatia, de modo a proporcionar a plateia a experiência de vivenciar a emoção junto ao protagonista, pois no Teatro do Oprimido os enredos dramatizados partem da realidade concreta da plateia (OLIVEIRA, 2012).

O investimento em uma relação simpática entre plateia e palco é a condição que possibilita ao espectador sair de uma postura na qual é penetrado pelas emoções do palco para assumir uma atitude que lhe possibilita projetar no palco suas emoções e suas experiências, sendo esse o contexto relacional no qual “O oprimido se transforma no artista”. O oprimido-artista pode então criar no palco imagens de sua realidade opressora de modo a criar em um mundo de arte (fictício) imagens esteticamente transsubstanciadas com base na sua realidade social, passando a “[...]pertencer total e simultaneamente a dois mundos diferentes e autônomos”. Esse fenômeno de pertencimento a dois mundos (real e fictício) Boal chamou de metáxis, no qual o oprimido artista joga com as imagens que criou e pode com isso exercitar no mundo estético a mudança que deseja criar na sua realidade concreta (BOAL, 1996, p. 56-57).

A terceira e última hipótese proposta por Boal chama-se indução analógica e parte da premissa de que em sessões do Teatro do Oprimido voltadas para participantes pertencentes a um mesmo grupo social ou submetidos a formas semelhantes de opressão, possa-se produzir uma vinculação simpática a partir de um relato individual (cena ou imagem inicial) que se pluraliza e abarca por analogia as opressões de todos os participantes (OLIVEIRA, 2012). A partir do momento em que não existem opressões individuais, mas sim uma opressão coletiva com a qual todo o grupo se identifica, pode-se viabilizar com a indução analógica uma análise

distanciada que oferta várias perspectivas diante dos múltiplos pontos de vista que contempla a situação relatada (BOAL, 1996).

A técnica Arco-Íris do Desejo tem como finalidade trazer à cena os desejos do protagonista possibilitando uma percepção múltipla sobre si que se reflete nos demais participante no decorrer da ação dramática, de modo que para a realização desse objetivo a técnica é estruturada em dez etapas, que são: 1) Improvisação: a divisão de papéis entre a pessoa-personalidade que será protagonista e as pessoas-personagens que serão antagonistas; 2) Arco-íris: quando o protagonista a cria com seu próprio corpo imagens que representem cada um de seus desejos; 3) Breve monólogo: quando o diretor organiza as imagens (já personificadas pelos participantes) e solicita que o protagonista vá até cada uma delas e faça um breve monólogo confidencial; 4) A parte assume o todo: o protagonista convida as imagens para que adentrem à cena uma de cada vez e, a partir disso, confrontem o antagonista, de modo que caberá ao diretor retirar as imagens de cena; 5) Arco-íris completo: novamente o protagonista convida as imagens para que confrontem de forma unificada o antagonista em cena, entretanto, estas não sairão mais do palco, pois passam a fazer parte do todo; 6) O protagonista assume o lugar do antagonista: terminada a constelação, o diretor convida o protagonista a observar como seu “arco-íris de desejo” é percebido e sentido da perspectiva do antagonista; 7) Vontade contra o desejo: o protagonista assume a atitude de confrontar cada um de seus desejos; 8) Ágora dos desejos: o diretor convida o protagonista a se retirar de cena para que suas imagens possam dialogar entre si; 9) Reimprovisação: as imagens são retiradas e a cena retoma a disposição inicial de protagonista e antagonista, de modo que o protagonista é convocado pelo diretor a impor sua vontade para com isso mudar ou não o resultado da etapa anterior; 10) Debate: todos os participantes dialogam sobre suas percepções acerca do que virem dentro e fora de cena (SANTOS, 2017).

O Arco-Íris do Desejo representa, portanto, uma aproximação interdisciplinar entre o teatro e a área da saúde emocional, partindo da compreensão de que os antagonistas seriam identificados enquanto princípios morais e culturais contidos nas opressões subjetivas (CHIARI, 2020).

5 POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES ENTRE A GESTALT-TERAPIA E O TEATRO DO OPRIMIDO

Com base nos dados históricos apresentados ao longo do trabalho ficou nítido que tanto o Teatro do Oprimido como a Gestalt-terapia tiveram influências de movimentos pertencentes

a linguagem artística teatral, com a especificidade de assumirem um foco na dimensão subjetiva, sendo estes o teatro de Stanislavski e o teatro expressionista de Max Reinhardt respectivamente.

Um paralelo conceitual possível entre a visão de homem da Gestalt-terapia e do Teatro do Oprimido é a noção de que para o ambos o homem é compreendido segundo sua integralidade sendo, portanto, uma totalidade.

No Teatro do Oprimido o homem é compreendido enquanto um corpo dotado de cinco propriedades principais, que fazem deste uma totalidade sensível, emotiva, racional, sexuada e semovente. O método de Boal também atribui ênfase à qualidade interrelacional dos sentidos e das propriedades do corpo (BOAL, 1996). A Gestalt-terapia também opera com uma visão de homem que compreende o organismo como um todo, tendo em vista que essa noção é fundamental para a compreensão do fenômeno de autorregulação, na qual o organismo mantém uma relação holística e integrada com o campo organismo/ambiente (BELMINO, 2017).

Corroborando com essa visão de homem, Lima (2013) afirma que para a Gestalt-terapia o homem é compreendido enquanto uma totalidade organísmica que não pode ser considerada isoladamente, pois este organismo é holisticamente guiado por um processo autorregulador que o vincula ao ambiente, de modo que todos os processos de crescimento e adoecimento se dão nessa dinâmica relacional.

É válido ressaltar que o Teatro do Oprimido é uma técnica, e desta forma não possui um repertório teórico-metodológico sólido que fundamente uma confrontação plena entre os dispositivos teatrais e terapêuticos (OLIVEIRA, 2012). Logo, compreende-se que qualquer aproximação conceitual possível entre o Teatro do Oprimido e a Gestalt-terapia deve levar em consideração que um possui como base a estética e a poética da linguagem teatral, enquanto o outro fundamenta-se enquanto uma abordagem psicológica que atende a critérios científicos.

É nítido o enfoque dado à dimensão da corporeidade tanto nas sessões do Teatro do Oprimido como nas intervenções clínicas da Gestalt-terapia, de modo que ambos possuem métodos de intervenção no corpo.

Os jogos de Gestalt-terapia são princípios e técnicas que podem ser utilizados tanto em psicoterapias individuais como em processos grupais com o objetivo de estimular a sensibilidade dos participantes (YONTEF, 1998). Nesse sentido prático percebe-se que o método da Gestalt-terapia se aproxima bastante dos jogosexercícios propostos pela metodologia de Boal.

Na facilitação dos jogos e exercícios a metodologia de Boal reforça o princípio da autonomia dos participantes, de modo que “No Teatro do Oprimido, ninguém é compelido a

fazer nada que não queira. E cada um deve saber o que quer, e o que pode” (BOAL, 2008, p. 89). Pensando no primado da não-violência, os jogos da Gestalt-terapia encorajam a agressão, enquanto função autorreguladora do organismo, mas jamais a violência, pois para a abordagem atos violentos representam uma tentativa de aniquilamento do outro. (YONTEF, 1998).

Segundo Belmino (2020), a violência, seja física ou simbólica, é capaz comprometer a função personalidade do sistema self, à medida que arranca violentamente do organismo seu estatuto de humanidade, lançando-o em uma forma de sofrimento definida pela exclusão sofrida nessas situações.

Dentre as formas de violência que podem vitimizar as pessoas, Boal dá destaque a uma noção de opressão que se caracteriza pela ausência de diálogo nas relações sociais, de modo que impera nas relações uma verticalização classicista na qual o opressor exerce poder hierárquico sobre o oprimido (DOS SANTOS, 2017). A Gestalt-terapia entende o diálogo enquanto uma parte essencial da relação terapêutica, pois permite a construção de um vínculo mediante a experimentação da outra pessoa como ela verdadeiramente é, possibilitando com isso uma atitude de inclusão da pessoa em sofrimento em uma relação de compromisso com o diálogo, que presentifica a experiência vivida e estimula a produção de *awareness* (YONTEF, 1998).

Oliveira (2012) acredita que, assim como as técnicas psicoterápicas, as técnicas do teatro do Oprimido podem produzir em seus participantes um determinado grau de insight, conforme o manejo do coringa, que deve atuar facilitando a liberação das opressões para que os participantes possam se defrontar com suas próprias verdades. Para a Gestalt-terapia o insight representa uma forma de *awareness*, de modo que deve ser estimulado nas intervenções clínicas (YONTEF, 1998).

Boal compreende que muitas vezes a relação do corpo contra o mundo implica em uma batalha na qual os sentidos são vulnerabilizados e limitados, de modo que a adaptação às demandas de um meio opressor acaba por atrofiar a sensibilidade do corpo oprimido (BOAL, 2008). Para a Gestalt-terapia também há uma leitura antropológica da relação do homem no mundo na qual a espontaneidade é perdida devido uma relação onde as exigências do ambiente dificultam a autopercepção e a autorrealização a partir de um fenômeno que leva o organismo suas necessidades em função daquilo que os outros esperam que ela seja (COSTA, 2014).

A presença de uma atitude simpática na relação interpessoal é também uma característica compartilhada, de modo que para ambos a simpatia representa uma forma de se sentir em conjunto. Na sessão de Teatro do Oprimido a relação simpática é sustentada tanto pela participação ativa de todos os envolvidos como pelo conteúdo compartilhado, que consiste

em uma opressão que parte da realidade concreta, um conflito real com o qual todos do grupo podem se identificar por analogia (BOAL, 1996). Nas intervenções em Gestalt-terapia a simpatia ocupa as vias de uma atitude psicoterapêutica que mantém um contato honesto capaz de frustrar manipulações e indulgências, dando suporte ao paciente para que o mesmo possa explorar seus desejos e conflitos (YONTEF, 1998). O suporte oferecido pela figura do psicoterapeuta estimula uma abertura para o contato que convida o paciente a sentir em conjunto, potencializando uma interação nutritiva que objetiva a aceitação e o crescimento mútuo (BELMINO, 2014).

A Gestalt-terapia, por ser uma abordagem psicológica com influências artísticas, entende que o investimento na expressividade pode possibilitar novos caminhos para intervenções no contexto clínico e social. Os atravessamentos provenientes do encontro entre atos cênicos possuem aproximações com a noção de contato presente na teoria da Gestalt-terapia, de modo que as afetações que emergem no entre do fazer teatral se dão na relação interpessoal mantida por atores e espectadores, ressaltando assim o potencial do fazer teatral enquanto processo de expressividade para as diversas formas de existir e abertura para insights que reconfiguram o vivido (FLORES, 2022).

O Teatro de Boal atribui ênfase à experiência presente, pois para o mesmo a teatralidade é um fenômeno que existe na subjetividade daqueles que o praticam no momento em que a ação cênica é praticada, de modo que espaço estático existente entre ator e espectador coincide com o momento presente, pois lembra do passado e imaginar o futuro são ações que podem simultaneamente coexistir com um corpo que presentifica o ato de viver (BOAL, 1996). Um paralelo entre o aqui-e-agora da relação terapeuta-cliente em Gestalt-terapia e o aqui-e-agora da relação ator-espectador do fazer teatral reside no potencial da expressividade presentificada para a ampliação da consciência (*awareness*) em um contato pleno de criatividade e cuidado mútuo (FLORES, 2022).

A clínica gestáltica é, portanto, um espaço voltado à potencialização da expressividade, pois permite a facilitação das condições necessárias para a configuração de um espaço experimental que estimula a liberdade criativa (BELMINO, 2020). O incentivo a expressividade na clínica em Gestalt-terapia dialoga bastante com a expressividade teatral fomentada pelo Teatro do Oprimido, de modo que o método proposto por Boal pode contribuir com a Gestalt-terapia através do empréstimo de metodologias rebuscadas dotadas de implicações político-sociais que se aproximam com a realidade e as necessidades do povo brasileiro, representando com isso um caminho muito fértil para as intervenções em Gestalt-terapia voltadas para a realidade social desse público.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo possibilitou uma oportunidade para melhor conhecer o Teatro do Oprimido em sua historicidade, seus fundamentos estéticos e suas práticas aplicáveis ao contexto artístico e terapêutico, assim como a Gestalt-terapia enquanto abordagem clínica e social. A descoberta das contribuições do teatro para Gestalt-terapia mostrou como esta abordagem se relaciona com essa linguagem artística desde sua gênese, algo que instiga questionamentos acerca de uma possível aproximação prática desta com o Teatro do Oprimido.

Durante a pesquisa percebeu-se a notória escassez de publicações que abordassem uma articulação entre as duas temáticas, de modo que para a realização deste trabalho foi necessário um esforço voltado a pensar as articulações possíveis após uma extensa leitura de publicações de referência que tratavam de cada temática separadamente. Esse fato reforça as contribuições desse trabalho para as publicações acadêmicas, tendo em vista que propõe uma articulação inovadora.

O enfoque da Gestalt-terapia na dimensão criativa possibilita uma aproximação desta com as mais diversas formas de expressividade artística, de modo que é válido pensar como essa abordagem psicológica pode compreender e se apropriar do método teatral de Augusto Boal. Aproximar a Gestalt-terapia do Teatro do Oprimido pode viabilizar para essa abordagem um maior engajamento com uma estética teatral genuinamente brasileira, que dialoga com a imagem e com a identidade de um povo vitimado pelas opressões institucionais e carente de novas práticas libertadoras.

Portanto, pensar o teatro do Oprimido junto com a Gestalt-terapia é um modo de ampliar metodologias e compreensões do ser humano que integrem a dimensão político-social à intervenção clínica.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, M. B. **Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia.** 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) -Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- BELMINO, M. C. **Fritz Perls e Paul Goodman: duas faces da Gestalt Terapia.** 1 ed. Fortaleza: Premius, 2014.
- BELMINO, M. C. **A ontologia gestáltica de Paul Goodman e seus desdobramentos clínicos, políticos e educacionais: Gestalt-terapia, anarquia e desescolarização.** 1 ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.
- BELMINO, M. C. **Gestalt-terapia e experiência de campo: dos fundamentos à prática clínica.** 1 ed. Jundiaí, SP: Paco, 2020.
- BEZERRA, A. P. Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, p. 413-430, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/KTCnhYT6crTkzRzhSvZJCwf/?lang=pt>. Acesso em: 23 de outubro de 2022.
- BOAL, A. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARDELLA, B. H. P. Ajustamento criativo e hierarquia de valores ou necessidades. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais.** São Paulo: Summus, 2014.
- CHIARI, G. S. **O corpo e seus sentidos no teatro do oprimido: experiências contemporâneas em Arco-Íris do Desejo e Teatro Legislativo.** 2020. Tese (Pós-graduação em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2020.
- COSTA, V. E. S. M. Temporalidade: aqui e agora. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais.** São Paulo: Summus, 2014.
- DA SILVA, F. J. R. Uma história do teatro do oprimido. **Aurora**, v. 7, n. 19, p. 23-38, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/17313>. Acesso em: 23 de outubro de 2022.
- DE MORAIS, G. C.; D'ACRI, R. M.; Contato: funções, fases e ciclo de contato. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais.** São Paulo: Summus, 2014.
- FLORES, A. B.; BAYMA, R. B. F.; A potência de cuidado no teatro dadivoso: diálogo entre teatralidades e a Gestalt-terapia. **Revista do NUFEN**, v. 10, n. 1, p. 160-176, 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912018000100010. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

FONSECA, A. H. L. (s.d.). Interpretando Max Reinhardt: o que intentava Max Reinhardt? O que com ele aprendeu Perls e a Gestalt-Terapia? Laboratório Experimental de Psicologia e Psicoterapia Fenomenológico Existencial. Disponível na World Wide Web em: <http://www.geocities.com/eksistencia/>. Acesso em 01 de outubro de 2022.

FONSECA, A. H. L. O perfeito, performance e performance estética, fenomenológico existencial, hermenêutica, experimental, experimental. **IGT Na Rede**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 116-236, 2007. Disponível em: <http://igt.psc.br/ojs3/index.php/IGTnaRede/article/view/130>. Acesso em: 22 de setembro de 2022.

FRAZÃO, L. M. Um pouco da história... um pouco dos bastidores. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: fundamentos epistemológicos e influências filosóficas**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2013.

FRAZÃO, L. M. Apresentação à edição brasileira. In: PERLS, F.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. **Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus, 1997.

JOCA, E. C.; NOBRE, M. T.; SILVA, M. R. F. Poéticas do Teatro do Oprimido na Saúde Mental. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 24, n. 4, p. 414-425, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2019000400008. Acesso em: 01 de novembro de 2022.

LEAL, D.; RENTE, M. A. M. O conflito e outras noções práticas de reinvenção experimental do Teatro do Oprimido. In LEAL, D. **Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero**. Porto Seguro: CF Artes, 2019.

LIMA, P. V. Gestalt-terapia holística, organísmica e ecológica. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: fundamentos epistemológicos e influências filosóficas**. São Paulo: Summus, 2013.

LIMA, P. V. Autorregulação organísmica e homeostase. In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. São Paulo: Summus, 2014.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Metodologia do trabalho científico: projetos de pesquisa/ pesquisa bibliográfica/ teses de doutorado, dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso. 8. ed., rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 2017.

OLIVEIRA, É. C. S.; ARAÚJO, M. F. Aproximações do Teatro do Oprimido com a Psicologia e o Psicodrama. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 32, p. 340-355, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/HGhymc65SpNCSR8qHV4mYyK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

PERLS, F.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. **Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus, 1997.

SALOMÃO, S.; FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. Fronteira de contato. In: In: FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. São Paulo: Summus, 2014.

SANTOS, J. Teatro do oprimido e a psicologia. 2017. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal Fluminense, Volta Redonda, 2017.

YONTEF, Gary M. **Processo, Diálogo e Awareness**: Ensaios em Gestalt-terapia. São Paulo: Summus, 1998.