



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

NINA ROBERTO DE FIGUEIREDO COSTA

CATARSE:

Aproximações entre o teatro e o psicodrama

BRASÍLIA-DF,

2017

NINA ROBERTO DE FIGUEIREDO COSTA

CATARSE:

Aproximações entre o teatro e o psicodrama

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral
– apresentado ao Departamento de Artes
Cênicas da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra. Nitza Tenenblat

BRASÍLIA-DF,

2017

Trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção de grau de bacharel em
Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Autora: NINA ROBERTO DE FIGUEIREDO COSTA

Monografia apresentada em: ____ de _____ 2017

Comissão Avaliadora:

Professora Doutora Nitza Tenenblat (CEN/UnB)

Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco (CEN/UnB)

Professor pós-doutor Fernando Vilar (CEN/UnB)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho de conclusão aos meus pais e madrastra que, ao contrário do esperado, me impediram de seguir qualquer outra carreira, pois sabiam que nada me faria tão bem quanto o teatro.

AGRADECIMENTOS

À família que o universo me apresentou sem precisar de DNA, Marina Bentes, Maria Clara, Marina Minari, Ana Lígia Barbosa, Caroline Capita e Alice Crepory, e que estiveram comigo durante todo o processo me apoiando e me inspirando diariamente.

Ao meu exemplo acadêmico Victor Hugo Leite, por me mostrar que não há impedimentos quando temos uma demanda para vencer.

À Gabriela Viera, por ser a melhor parceira que eu poderia ter durante essa jornada acadêmica.

À Neuza, por me criar e me fazer terminar todos os meus deveres de casa desde o jardim de infância.

Obrigada.

RESUMO

Este trabalho parte da curiosidade de uma estudante de artes cênicas pela psicologia. O primeiro choque entre as duas áreas na trajetória desta estudante e atriz, surgiu com o conhecimento do termo catarse. Parte da leitura e pesquisas de autores como Aristóteles e do encontro com ramificações, principalmente das provocações da filósofa Christhiani Menezes, que levam ao psicodrama apresentado por Jacob Levy Moreno. Está dividido em 3 capítulos: o capítulo 1, A catarse no teatro, traz os estudos sobre a catarse na área da filosofia e das dramaturgias cênicas e introduz o conceito de psicodrama; o capítulo 2, Estudos de casos, traz exemplificações deste conceito analisado e contextualizado nos processos dos espetáculos teatrais: *Marat-Sade*, *Corday e o resto* e *O Segundo Sexo para leigos*; por fim o capítulo 3, A catarse em *Os Mamutes*, reflete as reverberações de catarse no processo de Diplomação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília no 1º semestre de 2017. O objetivo é encontrar nessa fricção entre as áreas uma ferramenta que enriqueça o processo criativo e crescimento pessoal do ator, provando que, a catarse é a chave para tal.

Palavras-chave: catarse, treinamento de ator, psicodrama, processos criativos, interpretação teatral.

SUMÁRIO

Introdução8

Cap. 01 - A catarse no teatro10

Cap. 02 – Estudos de caso 19

 A catarse em *Marat, Sade, Corday e o resto.* 19

 A catarse em *O segundo sexo para leigos*24

Cap. 03 - A catarse em *Os Mamutes*29

Conclusão39

REFERÊNCIAS40

Introdução

Ao final do meu ensino médio, quando eu ainda não tinha muita coragem para assumir que queria me jogar no teatro, um dos cursos que mais chamava a minha atenção era a psicologia. Quando entrei na Universidade de Brasília (UnB) resolvi me aproximar dessa ciência através de algumas disciplinas como módulo livre começando por “Introdução à Psicologia”, em que pude ter um panorama geral sobre as diversas áreas de estudo, porém, numa turma voltada para calouros do curso de Assistência Social, logo, a profundidade dos assuntos tratados ainda era muito rasa para sanar minha curiosidade, então resolvi me matricular em algumas outras disciplinas do Instituto de Psicologia.

A cada aula aumentava o sentimento ilusório de que eu era capaz de analisar tudo e todos, de relacionar os temas estudados nas aulas às pessoas que me rodeavam e sentia que cada aula era uma ferramenta a mais para entender o comportamento das pessoas. A logística da sociedade como um todo fez muito mais sentido.

Numa aula da disciplina de Psicologia da Personalidade, fiquei encarregada de apresentar um seminário sobre o autor Albert Bandura que, dentre vários experimentos, estudou a influência da mídia no comportamento das crianças a partir da comparação entre os efeitos negativos que a agressividade mostrada na televisão causam e como essa mesma violência pode gerar um efeito catártico capaz de livrar a criança desse comportamento. Eis que surge um insight: A palavra *catarse* que eu tanto ouço falar no teatro é então apresentada numa linha tênue como a solução de um grave problema que assombra essa geração por meio da mídia, ou seja, os conceitos e linguagens da psicologia e do teatro começam a se encaixar e a catarse em si assume um papel social muito maior do que eu imaginara. A partir daí as duas áreas de estudo não pararam de se conectar ao longo da minha jornada acadêmica. De repente, comecei a enxergar aplicações da psicologia em várias etapas do processo criativo de um espetáculo e acredito que seja uma ferramenta muito rica para o trabalho do ator.

A monografia veio para concretizar a minha curiosidade sobre o tema e me fazer entender de fato algumas relações entre as duas áreas, aprofundando o estudo sobre a catarse. O objetivo é encontrar na fricção entre o teatro e a psicologia uma ferramenta frutífera para o

ator não só para crescimento pessoal, mas também, para que possa ser um ponto a ser visualizado dentro dos estudos sobre interpretação futuramente.

A pesquisa se dá a partir da leitura da obra *A poética clássica*, de Aristóteles(2005) em comparação com *Catarse, emoção e prazer*, da filósofa Christiani Menezes (2009) , que analisa o conceito original de Aristóteles. Afim de aproximar e esclarecer o conceito para o uso dentro das artes cênicas, trago o capítulo Holy Theatre do texto *From acting to performance*, de Philip Auslander(1997), e comparo com a experiência proposta por Jacob Levy Moreno em *Psicodrama*. Tendo a base teórica firmada, passo para os estudos de caso em que senti a catarse como atriz durante processos criativos e investigo a presença ou não da catarse em *Os Mamutes*, peça de Jô Bilac(2015), no último capítulo.

Capítulo 01. A catarse no teatro

Nesse capítulo começa a pesquisa que busca compreender e aproximar o conceito de catarse proposto pelo psicodrama com o ponto de vista conceitual da catarse para o teatro. Com ele, quero mostrar as possíveis definições que catarse pode assumir dentro da linguagem teatral e o que ela implica em diferentes parâmetros relacionados ao teatro.

Começando pelo desenvolvimento do conceito na linguagem teatral, uso três textos que traçam linhas fundamentais para a pesquisa, *A poética clássica* de Aristóteles (2005); *Catarse, emoção e prazer* de Christiani Menezes (2009) e o capítulo “Holy Theatre” em *From Acting to performance* de Philip Auslander (1997).

No que diz respeito à catarse nas artes cênicas, o autor que, pioneiramente, observou e registrou o fenômeno da catarse foi Aristóteles (2005) em *A poética clássica*. Apesar de não definir assertivamente o que é catarse, Aristóteles observa um conjunto de fatores capaz de gerar no público uma experiência que toca o emocional e transforma a percepção do público para suas atitudes e consequências dali para frente. Esse conjunto conta com uma estrutura narrativa clara, proposta por Aristóteles e pertencente somente à tragédia, em que o protagonista deve se aproximar da realidade do público para que haja uma identificação desde o início. Esse protagonista se difere dos demais personagens por possuir qualidades morais “mais elevadas” (ARISTÓTELES, p. 25) e ter em seu roteiro durante o espetáculo uma trajetória com início, meio e fim, onde cometerá, sem merecer, um erro trágico capaz de gerar **temor e piedade** no público (ARISTÓTELES, p.24). Aristóteles denomina esse momento em

que o herói se equivoca de peripécia. Na comédia, a catarse não poderia acontecer uma vez que o protagonista possui características inversas ao herói trágico: ele usa de sua inferioridade para assumir o discurso crítico que a comédia traz (ARISTÓTELES, p.23).

Aristóteles defende que o real não deve ser tratado como a verdade do espetáculo, mas sim um objeto a ser imitado ao que chamamos de verossimilhança. Por isso também a necessidade de o enredo não começar e nem terminar ao acaso: deve ser tratar de uma ação concluída e com um desfecho de sucesso para o protagonista-herói. Aristóteles não deixa claro o momento exato da catarse no público. Acredito que é no final do espetáculo, quando público percebe que, mesmo cometendo um erro trágico, e possuindo características semelhantes ao herói, também são capazes de aprender com os seus equívocos e saírem bem sucedidos de qualquer situação, é que ocorre o fenômeno da catarse.

Acredito que os sentimentos de temor e piedade estão diretamente relacionados com o sentimento de empatia. Uma vez que o público consegue se identificar com o herói, passa a ser mais fácil se imaginar na peripécia vivida e o sofrimento que isso pode causar. O medo de estar na mesma situação e o desejo que o herói consiga superar esse momento tomam o público. Por sua vez, em minha concepção, a empatia é o que faz o público perceber que também pode aprender com os erros do herói e, assim, sofre a catarse.

Para a filósofa Menezes (2009), a catarse tem como o principal objetivo a purgação do que há de ruim na alma humana (ARISTÓTELES *apud* MENEZES). Na tese, Menezes defende que a impureza é inata e é relacionada ao desejo de se inserir num grupo social, o desejo de se purificar. Ela cita a palavra *conspurcar* para exemplificar a necessidade de uma purificação. Desonrar, corromper e difamar são seus sinônimos, logo, é de se esperar que, para uma elevação do status social do indivíduo, haja um anseio pela libertação dessa sujeira. Viria através da conspurcação, a catarse (MENEZES, p. 20).

Ela também cita a teoria humoral hipocrática, que diz que a saúde se baseia no equilíbrio dos 4 humores (sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra) e o desequilíbrio entre esses implica a necessidade de uma purificação orgânica (MENEZES, p. 28). O medicamento então serviria para agravar os sintomas até que o sistema imunológico reagisse de forma a se curar sozinho. Em analogia à tragédia, o medicamento será equivalente à peripécia capaz de

alterar internamente o indivíduo para que ele se purifique sozinho. Nesse caso, a catarse ganha o sentido único de limpeza, purgação.

Em sua tese, Menezes afirma que Platão defende a cura dos desequilíbrios fisiológicos pela prática de exercícios físicos. A movimentação, a ginástica, é o que curaria o enfermo tanto física, quanto espiritualmente seguindo a mesma linha que diz que os ritos catárticos que envolvem dança são capazes de guiar à um estado de transe, e também, a linha da medicina que trata do equilíbrio entre as funções orgânicas. Ela afirma:

Sabemos que a noção de catarse era empregada ao se falar da remoção de sujeira, da purificação ritual, da purgação medicinal, assim como era indicativa de clareza de um discurso, questão ou argumento (MENEZES, 2009, p 170)

Dentre os demais tópicos de sua pesquisa, ao perceber que a estrutura da tragédia se mantém até hoje, Menezes busca a fonte do prazer dentro da tragédia proposta por Aristóteles e conclui que o ato de sentir prazer está relacionado à necessidade de se compreender o desfecho e aprender algo com ele. Com isso, a autora relaciona os verbos ligados ao prazer com o fenômeno da catarse e conclui que o prazer não está em sentir temor e piedade, mas sim em compreender o desfecho, em saber reconhecer-se dentro do arquétipo do herói e sentir-se apto a contornar o infortúnio erro com resiliência.

No texto de Auslander (2002) do capítulo *The holly theatre* em *From Acting to performance* toda essa estrutura idealizada por Aristóteles sofre alterações para chegar ao mesmo fim, a catarse. Auslander cita os teóricos Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, que trazem uma abordagem da catarse sob a perspectiva da direção dos atores. Segundo o texto de Auslander, esses dois ícones propõem uma forma de teatro que carrega um teor ritualístico como estímulo para a encenação e, então, a interpretação seria resultado de uma catarse pessoal do ator. Acredito que dessa forma o público é atingido pela experiência do próprio ator e não por um roteiro pré-formulado.

Para Auslander, Artaud também propõe a não-utilização da linguagem verbal e afirma que a linguagem corporal é muito mais potente e pura do que qualquer palavra dita verbalmente, uma vez que a imagem formada pelo corpo aciona as imagens arquetípicas e atingem o inconsciente de forma ainda mais profunda. No texto, Auslander diz que Grotowski

não renega o uso do texto totalmente, porém, o utiliza como uma ferramenta de autodescoberta para se atingir o que deve ser expurgado (AUSLANDER, p. 22). Segundo Auslander, para Grotowski, a essência individual do ator é a base para a sua interpretação, nesse caso, o personagem serve como uma proteção para que a psique do ator não seja diretamente exposta para o público. Auslander cita que Grotowski defende um treinamento consistido na expressão a partir de impulsos físicos gerados por estímulos emocionais do ator a fim de que esses impulsos reverberem a mesma sensação na plateia. Propõe um teatro feito para um público crítico, disposto a participar de uma experiência de troca e não só passiva (AUSLANDER, p. 23). Procura promover um reencontro com as formas arquetípicas num contexto consciente. Por tratar de uma concepção de cura individual do ator para que só haja a catarse no público posteriormente, Auslander denominou essa forma de Thearapeutic Theatre.

Já os relatos de Auslander sobre os teóricos Peter Brook e Jaques Copeau, são de propostas divergentes aos autores referidos anteriormente. Para ele, Brook e Copeau falam de um teatro que une as pessoas de alguma forma, de uma comunicação que une todos os presentes durante o espetáculo e um novo sentido de valores morais. Reestabelecem o referencial de bom caráter a ser atingido pela proposta aristotélica de catarse buscando abranger seu alcance. Auslander denomina essa movimentação de união de ideais de Communal Theatre.

Influenciado por Émile Jacques-Dalcroze, educador musical que criou um sistema de produção sonora a partir da movimentação expressiva do corpo, para Auslander, assim como defende Grotowski, Copeau entende que a palavra dita deve ser resultante da união entre o que é sentido e o que o corpo não consegue dizer, assim só seria reproduzido aquilo que é genuinamente emoção. Nesse caso, a linguagem de performance do ator tem a expressão corporal livre como base. Para isso, ele propõe que o ator deve estar inteiramente neutro e livre de qualquer tipo de julgamento prévio sobre suas ações, que ele tenha empatia por qualquer forma de vida e que eleve suas sensações para um nível físico (AUSLANDER, p.16).

Segundo Auslander, Brook e Copeau tratam o teatro como uma união, uma aproximação entre a vida real e a fictícia, entre ator e espectador, ação e emoção. Apesar de nenhum dos dois definir nitidamente como, ambos falam do teatro como algo capaz de despertar uma noção geral das necessidades humanas. Assim como para Aristóteles, também

acreditam que o espectador deve deixar o teatro com uma nova mentalidade, com novos questionamentos e soluções. Essa é a principal diferença entre o Communal Theatre e o Therapeutical Theatre explicados no texto de Auslander : um trata do todo em que a catarse acontece simultaneamente e em prol do aprimoramento da convivência em sociedade; o outro está ligado a questões individuais e internas, para que o ator possa afetar a plateia ele deve ter sido afetado antes.

Acredito que é possível fazer um paralelo entre as definições de catarse propostas por Menezes , quando ela cita a teoria humoral, e os teóricos citados por Auslander , pois ambos falam de uma purificação autoimune, porém, em contextos diferentes. Se, por um lado, Menezes explica a teoria em que Platão afirma que o natural do organismo humano é capaz de autorregular suas funções a partir de um estímulo que agrave os sintomas; Auslander defende que, no Therapeutic Theatre, o ator deve investir na sua capacidade de promover sua catarse individual em seu treinamento profissional para que, vicariamente, possa provocar a catarse na plateia.

Além da purificação pela tragédia, Menezes trás em sua tese o conceito de que a catarse é uma reação automática à uma ação externa, ou seja, dentre outras características, é um fenômeno dependente de estímulos sensoriais para que haja a transformação interna (MENEZES, p 19). Para explicar isso, ela usa exemplos de rituais como os cultos dionisiacos, em que uma dança pessoal exaustiva e ininterrupta proporciona uma descarga emocional catártica e que, no séc V a.C, levou a criação dos cultos coribânticos. Neles, o ritual tinha o intuito de curar psicopatologias com a dança de uma melodia tocada por flautas e tambores capazes de gerar um processo de transe e por fim a catarse. Logo, o que Menezes constata sobre a purificação pode ser equiparado ao que Auslander explica sobre o treinamento físico proposto por Artaud e Grotowski no Therapeutic Theatre. Ou seja, o treinamento físico pode assumir o papel de agente purificador do ator. Neste caso o ator é o proliferador de um discurso já filtrado: sua catarse ocorre durante o treinamento para que, posteriormente, no momento da representação pública, quem sofra a catarse seja o público.

Enquanto Menezes fala da necessidade de purificação para se obter maior representatividade social, Peter Brook também atribui a potencialidade cênica do ator à sua capacidade de obter catarse: quanto maior a capacidade do ator em se provocar a catarse,

maior sua capacidade de fazer a plateia sentir a catarse também. É uma comparação sobre referenciais diferentes, porém acredito que, para Menezes, a importância da catarse individual para a inserção num grupo social pode ser comparada à necessidade de catarse na experiência descrita por Auslander sobre o Communal Theatre. Nele, todos os presentes no acontecimento teatral são envolvidos por um despertar em comum sobre as necessidades humanas, ou seja, a necessidade do pertencimento à um grupo sugerido por Menezes pode ser relacionado à esse movimento de união. Nesse sentido, acredito que a potência da catarse possa gerar modificações muito fortes no comportamento geral de quem está presente atentando-os para um senso de coletivo.

Para o ator, conviver com a catarse pode ser uma experiência muito rica para sua vida pessoal em vários sentidos, pois, mesmo se só assumirmos os efeitos aqui descritos como o de uma nova percepção das necessidades humanas, como sugere o Communal Theatre, e/ou nova percepção da sua capacidade de lidar com os seus conflitos, como descreve Aristóteles, o ator se torna capaz de ampliar a visão do mundo ao seu redor. O privilégio aumenta ainda mais, pois, se faz parte do seu treinamento diário, o ator deve estar aberto para a catarse sempre e assim, deve ser mais consciente dos caminhos para se chegar a sua própria catarse com muito mais facilidade do que qualquer um que não o faça com a mesma frequência. A simples oportunidade de abrir-se para a catarse e tornar-se consciente desse fenômeno em si já é um grande facilitador para agir como agente catártico.

Como atriz, diante de tudo o que eu pesquisei até aqui é que eu posso concluir que a catarse está relacionada com aprendizagem e, para o ator, a aprendizagem reside principalmente no treinamento e eu enxergo bem a aplicação desses conceitos na prática. O que eu quero dizer é que, assim como Menezes relaciona o prazer em aprender, posso dizer que é bastante prazeroso um treinamento produtivo, um ensaio que leva à lugares inusitados e, no fim, isso também é passado para o público. Quanto mais se tem catarse, aprendizagem e prazer num processo, mais o público recebe isso tudo ao presenciar seu resultado final.

Ainda em relação aos teóricos abordados, são contextos diferentes que trazem semelhanças sutis, porém, se assumirmos a relação de quem causa a catarse, quem recebe e

como recebe, é possível estabelecer comparativos que enriquecem o intercâmbio entre as áreas estudadas fortalecendo a aplicação do mesmo conceito para as diversas áreas.

Depois de já ter em vista as novas definições sobre a catarse sob perspectivas próximas à minha área de atuação, o teatro, pude finalmente começar a sanar a minha curiosidade sobre o termo em comum entre o teatro e a psicologia.

Porém, sabendo que a psicologia é uma ciência, suas definições e aplicações podem ser um pouco diferentes. Escolho o psicodrama como principal parâmetro de comparação e aproximação entre o teatro e a psicologia, uma vez que é a área da psicologia explicitamente mais próxima ao teatro.

O psicodrama nasce de uma nova visão sobre a psicanálise, então, primeiro precisamos conhecer alguns termos em comum entre as duas áreas. Em um resumo simplista, a psicanálise funciona a partir da interpretação do que é colocado pelo paciente em um processo chamado associação livre.

...Freud descobriu que não conseguia hipnotizar com facilidade e profundamente alguns pacientes. Continuou a usar o método catártico como tratamento e elaborou a partir da catarse a técnica de livre associação. Na livre associação, o paciente fica deitado no divã e o terapeuta o encoraja a falar livre e espontaneamente, dando completa vazão a qualquer ideia, mesmo sendo embaraçosa, sem importância ou aparentemente tola. O objetivo do sistema de psicanálise de Freud era trazer para a mente consciente as memórias ou pensamentos reprimidos, supostamente causadores do comportamento anormal do paciente. (SCHULTZ & SCHULTZ, 2007, p. 329)

Porém, o paciente pode apresentar resistências ao processo por uma série de motivos. Um dos tipos mais comuns de resistência é chamado acting-out. Em acting-out o paciente se expressa com ações físicas e a interpretação disso, segundo Freud, não descreve o que é necessário para a terapia psicanalítica.

Jacob Levy Moreno (1978), fundador do psicodrama, por sua vez, enxergou no acting-out uma linguagem ainda mais genuína do que a verbal e passou a experimentar atingir níveis mais profundos da psique a partir das ações físicas do paciente. O principal objeto de

análise no psicodrama é a estrutura momentânea da vida pessoal do paciente/ator¹. A forma como ele se comporta diante dos acontecimentos, quem são as pessoas que os cercam e como elas o afetam.

O psicodrama surge da necessidade de se representar de forma mais real as questões levantadas nas terapias de grupo como terapias familiares, por exemplo. A solução dada por Moreno foi tratar de forma mais dinâmica e simbólica os problemas sofridos pelo grupo. O psicodrama dá a oportunidade para o paciente recriar a sociedade que vive em miniatura, sob o olhar de um terapeuta capaz de interpretar sua espontaneidade e auxiliar a solucionar seus conflitos a partir de suas próprias percepções.

Seu objetivo então é fazer o paciente reviver as situações-conflito afim de enxergá-las com mais detalhes e maior clareza. O segundo olhar já não carrega as mesmas sensações vividas no momento que está prestes a ser representado, ele é feito por outras pessoas, denominadas “egos auxiliares”, que estão preparadas para desencadear novas respostas para o paciente a partir do que ele vivera. Os egos auxiliares são os atores que representam as pessoas presentes no momento-conflito real além do protagonista. Moreno explica que os melhores egos auxiliares são ex pacientes que já possuem conhecimento para levar o paciente a encontrar nas formas externas suas próprias figuras internas sem a necessidade do uso da linguagem verbal.

O psicodrama atenta o paciente/ator à explorar sozinho a si mesmo. Moreno defende que se um dramaturgo, por exemplo, desempenhasse um papel nascido das suas próprias experiências e intimidades, o enxergaria de forma muito mais cômica pela fatuidade do drama projetado e o rudimentar da produção encenada (MORENO, p.90). Acredito que é a partir daí que os conceitos entre o teatro e o psicodrama começam a se tangenciar, pois, se seguirmos as propostas dadas por Artaud e Grotowski. Segundo Auslander, o ator é quem gerencia sua própria catarse a partir do uso das suas próprias experiências e emoções, assim como o paciente/ator no psicodrama. Aqui o propósito é fazer o paciente/ator ser capaz de expandir sua realidade para um contexto fictício que lhe trás novas possibilidades de respostas e comportamentos.

¹ Nesse contexto farei uso do termo paciente/ ator para que o paralelo entre a realidade do ator e o seu ofício seja mais nítido.

A psicoterapia, de uma forma geral, é relacionada à capacidade do paciente de se dar novas respostas a partir de uma situação que lhe cause incômodos. No psicodrama em específico, essa capacidade recebe o nome de espontaneidade e é detalhadamente definida como “responder, com um curto grau de adequação, a uma nova situação ou, com uma curta medida de novidade, a uma antiga situação” (MORENO, p.36). É a partir da espontaneidade que surge toda a pesquisa psicodramática: a espontaneidade é então associada à criatividade para se obter uma resposta à sua influência no comportamento humano.

É a partir da espontaneidade que o psicodrama encontra a resposta para o que seria o seu próprio conceito de catarse.

Como toda e qualquer atividade humana pode ser, praticamente, a fonte de algum grau de catarse, o problema consiste em determinar o que é catarse, de que forma difere, por exemplo, da felicidade, do contentamento, do êxtase, da satisfação de necessidades etc. e se uma fonte é superior, na produção de catarse, a uma outra fonte; com efeito trata-se de saber se existe um elemento comum a todas as fontes, o qual opera na produção da catarse. Portanto, o meu intuito foi definir a catarse de tal modo que se possa mostrar que todas as formas de influência que exercem um efeito catártico demonstrável são passos positivos num só processo de operação. Descobri o princípio comum que produz a catarse na espontaneidade, na ação dramática espontânea. (MORENO, 1993. P.66)

A diferença entre a catarse no psicodrama e no teatro se dá pelo fato de que no teatro o foco principal é de se gerar a catarse no público, enquanto no psicodrama o enfoque é no próprio paciente/ator. Diferentemente de Aristóteles que, como explica Moreno não se preocupa com as origens da catarse, mas sim com os efeitos dela, o psicodrama investiga a catarse no processo que leva o paciente/ator a chegar à esse fenômeno. Para Aristóteles, a catarse seria o efeito gerado a partir de uma imitação verossímil da vida real, enquanto que no psicodrama a catarse é gerada pela visão de um novo universo e pela viabilidade de um novo crescimento percebida numa extensão da realidade, não na imitação (MORENO, p.64). Nesse caso, o objeto a ser imitado não é o que é avaliado, mas sim, a capacidade de recapitular os problemas num outro contexto muito mais livre.

Segundo a psicanálise, a Catarse é a liberação de uma forte carga emocional, quando certos mecanismos inconscientes afloram ao nível da consciência durante o tratamento psicanalítico. (...) No conceito de Catarse de Integração de Moreno, o indivíduo durante a psicoterapia tem uma série de

conhecimentos e de percepções até que determinado momento todas elas se unem formando um conjunto. O indivíduo, assim, com esta percepção globalizante dá um salto. A isto, Moreno chama de Catarse de Integração, onde o indivíduo passa a ser uma nova pessoa. (SOEIRO, 1995, p. 5)

Concordo com Moreno quando ele defende que a catarse pode ser atingida de diversas formas e em diversos níveis, sendo conceitualmente abstrata em sua definição, porém, ele complementa seu raciocínio definindo a catarse psicodramática, ou catarse total, como a união de todos os fatores que geram essas catarses parciais. Então, a catarse é definida por Moreno como o despertar da espontaneidade do ator/paciente num contexto em que se há um déficit de espontaneidade em sua vida real. No caso, esse déficit é o que provoca distúrbios dinâmicos individuais e coletivos.

Capítulo 02- A Catarse em processos criativos.

Para exemplificar aqui as demonstrações práticas da catarse em processos criativos dentro da universidade, é preciso adotar todos os outros conceitos de catarse já trazidos neste trabalho. É preciso que se entenda a catarse como um efeito muito pessoal que tentarei descrever a seguir em dois estudos de caso de processos nos quais atuei como atriz: *Marat, Sade, Corday e o resto* (2016) e *O segundo sexo para leigos* (2016).

2.1 A catarse em *Marat, Sade, Corday e o resto*.

Marat, Sade, Corday e o resto foi o espetáculo criado e montado na disciplina de Interpretação e Montagem sob a orientação e direção da professora Cecília Borges, no primeiro semestre de 2016, no departamento de Artes Cênicas da UnB, inspirada na obra de Peter Weiss, *Marat-Sade* (1964).

A peça escrita por Peter Weiss (1968) conta o real episódio acontecido na revolução francesa, porém, dentro de um espetáculo montado com os internos do hospício de Chareton, França. Fazendo um breve resumo histórico: a Revolução Francesa foi um dos maiores movimentos políticos que já ocorreu na França. Em 1789 a França se encontrava falida por causa dos excessivos gastos com a corte e, portanto, buscava se reerguer com a arrecadação de impostos cada vez mais altos do povo. Revoltados por estarem sustentando os luxos das classes altas, o povo passa a reivindicar seus direitos. A população começava a se dividir de acordo com os seus ideais políticos e a pressão popular era cada vez maior. Luis XVI, até então rei da França, resolve fugir dando abertura para que a revolução fosse ainda mais bem sucedida. É instaurado o regime parlamentar. A partir daí a união da terceira classe contra os aristocratas é desfeita formando dois partidos políticos: os girondinos, alta burguesia que não anseia por melhorias aos trabalhadores e nem aos pobres, e os jacobinos, comandados por Robespierre em busca de avanços para as classes mais baixas.

Jean Paul-Marat era jornalista e pregava os ideais jacobinos em seu jornal *L'Ami du peuple* (O amigo do povo). Defendia as reformas básicas para as classes mais baixas e o povo confiava nele como mediador com os parlamentares jacobinos. Com sua grande influência, ele é um dos motivos da queda dos girondinos. Porém, com a ascensão dos jacobinos, sua influencia já não era mais útil e então, Marat, já diagnosticado com uma séria doença de pele, se recolhe para maior efetividade de seu tratamento. Em 1799, vinda de Caen, França, onde se

reuniam girondinos exilados, Charlotte Corday entra em seu aposento e o assassina em sua banheira medicinal.

O texto de Weiss (1968) retrata uma versão ficcional baseada nestes fatos reais e começa por apresentar e descrever cada personagem real juntamente com as características do paciente que o representa. Marat é descrito desde o início como uma figura que sofria de uma séria doença de pele e, portanto, passa a peça inteira em sua banheira medicinal sendo cuidado por sua mulher, Simone Evrard. Charlotte Corday é a representante do partido dos girondinos, vinda de Caen, para exterminar o jornalista jacobino e demonstrar poder político. O deputado girondino, Duperret, é amante da jovem assassina e aparece em cena para dar-lhe apoio. Jaques Roux é um efervescente socialista radical que contesta todas as movimentações políticas de Marat-Sade, também é um grande combustível para a coragem de Corday. O “resto” descrito no título de nossa montagem consiste no grande coro de internos que formam momentos cruciais para a morte de Marat.

A energia de coro trabalhada em nossa montagem era o principal estopim para as ações de cada um. Nessa montagem, os pacientes se exaltavam cada vez mais quando havia algum momento de tensão. Corday então é cada vez mais tomada por essa ansiedade em comum, o que vira combustível interno para realizar a sua cena final, o assassinato de Jean Paul Marat. A personagem, por estar dopada em quase todo o espetáculo perde os momentos certos de entrada e marcas onde ela tem que matar Marat em três momentos diferentes. O roteiro da peça meta-teatral escrita pelo marquês de Sade conta que, para tal feito, antes de qualquer atitude uma arma seria necessária, algo que pudesse feri-lo, logo, a personagem parte para a cidade em busca do apetrecho mortífero e lá, a paciente que interpreta Corday, encontra os outros internos em polvorosa esperando para o grande golpe. A agitação é tanta que a paciente perde o controle sobre si mesma e, fora do planejado da peça, chega muito perto de matar a artesã que lhe vende o punhal. Esse ato revela o que ela é capaz. Sua ansiedade em chegar na cena final só aumenta e, por isso, seus planos de assassinato se tornam cada vez mais violentos como se ela já não tivesse mais domínio sobre suas ações.

Na nossa versão, trabalhamos os papéis individuais a partir das ações de coro, do trabalho do grupo como um todo. Cada ação era reverberação daquilo que o coletivo gerava e

eu tive a oportunidade de interpretar Charlotte Corday, a famosa assassina de Marat, que, de acordo com o roteiro escrito por Peter Weiss, sofre de sonolência crônica e depressão.

CORO

Corday Corday

Acorda

Acorda

Acorda Corday

Corday Acorda

ANUNCIADOR (faz um sinal com o bastão para a orquestra. Toca-se o tema de Corday)

Charlotte Corday chegou a hora

Já não tens tempo para dormir

Charlotte Corday levanta-te agora

E pega teu punhal pelo cabo

(pausa. Corday é erguida pelas Irmãs. Sua cabeça está caída e as pernas dobradas. As Irmãs amparam-na e levam-na para a frente, devagar. Seus pés arrastam-se pelo chão. Duperret vai atrás dela, as mãos segurando suas ancas)

Charlotte Corday tu sabes

Logo dormirás na eternidade

(Corday é empurrada para a área de representação. Duas irmãs seguram-na pelos lados. Duperret de pé, atrás, segura-a pelas costas. Fim da música.)

(WEISS, 1968, p.107)

A partir das rubricas do texto, criei uma personagem cujo estado dopado era tão constante que ela não conseguia se manter firme no chão: se arrastava buscando algum lugar para se escorar antes que caísse e adormecesse subitamente. Apesar disso, era uma das pacientes em melhor estado dentro desse hospício. Ao contrário de seus colegas, Corday não possuía nenhuma dificuldade em se expressar e era a interna mais bonita, por isso, foi a escolhida para ser a assassina.

Do meu ponto de vista, no fundo, Corday não possuía nenhum sintoma clínico aparente e na verdade sofria sua sonolência como efeito dos muitos remédios que os enfermeiros do hospício forçavam-na a engolir.

Por uma escolha estética e crítica da diretora e professora da disciplina de montagem em questão, Cecília Borges, adaptamos o final da peça para que o assassinato fosse decorrente de um grande debate político. Na época, nosso país estava passando pela decisão do impeachment da ex-presidenta Dilma Roussef e a cena da icônica votação parlamentar, que aconteceu em 17 de Abril de 2016, foi o que tentamos traçar um paralelo para o fechamento do espetáculo. Nesse dia em Brasília, deputados justificavam abertamente seus votos a favor do impeachment citando Deus, suas famílias e seus interesses pessoais.

Nesse dia de glória para o povo tem um homem que entrará para a história. Parabéns Eduardo Cunha. Perderam em 1964 e agora em 2016. Pela família e inocência das crianças que o PT nunca respeitou, contra o comunismo, o Foro de São Paulo e em memória do coronel Brilhante Ustra, o meu voto é sim. (BOLSONARO, 2017, s/n em Vídeo: Bolsonaro exalta Coronel Carlos Ustra acusado de tortura na ditadura <https://youtu.be/lbfqUCkBK4>, acessado em 21/06/2017)

Na época era impossível não se abalar com a situação política e eu, pessoalmente, estava muito envolvida com movimentos militantes contra o governo futuro Michel Temer, que estava por vir. Num ato de resistência e manifestação política, me juntei à vários colegas e começamos a ocupar o prédio da Funarte- DF para unir forças ao movimento nacional OcupaMinc. A rotina de quem estava habitando aquele espaço era sempre muito intensa. Todos viviam a flor da pele movidos pelo ódio ao presidente, o medo de ser enxotado pela polícia, afinal é crime ocupar um espaço público dessa forma, e a convivência com várias pessoas 24 horas por dia. Tudo isso mexia com o controle e a sanidade mental de qualquer um que resolvesse assumir esse espaço de militância. Lá tínhamos que administrar as programações culturais e palestras, arrecadar mantimentos, divulgar e disseminar os ideais do movimento e garantir a segurança de todos os ocupantes numa rotina de muito estresse e gasto energético.

Comecei a fazer um paralelo entre o que eu estava vivendo e a vida da personagem Corday. Ela vivia dopada e eu cansada das noites mal dormidas no cômodo em que mais de 30 pessoas tentavam descansar. Ela tinha uma missão cênica a cumprir, eu a vontade de defender aquilo em que eu acreditava politicamente. Corday era constantemente influenciada pelo estado dos outros internos e eu também já não podia estar mais contaminada pela energia do

lugar, pelas conversas, planos, ideais dos outros ocupantes. Era fácil sentir empatia por Corday, estávamos sob condições parecidas de convívio social e pressão.

Acredito que, por causa dessa sincronia de vivências sociais entre eu e a personagem, eu pude experimentar um estado de imersão no papel que ainda não havia experimentado. Os improvisos nos ensaios fluíam de forma mais orgânica que qualquer outro processo que eu já tinha vivido, as falas saíam da minha boca como se fosse algo que eu realmente queria dizer naquele momento, as ações me encontravam mais do que eu buscava por elas. Era mais prazeroso do que nunca estar em cena.

Nesse caso eu pude aprender com a paciente, com a personagem Corday e comigo mesma diante da personagem que carrega uma personalidade real e outra fictícia. O potencial de catarse, segundo a perspectiva aristotélica, dentro da dramaturgia está no momento em que a paciente percebe que é capaz de assassinar uma pessoa inocente, uma vez que a peripécia mudou o seu percurso dali pra frente. Para a paciente, o potencial momento de catarse, não sob uma perspectiva dramatúrgica e aristotélica, mas com relação ao que Menezes diz sobre aprender com o erro vivido pelo herói, seria na cena final em que Corday mata o personagem de Marat e se arrepende por ter cometido o crime, afinal estava num estado de descontrole e total influência dos outros personagens. Para mim, a catarse, no sentido dessa aprendizagem proposta por Menezes, aconteceu no momento em que eu me espelhei com toda a situação e, mesmo me sentindo muito próxima da personagem, percebi que minha realidade era outra.

Era sim muito prazeroso expurgar minhas insatisfações políticas num contexto fictício mas era ainda mais inspirador perceber que, no meu contexto, eu não precisava passar por nada do que a personagem passou. A catarse que houve em mim não era relacionada ao conceito aristotélico, pois, para Aristóteles, quem sofre a catarse é o público. Além disso, não poderia dizer que a trajetória de Corday me despertou temor ou piedade. Também não acredito que o conceito de catarse dado por Menezes (2009) seja o suficiente para explicar o que acontecia, pois não era “apenas” aprendizado. O que acontecia era uma catarse psicodramática. Ali eu via a retratação da minha própria realidade, porém, de uma forma mais lúdica, menos verossímil e isso despertou em mim uma outra percepção. Eu diria então que a

catarse se dava pelo fato de eu ver outras possibilidades para a minha vida real dentro do que era tratado no texto.

Eu podia usar da proximidade de vivências entre a minha realidade e a da personagem para gerar as circunstâncias internas necessárias para as ações dadas à Corday. A solução para os meus questionamentos naquele momento não eram diretamente comparáveis ao assassinato cometido por Corday, mas sim na coragem que ela teve em agir e eu só pude perceber esse paralelo depois de sentir a catarse.

2.2 A catarse em *O Segundo Sexo para Leigos*

A outra situação que eu gostaria de compartilhar referente a catarse durante um processo criativo ocorreu quando eu estava no meu sexto semestre do curso, no primeiro semestre de 2016. Um grande amigo meu me chamou para participar do projeto de direção dele. O nome da personagem era Mocinha Bonita e eu tive a oportunidade de interpretá-la no exercício de direção do meu colega de curso Henrique Raynal, que estava sendo orientado pela professora Cecília de Almeida Borges. O texto foi escrito pelo próprio diretor com base num dos mais famosos textos sobre o feminismo escritos até hoje: *O Segundo Sexo* (originalmente *Le Deuxième Sexe*, 1949.) da escritora e filósofa existencialista, Simone de Beauvoir, que nesta obra, questiona o papel da mulher na sociedade.

No texto do meu colega, três estereótipos femininos eram apresentados em divergência de discurso: uma transexual feminista radical, uma mulher que ainda estava aprendendo sobre o feminismo e, portanto, não se assumia feminista e a “mocinha bonita” da peça, aquela que parecia viver uma vida simples sem ter acesso a qualquer tipo de informação que pudesse empoderá-la.

De acordo com o direcionamento do autor e diretor, Mocinha Bonita foi criada numa família extremamente tradicional. Não só no sentido que conhecemos hoje, em que se obtém um modelo de família considerado “exemplar” por muitos, com pais heterossexuais ainda casados do primeiro casamento, doutrinação religioso desde cedo e um destino fadado pelo histórico profissional dos seus antepassados. Mocinha tem sua vida regida pelas tradições de sua família passadas por sua mãe: foi ensinada desde pequena que deveria ser submissa ao homem independente de qualquer situação. Seu papel é agradar seu pai, seu marido e servir

como uma boa dona de casa quando engravidasse. Seu maior sonho é se casar com o príncipe encantado.

Ao longo da peça, Mocinha vai descobrindo que nem tudo é como num conto de fadas e o príncipe encantado que ela tanto sonhou pode se tornar um grande vilão. Ao longo do texto, ela vai relatando uma série de descontentamentos com o casamento que vão se agravando com o passar do tempo até que, em suas últimas bodas, ela é agredida por seu marido. A partir daí ela passa a ter uma consciência muito maior sobre a sua função no mundo, pois descobre que sua vida não pode se resumir a um casamento desmoronado. Seu discurso muda completamente e então ela termina a peça dando uma lição ao seu neto de como se tratar uma mulher.

Se analisarmos toda a trajetória da personagem, extrapolando a perspectiva original de catarse proposta por Aristóteles (2005), em que o público deve aprender com o erro do herói, o potencial para a catarse fica nítido na desconstrução de valores e preconceitos da personagem a partir de uma peripécia em que não é a própria Mocinha Bonita quem comete o infortúnio erro, mas sim, quem percebe a influência desse erro. No caso, o ideal é que o público perceba os equívocos da personagem e o mal que ela sofria por outras personagens. Na verdade, a grande peripécia da Mocinha está em ter se casado cegamente, pois, vendida aos valores morais e familiares estabelecidos pela sociedade antiquada em que a personagem vive, a única importância era que ela se casasse com outra pessoa de “boa família” mesmo que ela não o conhecesse com mais intimidade. A partir daí ela mesma percebe o seu erro quando passa a sofrer agressões e não permanecer mais omissa a isso.

Na construção da Mocinha Bonita descobri que ela tinha um estilo de vida completamente oposto ao meu atualmente. Eu fui criada por uma mãe solteira de 4 filhos que é extremamente dedicada ao trabalho, nunca recebi nenhum tipo de ensinamento religioso e vi minha mãe passar por dois divórcios bem estruturada. Nas circunstâncias dadas pelo texto, a realidade da Mocinha Bonita é diferente: sua mãe é completamente dependente de seu marido, é dona de casa, é devota à sua família e à Igreja.

Num exercício criativo sobre uma Mocinha Bonita na vida real, ela julgaria qualquer mulher que vestisse roupas como as minhas; nunca iria para os mesmos lugares que eu vou, e

possui uma relação com os homens de uma forma diferente da minha. Enquanto eu gosto de ouvir rap, hip-hop e afins, Mocinha bonita ouviria música clássica e gospel, provavelmente. Não consigo nem imaginar Mocinha Bonita em uma mesa de bar tomando uma cerveja com suas amigas, coisa que eu, com os meus 21 anos de idade, mais faço. Essas diferenças potencializam um distanciamento que me ajudam a construir um discurso talvez atingisse o público alvo, as mulheres mais jovens, com um sentimento de aversão a ela.

No meio desse processo criativo eu passei a reparar também nas semelhanças entre a atriz, que passou a estar em crescimento ideológico, e a personagem. Eu também vivo numa sociedade patriarcal. Eu também me preocupo se as minhas roupas estão curtas demais para alguma ocasião e curtas de menos para outras, afinal, é impossível estar satisfeita com a própria imagem: há sempre uma outra mulher com o cabelo mais liso, mais magra, com a pele, as unhas, a altura mais bonita... a roupa é o mínimo que eu posso fazer para me sentir mais confortável, não é mesmo? Não é minha culpa pensar assim, a sociedade não se interessa em fazer nos sentirmos bem. É mais rentável ter um bando de mulheres em busca de um padrão utópico do que todas elas bem consigo mesmas. Se eu sei disso tudo... porque eu ainda quero pertencer à esses padrões?

Os ensaios sempre deixavam o dia um pouco mais instigante sobre o tema. Uma vez, saindo do ensaio a noite, fui encontrar minhas amigas no bar como de costume. Entro no carro, em direção aos tais bares, ligo o rádio e canto junto com o hit de sucesso:

“Se cala e rala se não for beijar minha boca
Rebola no meu colo, perde a linha , fica solta
Alucinada, entregue, hipnotizada a garota
Tem cara de santa mas no fim vai acabar sem roupa
Se prepara que hoje a noite vai ser louca
Vem que hoje eu vou te botar nessa boa
Teu pai, ainda pensa que tu é boa moça
Que hoje tu vai ficar em casa lavando a louça”

Ok, a batida é ótima mas essa letra...? Eu gosto da música (A boa – Cone Crew Diretoria, 2014), vivo cantarolando ela por aí...

E paro pra pensar por que essa música estava incomodando esse dia. E as outras músicas que tocavam na rádio não parecem tão diferentes... Por algum motivo tudo o que eu escuto tem alguma conotação sexual, como se todas as músicas fossem uma armadilha para as mulheres se sentirem diminuídas pela imagem do homem, como se eles fossem seres tão incríveis que todas querem estar perto. Em vários estilos musicais diferentes, a mesma sensação. Elas tocam o tempo todo em todas as rádios. Os efeitos disso?

Hoje não consigo entender como esse tipo de música faz tanto sucesso. Não faz nenhum sentido reafirmar esse tipo de discurso assim, de graça. Hoje essa letra parece tão ofensiva quanto um discurso neonazista, a diferença é que a música é cantada num ritmo envolvente e as pessoas continuam batendo palmas pra ela.

Chegando ao bar, todos os homens do lugar não se acanham em me acompanhar com os olhos. Será que eles pensam que é um elogio? Quando isso acontece não é tão bom assim. É bem constrangedor se sentir olhada por todos os lados sem nenhum motivo aparente, além do fato de eu ser mulher. Penso comigo: tudo bem, isso sempre acontece e as coisas vão se tornar mais confortáveis quando eu encontrar outras mulheres.

Com minhas amigas vários comentários sobre as outras mulheres, me pego fazendo a mesma coisa que os homens que estavam me olhando quando cheguei. Por quê a gente se sente tão à vontade em dizer que uma mulher é feia ou bonita mas nunca comentar sobre os homens com a mesma frequência? Por quê é tão desconfortável me sentir observada pelos homens? Me sentir como uma presa sem nenhuma razão? Por quê até a menina que eu julgo ser a mais bonita do meu ciclo social, não consegue se sentir satisfeita com a sua imagem? Enquanto isso tudo passa pela minha cabeça voltando pra minha casa, a batida envolvente do grupo machista ecoa no carro mais uma vez. O que tá acontecendo? Calma, tá tudo bem. Tá tudo bem mesmo?

Não.

De repente me enxerguei muito mais refém da sociedade machista do que eu imaginava. Eu era a mocinha bonita do século XXI.

Catarse.

Nem sempre nós atores passamos pelas mesmas situações que os personagens que nós interpretamos, mas, nesse caso houve um paralelo inegável. Eu não poderia defender um discurso tão conservador sem ter o mínimo de entendimento sobre a influência dele na minha vida.

Essa experiência me enriqueceu não só num parâmetro de ideologia pessoal, mas também, como uma atriz capaz de usar das suas circunstâncias internas para fortalecer um discurso contrário ao que eu queria acreditar. A partir daí eu passei a defender a Mocinha como vítima de uma violência muito maior do que a agressão, mas como vítima de um sistema tão poderoso que ela nunca nem tinha reparado. Aprendi que esse tipo de aproximação com a personagem facilita no fortalecimento do discurso da personagem de forma diretamente proporcional à que o meu discurso se fortalece.

Entender isso durante o processo de criação da personagem foi enriquecedor, pois eu encontrei em mim a convicção que Mocinha teria para dizer tudo aquilo que eu julgava antes e agora compreendo com mais clareza. Quase um ano depois, tenho a noção de que a desconstrução de muito do que aprendi sobre o meu comportamento, meu espaço e responsabilidades sociais enquanto mulher, é gradual e cautelosa. Ainda não está tudo bem mas me orgulho em dizer que as coisas mudaram pra mim.

Eu concluo que eu só reparei que sofri a catarse nesses processos porque expandi meus horizontes para conceitualizar esse fenômeno de forma pessoal e independente da proposta de Aristóteles (2005) sobre a catarse. Hoje sei que catarse vai muito além do que gerar temor e piedade num público. Ela acontece em mim, atriz e eu também sou capaz de gerá-la. Ela acontece quando exploramos nossa intimidade e encontramos proximidades com a realidade da personagem em questão. Concluo percebendo que os processos criativos que acrescentam questionamentos sobre a minha própria realidade são muito mais motivacionais e prazerosos, por consequência, dão abertura para criações mais sinceras e originais.

Capítulo 03 - A catarse em *Os Mamutes*.

Na Universidade de Brasília, a graduação é dada pelo sistema de créditos, em que cada aluno tem uma meta de créditos a cumprir realizando disciplinas dentro e fora da sua área de estudo, ampliando as possibilidades de pesquisas interdisciplinares como a minha, que une a linguagem teatral com um pouco do que eu pude estudar sobre a psicologia. Esse sistema se mostra bastante rico, porém, são poucas as turmas de diplomação que unem os mesmos alunos pessoas do início ao fim do curso. Para a minha sorte, ou não, minha turma desse processo de diplomação é 80% formada pelas mesmas pessoas que ingressaram ao curso de artes cênicas junto comigo, em 2013. Isso significa que todos nós já nos conhecíamos o suficiente para saber as afinidades estéticas de cada um, do comportamento de todos em aula e as tendências de cada um para um futuro profissional. Essa intimidade foi muito boa para conseguirmos chegar a um consenso na hora de escolhermos o texto que gostaríamos de trabalhar, então, fechamos o acordo de que o texto final seria *Os Mamutes* de Jô Bilac (2015) e as propostas estéticas estavam em harmonia.

Entre várias razões, acredito que escolhemos *Os Mamutes* porque acreditamos que a peça, de conteúdo bastante crítico, trás um grande leque de possibilidades estéticas que abraça boa parte dos desejos da turma e ainda sugere um universo lúdico que, em teoria amenizaria a densidade de se debruçar num projeto durante um ano inteiro.

A peça conta a história do anti-herói Leon Carmelo pelas palavras de Isadora Faca-no-peito que, com 9 anos, já vomita todo o conteúdo absorvido pela mídia televisiva e pela internet nas suas fantasias infantis. Isadora cria com os seus brinquedos um universo fabuloso em que o protagonista é um jovem rapaz vindo de uma cidade do interior, com uma avó como único referencial familiar, para tentar a sorte de um emprego na Mamute's Food, milionária empresa de fast food que se tornou popular pela venda dos sanduíches especiais da carne de mamutes. O que acontece é que para ingressar de fato na empresa, Leon deve abater um mamute com suas próprias mãos que, nesse contexto, os mamutes na verdade são seres humanos sem grande relevância para a sociedade. Isso lhe cria um desafio pois, distinguir quem é “civil” de quem é mamute não é algo assim tão óbvio.

Leon conta com os conselhos de Capitão Man, uma figura máscula e viril que incentiva o jovem a seguir em frente com sua missão a qualquer custo e ainda ensina Leon a assassinar um mamute sem se esforçar. Para usar de exemplo, Capitão Man avista o casal perfeito: Jerry e Wendy. Capitão Man não precisa tomar nenhum tipo de atitude agressiva para demonstrar a facilidade de se abater um mamute a Leon, ele apenas põe o casal numa situação de tensão e vulnerabilidade que os deixa tão perturbados que eles mesmos se matam.

Leon encontra várias figuras interessantes em sua trajetória e cada uma delas agrega algum questionamento para o personagem fazer a si mesmo. Leon aprende sobre a fragilidade das relações entre as pessoas e a deslealdade que pode haver nessas relações logo nas primeiras cenas quando Capitão Man, mesmo sem agir com agressividade, induz o casal apaixonado a se julgarem como mamutes e acabarem se matando. Depois, encontra um grupo de militantes liderado por uma prostituta revolucionária chamada Frenesi, que vai contra o sistema da Mamute's Food e que tenta aliciá-lo a fazer parte de um esquema que busca destruir a empresa e libertar os mamutes usados para a fabricação dos sanduíches. Confuso, Leon se depara com uma figura angelical chamada Squel, por quem se apaixona a primeira vista e, por isso, acaba desistindo do sonho da Mamute's Food e resolve que quer viver com ela. Porém, Squel é assassinada e os donos da empresa encontram Leon com a menina morta em seus braços, como se ele tivesse a matado para entrega-la à Mamute's Food e assim conseguir o emprego. Por fim, Leon se rende ao sistema e aceita o cargo na Mamute's Food e se torna um legítimo caçador de mamutes.

A dramaturgia dá a liberdade para montarmos toda a peça em esquetes, que, segundo Pavis (2011), são cenas curtas que apresentam situações cômicas interpretadas por poucos atores (PAVIS, p.140), o que por um lado facilita nos ensaios e processos individuais, mas por outro lado dificulta o diálogo entre uma cena e outra reverberando na harmonia do conjunto total. Foi assim que nós optamos por trabalhar ao longo do semestre. Cada um era responsável pela sua própria cena e uma vez por semana trabalhávamos as movimentações de coro.

Como a nossa disciplina de diplomação consiste em dois semestres de imersão num único projeto, comecei o processo na intensão de interpretar Frenesi, a prostituta revolucionária que tenta corromper o objetivo de Leon e infiltra-lo no movimento contrário à Mamute's Food. Segundo o texto, a personagem instigante vem carregada de vários discursos

políticos e sociais, que tem grande poder de persuasão sob o protagonista. Frenesi foi um presente e um desafio nesse processo. Com sua rubrica de militante, busquei investir em várias ações que demonstrassem que ela está pronta para qualquer guerra. Na montagem, ela já entrava em cena cantando um rap, acompanhada de um coro agressivo e mantinha a postura confiante o tempo inteiro. A dramaturgia original emprega à ela a imagem de uma mulher poderosa vestida com um cocar e que grita por todas as causas humanistas possíveis, mesmo que não façam parte da sua realidade. Essa personagem me inspirava a crescer ideologicamente na minha vida pessoal.

O processo de diplomação em artes cênicas pela UnB consiste em um ano de verticalização sobre um único projeto e uma mesma turma. Entre um semestre e outro há uma avaliação da banca escolhida pela própria turma e nós resolvemos abrir a apresentação para a banca, para o público. Infelizmente, nesse primeiro semestre não conseguimos concluir toda a peça deixando as duas últimas cenas para o próximo semestre. Esse primeiro público que nos assistiu em nosso primeiro semestre de produção foi um público universitário em sua maioria, era um público que tem muito mais ciência do valor de se aliar a algum movimento de militância e de empoderamento. Nesse sentido, entendo que seja um público crítico para os comportamentos da sociedade como um todo. A surpresa foi que no final do espetáculo, esse público se sentiu tão incomodado com a minha performance na personagem que pediram a permissão para participar de uma discussão sobre a peça como um todo e nessa conversa o principal assunto foi a apropriação cultural estampada na construção da minha Frenesi.

Analisando a dramaturgia, Frenesi é a representação do poder corrompido: ao final do espetáculo ela troca o plano de libertação dos mamutes por um plano de ampliação da empresa canibalista. Frenesi se torna a garota-propaganda da Mamute's Food. Então, nesse caso, uma mulher branca que se apropria de outras culturas para vender sua imagem de militante das minorias reprimidas faz todo o sentido. Seria inclusive uma crítica ainda maior à sociedade capitalista que se vê no direito de fazer qualquer coisa para assumir o poder. Porém, como nessa primeira apresentação não mostramos a peça na íntegra, esse público não teve conhecimento dessa reviravolta final. Dividi o papel da personagem com Tainá Cary, uma colega negra que, ao invés de seguir a rubrica e usar um cocar, usava um turbante enaltecendo a sua real luta. Nós dividíamos a mesma cena que foi apresentada para o público, cada uma

com um pedaço das falas de uma só cena. Para eles, a imagem que ficou era de uma Frenesi, em um primeiro momento, sendo uma mulher branca usando um cocar e cantando um rap e, em seguida, outra Frenesi negra usando um turbante e com um texto que falava da sua luta para libertar os mamutes. Ou seja, a provável impressão que esse público teve realmente se inclinava para uma interpretação politicamente incorreta.

Eu, mulher branca, heterossexual, de classe média alta, faço parte de uma sociedade extremamente privilegiada que nunca saberá o preconceito que um índio sofre por toda a sua vida, por exemplo. Por mais que eu tenha as minhas causas para lutar e enfrentar diariamente, eu ainda represento uma massa opressora para muitos. Por um equívoco na escolha das cenas a serem apresentadas, ou na ausência de uma explicação sobre as cenas que não foram apresentadas, para esse público, a minha imagem não era adequada para representar a Frenesi naquele momento.

Nesse processo estivemos livres para escolher o personagem que gostaríamos de interpretar independente da indicação de fenótipos compatíveis com o que a dramaturgia pedia. Esse conceito de *blind casting* é utilizado para a construção de discursos políticos que extrapolam a expectativa do senso comum de arquétipo. Com o personagem do viril Capitão Man, experimentamos uma versão em que ele era interpretado por uma mulher, por exemplo. A força autoritária e forte da personagem tinha como objetivo empoderar a figura feminina em relação ao personagem Leon. Partindo desse princípio, a Frenesi branca sendo representada até o verdadeiro final da peça seria uma boa estratégia estética para criticar o comportamento dessa massa opressora e propositalmente apropriadora.

Os limites e aplicações estratégicas desse blind casting são questões que demandam uma discussão social muito maior do que eu talvez fosse capaz de trazer aqui neste trabalho, porém, com essa experiência, a resposta interna que eu tive ao me fazer essas perguntas foi que, mesmo sob uma justificativa dramática, eu não me sentia mais confortável em interpretar aquela personagem.

Acredito que perceber meu local de fala como uma pessoa privilegiada foi o momento mais propício a catarse de toda a minha jornada na diplomacia. Eu me sentia tão segura, tão imersa na personagem que nunca nem pensei que talvez toda essa minha atitude pudesse ser

ofensiva a alguém. Eu entendi onde eles queriam chegar: mesmo não sendo a Nina Roberto se posicionando de forma equivocada diante das diversas lutas que o texto abraça, era uma pessoa que definitivamente não poderia usar um cocar e cantar um rap contra a aculturação se não houvesse um propósito crítico. Essa situação se resolve no semestre seguinte com uma nova escalação de elenco em que eu passei a estudar a personagem da Wendy. O semestre seguinte seria completamente diferente.

Nós buscamos muito decifrar e descrever o que seria um mamute hoje em dia. Tivemos rodas de conversas com a professora do departamento de história da Universidade de Brasília, Maria Filomena Pinto da Costa, e com Lídia Maria Pires Soares Cardel, antropóloga e professora do departamento de sociologia da Universidade Federal da Bahia, para nos ajudar a estabelecer um significado comum para todos sobre o que é um mamute e o que a peça representa hoje. Mesmo assim, nunca chegamos a uma conclusão concreta que fortalecesse um discurso único. As opiniões do grupo apenas se aproximam quando citamos que um mamute é um ser que não possui grande relevância para a sociedade como um todo, ele não é dotado de um censo crítico ao sistema em que ele vive. Nossas discussões levavam à um ser completamente rendido ao capitalismo, alguém passivo às influências do mercado e da mídia constantemente.

A Wendy possui um grande potencial para gerar a catarse em mim. Principalmente por ter começado a segunda etapa do processo assim que retornei de uma temporada de três meses trabalhando na Flórida, em que pude acompanhar diariamente a rotina da sociedade americana, maior referencial de consumo do mundo. Era fácil reconhecer várias atitudes da personagem que ainda faziam parte do meu cotidiano contaminado por esse consumismo exacerbado. Apesar de estar em um país diferente, a Flórida é um estado que recebe milhares de turistas brasileiros e, justamente por se tratar de um lugar mundialmente conhecido pela facilidade em compras, os brasileiros que têm a oportunidade de visitá-lo, se comportam de forma bem parecida em relação às possibilidades de compras: todos pretendem voltar de viagem com o máximo de coisas novas o possível. A Wendy é assim. Ela é extremamente consumista e artificial. Eu estava um pouco assim também quando retornei ao Brasil. Mas isso não era o suficiente, eu precisava aprender algo com o que ela tinha para dizer. O discurso que a cena trás é um discurso que eu já conhecia. A “moral” da cena, na minha opinião, está

relacionada a influência do sistema capitalista nas relações humanas, como esse sistema descreve um referencial de felicidade frágil e como os status sociais estão acima de qualquer envolvimento afetivo, pois o casal se ataca por não querer admitir que ambos são mamutes já que essa categorização é extremamente ofensiva naquele contexto.

Levando em consideração que o contemporâneo autor escreveu o texto aos 18 anos, no auge dos seus conflitos adolescentes, acho que eu, com meus 21 anos, havia passado por esses mesmos conflitos recentemente, mas não foram “re-aflorados” com o processo. Talvez o despertar para essas questões existencialistas em relação ao sistema capitalista, estivessem acontecendo no mesmo período em que o autor escrevia a peça, porém, para mim isso não era nada novo. Eu já havia me questionado muito do que ele traz nesse texto desde o ensino médio, não pareceu tão instigante para um novo desenvolvimento ideológico agora.

Os Mamutes foi minha primeira peça, escrevi com 18 anos, era uma fase de escolhas. A peça veio como uma tentativa de organização daquele novo mundo que viria pela frente. Acho que ela fala sobre isso, essas expectativas sobre o futuro de forma ainda romântica com o protagonista e como ele vai amadurecendo com o processo doloroso e maravilhosos da vida.

(BILAC, Jô em entrevista cedida por Isabela de Andrade, Fevereiro de 2017)

A dramaturgia divertida escrita por Jô Bilac não possui uma busca pela catarse no modelo aristotélico. Primeiramente, a estrutura total da peça não segue a estrutura proposta em *A poética*: considerando Leon como o protagonista, ele não é um herói trágico, não possui virtuosismo mais elevado que nenhum dos outros personagens, não passa por nenhuma peripécia e nem desperta temor e piedade propositalmente em sua trajetória. Apesar de não termos chegado à um consenso estético como grupo, acredito que se trata de um texto tragicômico, segundo as definições em *Dicionário de Teatro*:

O gênero tragicômico é um gênero misto que responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação, séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe o herói não perece. O estilo conhece “altos e baixos”: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia. (PAVIS, 2011, p. 420)

Analisando pela perspectiva de Menezes (2009), podemos especular uma catarse relacionada à aprendizagem que se pode obter com a peça: Leon pode não dar uma lição muito otimista em relação ao nosso comportamento, uma vez que a peça termina com o nosso anti-herói assassinando sua própria avó para ingressar na empresa, porém, contando com o olhar crítico do público, pode-se obter alguns tipos de aprendizado com cada esquete. Retomando, por exemplo, a trajetória da personagem Frenesi, que aparenta ser uma revolucionária mas que mostra à Leon que até ela se rendeu ao sistema.

No nosso primeiro dia de discussão com a banca, com as professoras do próprio departamento de artes cênicas Felícia Johanson e Simone Reis, abrimos a conversa avaliativa para algumas pessoas selecionadas por nós do elenco para ouvirmos suas opiniões sobre a peça. Para a nossa surpresa, tivemos uma convidada que afirmou ter se sentido extremamente tocada e até incomodada com a cena de Jerry e Wendy. Seu nome é Luciana Maia, ela foi convidada pelo meu colega Bruno Pupe. Em resumo do que ela relatou para a turma, ela disse que se sentiu tocada com a montagem e diretamente ofendida pela cena do casal modelo do capitalismo, com isso eu me arrisco a dizer que é um sinal de que houve, pelo o menos, o mínimo de aprendizado. Não que ela tenha mudado o seu comportamento a partir daí, mas ela foi instigada a refletir sobre si mesma ao assistir a uma cena fictícia. Ou seja, conseguimos atingir o público de alguma forma e, o fizemos parar para refletir um pouco sobre o seu comportamento e, provavelmente, aprender alguma coisa com isso.

Já sob a perspectiva de Auslander (2002) sobre Communal Theatre, acho que é difícil afirmar que houve catarse no elenco enquanto criadores de ações físicas. Durante todo o processo mas, principalmente, no começo, pudemos debater bastante sobre o conceito da peça e o que seria um mamute na nossa sociedade hoje.

Quando recebemos a visita de Lúcia Cardel, uma professora de antropologia da Universidade Federal da Bahia, pudemos ter um novo parâmetro de reflexão sobre a questão social do que seria um mamute hoje e das possíveis reverberações da peça. Foi uma análise bastante instigante que nos fez refletir muito sobre a nossa função enquanto questionadores e comunicadores artísticos. Acredito então que os maiores momentos de aprendizagem em

conjunto se deram por causa desses questionamentos internos deixados pelas conversas, ou seja, a catarse acontece se seguirmos a perspectiva de Menezes (2009), não Auslander (2002).

De qualquer forma, é arriscado afirmar que todos passaram pela catarse e isso surtiu algum efeito durante o processo criativo dos outros personagens, por isso enviei um questionário sucinto aos meus colegas, a fim de saber se meus colegas se sentiam próximos a catarse durante o processo e apesar de apenas 8 dos meus 13 colegas terem respondido, 5 deles afirmaram não se sentirem próximos à catarse nem como atores capazes de gerar uma catarse no público dentro desse processo, nem sentirem a catarse em treinamento. A pergunta era a seguinte:

Imaginando que a catarse só pode ser descrita como:

- 1) Um efeito gerado no público ao sentir temor ou piedade em assistir o herói cometer um erro trágico
- 2) A aprendizagem com o erro do herói capaz de ampliar sua perspectiva para a resolução de questões pessoais semelhantes à trajetória do herói.
- 3) Capacidade de identificar-se com o contexto do personagem a ponto de ver a solução dos seus problemas pessoais numa ação que pertence ao personagem.

Você sentiu/ vê potencial para a catarse em “Os Mamutes”? Se sim, qual das opções mais te contempla?

O resultado não foi como o esperado, uma vez que não obtive todas as respostas, porém, assumindo uma maioria dentre os que responderam, concluo o que eu já especulava: há uma ausência de um sentimento comum entre todo o grupo, ou seja, não há a catarse do Communal Theatre. A mordida no sanduíche de mamute não foi como contrair a praga.

Se tomarmos a perspectiva de Auslander como referencial, também não consigo estabelecer um momento de catarse relacionado ao Communal Theatre, por exemplo. Auslander defende técnicas de atuação que exigem uma entrega emocional tão profunda que isso se torna a principal matéria prima para a criação, porém, como já havíamos estabelecido que partiríamos de um texto desde o início, já estaríamos em desvantagem nessa análise, uma vez que não é um discurso construído por nós mesmos, nós nos adaptamos a ele e buscamos nos identificar e aproximar de um personagem já existente. Todos os autores que Auslander cita em seu texto enaltecem a importância da reverberação das emoções genuínas do ator

como técnica interpretativa. Auslander cita, inclusive, que para Artaud, a catarse deve ser como a praga que primeiro afeta o ator e, então chega ao público.

Por já ter passado pela catarse em outros processos, como no caso da Mocinha Bonita e da Charlotte Corday, e reconhecer o caminho interno a se percorrer para alcançá-la, o primeiro passo que eu sigo para tal é tentar reconhecer o que há de semelhante entre o meu contexto real e o da personagem. E, por mais que eu conseguisse encontrar várias características parecidas tanto com a Frenesi, quanto com a Wendy, não eram o suficiente para me manter tão imersa no processo quanto seria necessário para se atingir a catarse. Nenhuma das duas personagens que pesquisei nesse processo trouxeram tantas questões para eu refletir quanto a Mocinha Bonita, por exemplo.

Em relação à catarse na plateia, não acho que ela deva ser necessariamente o principal objetivo de um espetáculo. Principalmente depois da pesquisa para esse trabalho de conclusão de curso, eu enxergo a potência e a qualidade de um espetáculo que consegue realizar esse fenômeno, porém, considero espetáculos com o objetivo de apenas entreter, sem instigar algum questionamento no público, completamente válidos. Mas, enquanto atriz acredito que um espetáculo que provoca a catarse em seu processo, para nós atores ali envolvidos, possui diversas características que os demais não conseguem alcançar devido a profundidade do envolvimento dos atores participantes. Talvez, se houvesse um investimento maior em buscas e pesquisas internas, nós nos sentíssemos mais imersos em nossos personagens.

Como alguém que já sentiu a catarse durante um processo e pôde sentir realmente os seus efeitos, afirmo que são experiências tão diferentes que o processo em que não ocorre a catarse se torna um processo muito mais vazio diante do processo em que há a catarse. A catarse coloca o ator num outro local de percepção do espetáculo como um todo. Quando o ator entra nessa aproximação imersiva, tanto com a montagem quanto com um personagem, ele passa a aplicar as vivências daquele processo em suas experiências pessoais e o contrário também: a aproximação com o nosso contexto pessoal real se torna uma motivação muito maior para o ensaio. Se formos analisar o processo como algo tão próximo do real que o ator passa a lidar com o ensaio como uma terapia psicodramática, como Moreno descreveria como

uma extensão da realidade, porém, com uma flexibilidade maior e fictícia, o processo passa a causar uma certa dependência da mesma forma em que uma psicoterapia também pode gerar.

Um termo criado por Freud e utilizado por Moreno (1978) que define a situação em que o paciente projeta em seu terapeuta todas as suas fantasias inconscientes e que, mais tarde, pode gerar um certo grau de dependência entre o paciente e o terapeuta, é o conceito de *transferência* (MORENO. p.35). Como no teatro, o diretor dificilmente possui preparo para liderar uma sessão psicodramática, estabeleço aqui um paralelo abstrato em que o fazer artístico assume o papel de uma entidade terapêutica e o ator, o paciente.

A partir do momento em que o ator se vê tão imerso num processo fictício próximo à sua realidade que aquilo se torna um momento parecido com uma sessão psicodramática, aquilo assume um outro lugar na sua vida, mesmo que não seja o propósito do processo e nem seja uma mudança totalmente consciente. É no ensaio que o ator se descobre enquanto indivíduo, que ele passa a perceber outras possíveis reações às situações vividas fora do local de ensaio, assim como no psicodrama. Não se trata de uma relação esquizofrênica em que o ator confunde suas características com as de um personagem, mas sim, uma sincronia de vivências que deixam em evidência as suas circunstâncias internas facilitando na escolha das ações do personagem. É no ensaio que ele se liberta de suas fantasias, é lá que ele vive grandes momentos de prazer e aprendizado; ao mesmo tempo sua produção artística se torna cada vez mais rica. Sendo assim, pode haver uma transferência entre o ator e o fazer artístico.

Nesse caso, a relação do ator com o seu ofício se torna muito mais profunda, mais íntima e instigante. Isso influencia não só o ator em seu processo de autodescoberta, como o seu desempenho em cena. Ele se apropria de forma íntegra dessa outra realidade, trás uma vivacidade e uma energia de presença muito mais potente do que quando não se sente tão próximo ao personagem.

Um processo que não atinge esse estado no ator pode não ter o mesmo alcance na plateia também. Seguindo a linha de raciocínio que Auslander cita em Artaud, o ator serve de agente gerador da catarse no público apenas se já houver passado por ela e, portanto, um ator carente de catarse em seu processo pode ser fragilizado se comparado à um outro ator que já tenha sofrido esse fenômeno.

Em *Os Mamutes* a falta de catarse durante o processo pode ter passado despercebida para o elenco e até para o público, porém, não passou despercebida para mim. Entendo que o resultado final poderia ser muito mais potente e divertido para o público. Como se trata de um texto tragicômico, se as aproximações de cada um com o seu personagem fossem mais intensas e caricaturais, acredito que seria ainda mais produtivo para nós enquanto turma a se diplomar e enquanto atores pesquisadores. Uma pesquisa interna individual mais profunda já seria um bom lugar de partida para acessar esse novo nível de intimidade.

Um processo de um ano de imersão é um privilégio. Seria muito mais do que o suficiente para todos nós encontrarmos algo dentro da peça que nos instigasse e nos tocasse mais profundamente, porém, pessoalmente, a questão do tempo não pareceu nada o suficiente. Enfrentamos questões como uma mudança radical de local de apresentação: começamos pelo próprio teatro Helena Barcelos, no departamento de Artes Cênicas da UnB e no segundo semestre tentamos produzir numa casa e, por fim, resolvemos apresentar no Museu Vivo da Memória Candanga. Estávamos desestabilizados, com todas as mudanças de elenco feitas no semestre anterior, lidando com a rotina e implicações de uma convivência bastante intensa durante esse ano. Não havia uma abertura fácil para essa pesquisa.

Outra questão que enfraqueceu o potencial de catarse para a turma como um todo foi a indefinição unânime do gênero da peça e dos conceitos que ela trás. Estivemos todos muito livres e imersos cada um em sua própria esquete, era difícil ter uma noção do todo, da linguagem que nós falamos com o espetáculo. Nós nunca estivemos muito estáveis no processo, sempre haviam muitas dúvidas estéticas e conceituais, fatores que realmente dificultam o mergulhar profundamente no personagem e na peça. Talvez, se estivéssemos num contexto profissional em que as decisões todas já fossem mais definidas o potencial seria maior.

Conclusão

Minha pesquisa até aqui não foi o suficiente para sanar minha curiosidade sobre as aproximações teóricas entre a psicologia e o teatro. Porém pude aprofundar e ampliar a minha visão sobre um conceito presente nas duas áreas, descobrindo tangências nos discursos de ambas.

O termo que antes se aplicava apenas a um fenômeno exclusivo da tragédia como efeito no público agora é, pra mim, um fator motivacional para qualquer processo. Descobri que a catarse instiga em mim uma dependência maior no fazer artístico e potencializa minha capacidade criativa não só na seleção de ações para um personagem fictício mas também na minha vida real. Acredito ainda que, quando o ator se mostra capaz de gerir a sua própria catarse, ele fica mais perto de ser capaz de transferir esse fenômeno para o público também.

A catarse é um dos agentes de mais fácil alcance às mãos de nós, profissionais da arte, que alivia o sofrimento psíquico. A catarse é aquilo que, ao assistir um espetáculo, desperta no público o desejo de uma mudança, que abre os horizontes para novas possibilidades e trás vantagens em relação à adaptabilidade em qualquer situação, uma vez que a gama de ações se diversifica. Depois que a plateia identifica uma situação passada por um personagem fictício e com isso vê uma nova possibilidade de resolução para os seus próprios conflitos

Ela dá o poder transformador ao (e para o) artista.

Acredito que minha pesquisa atribui ao meu entendimento sobre o teatro uma relação maior com a exploração pessoal, me apoiando no psicodrama para o fortalecimento cênico e psíquico. As perspectivas de Aritóteles, Menezes e Auslander sobre catarse são diretamente relacionadas ao que aprendemos no curso de Interpretação Teatral na UnB, porém, estudar o psicodrama e os exercícios de espontaneidade propostos por Moreno, podem ser ótimas ferramentas no trabalho do ator.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ARISTÓTELES, HORÁCIO: LONGINO. **A poética clássica**. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1981

AUSLANDER, Phillip. **From Acting to performance: Essays in modernism and postmodernism**. Nova Iorque: Routledge, 2002

BILAC, Jô. **Os Mamutes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Nova Fronteira, 2014

MENEZES, Christiani Margareth. **Catarse, emoção e prazer**. Tese de Doutorado em filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

MONTEIRO, Regina Fournaut. **Técnicas fundamentais do psicodrama**. São Paulo: Ed. Agora, 1997.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. São Paulo : Cultrix, 1978.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo; Perspectiva, 2011.

SOEIRO, Alfredo Correia. **Psicodrama e psicoterapia**. São Paulo, SP. Natura, 1976.

Stanislavsky, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro; ed. Civilização Brasileira, 1986.

WEISS, Peter. **Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat**. São Paulo: Ed. Peixoto, 1968.

Vídeo:

Bolsonaro exalta Coronel Carlos Ustra acusado de tortura na ditadura

<https://youtu.be/lbfqUCkBKC4>

ConeCrewDiretoria – A Boa **https://www.youtube.com/watch?v=zJwc_9smIdM**