

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica

Núcleo de Estudos Junguianos

Patrícia da Silva Teixeira

PROCESSO TEATRAL – UMA JORNADA DA PSIQUE

A construção de fábulas psico-históricas em uma montagem teatral

Mestrado em Psicologia Clínica

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica

Núcleo de Estudos Junguianos

Patrícia da Silva Teixeira

PROCESSO TEATRAL – UMA JORNADA DA PSIQUE

A construção de fábulas psico-históricas em uma montagem teatral

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica sob a orientação da Prof.^a Dra. Liliana Liviano Wahba.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

*Ao meu eterno **PAI, Mário Pinto Teixeira**, psicanalista, e grande ator que faz parte da História do Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno e que, mesmo não continuando nesse caminho, plantou em mim a semente que produz os espetáculos de minha vida. Seus tantos ensinamentos poéticos fazem-se vivos dentro de mim na frase de uma atriz num momento muito especial “[...] e nós, protagonistas reais” (L. C.).*

*À **Cia. Coexistir de Teatro** pela descoberta e possibilidade na concretude desse trabalho.*

*A todos os meus queridos **alunos** que, nestes últimos dez anos, fizeram a platéia mais atuante de minha vida.*

*A todas as **propostas** que promovam o encontro entre **pessoas**, sejam elas atores e público, terapeutas e pacientes, alunos e professores.*

*A você, **platéia** deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

À psicóloga, professora e pessoa **Andréa Vistué**, por compartilhar das primeiras conquistas nesta gestação.

Ao meu marido, **Jefferson**, que sempre ao meu lado, é a força necessária de co-autoria deste e de todos os últimos doze anos da minha vida.

À minha mãe **Zilma**, que nos últimos momentos representou o reencontro com meu feminino. Ao querido amigo, Prof. Dr. **Chaia**, pela amizade e cumplicidade.

Aos meus irmãos **Danielle** e **Márcio** e a toda a minha família.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. **Liliana Liviano Wahba**, que refletiu os confrontos na elaboração de minha fábula pessoal.

Ao querido Prof. Dr. **Durval Luiz de Faria** pela sua presença nesses meus caminhos acadêmicos.

À Prof.^a Dra. **Denise Ramos**, pelo acolhimento no momento em que precisava de um impulso para buscar “o meu trabalho”. A todos os **professores** do Curso de Mestrado.

A todos os meus **amigos** de curso pelos “toques” imprescindíveis, principalmente **Marisa Catta-Preta** e **Mariana Taliba**, pela amizade, jornada e apoios.

Ao grande mestre com carinho, Prof. Dr. **Alexandre Mate** que, mesmo sem saber, clareou o sentido que eu já vinha buscando no teatro há algum tempo. E que agora, já conhecido, se torna uma real possibilidade dialética entre teatro e Jung.

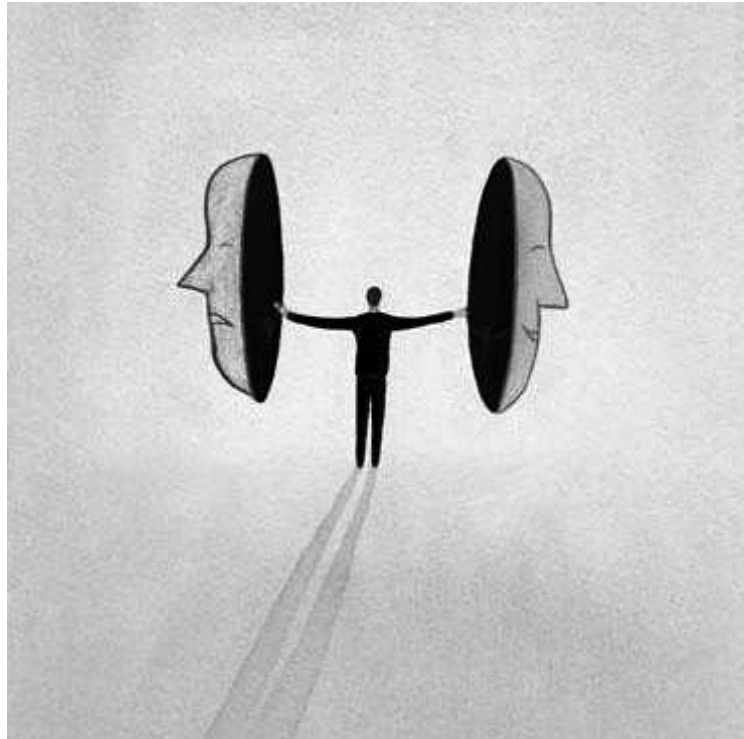
Ao amigo **Ricardo Hirata**, pela força psíquica dentro do teatro.

À psicóloga **Vera**, presença imprescindível neste e em muitos partos paridos.

Ao Prof. Dr. **Luiz Fernando Ramos**, por surgir neste “caminho mimético”.

Ao Dr. **Marcos Callia**, pela presença reflexiva no final deste caminho.

À **Viviane Akemi Uemura**, pela competência na revisão deste trabalho.



[...] o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador. Ou seja, quando existe consciência de que ocorre uma 'simulação', quando a representação cênica de um deus é aceita como tal: a divindade presente é um homem disfarçado.

(Fernando Peixoto, 1980, p. 13)

RESUMO

TEIXEIRA, P. S. Processo teatral – Uma jornada da psique. A construção de fábulas psico-históricas em uma montagem teatral. São Paulo, 2010.

Estudos e práticas recentes têm retomado a importância da linguagem artística como auxiliar terapêutico e, também, em programas de ação de política pública de cultura que oferecem atividades formativas em arte e cultura sob a égide da inclusão social e do reconhecimento da criança e do jovem como sujeitos de direitos. Teorias como o psicodrama, o drama-terapia, a constelação familiar, entre outras, na área da psicologia, buscam no teatro o espaço de suas investigações e o desenvolvimento de suas técnicas amplamente difundidas e desenvolvidas. O presente trabalho busca compreender a jornada psíquica na elaboração da subjetividade mediante uma técnica de construção de fábulas psico-históricas, desenvolvida no processo de uma montagem teatral. A técnica foi embasada na estrutura e em alguns conceitos do teatro dialético de Brecht, que foca o indivíduo histórico, conjuntamente com a perspectiva da singularidade do indivíduo segundo um olhar da psicologia analítica. Foi empregado método qualitativo com a utilização de análise de conteúdo de Laurence Bardin (2002), a partir de categorias pré-estabelecidas, oriundas das fábulas construídas pelos participantes. Os resultados apontam a “função existencial” do teatro, com oposição e confronto por parte do indivíduo dos questionamentos de suas fábulas. Assim, compreendeu-se o espaço teatral enquanto espaço de coexistência do indivíduo com partes “perdidas ou esquecidas” de sua história pessoal, em consonância com uma visão maior da história de seu tempo. A partir de uma ferramenta artístico-cultural, o teatro atualizou uma visão sócio-histórica na apreensão e na elucidação psíquica. Concluímos com este trabalho que um novo caminho despontou para o fazer teatral, que, para além de suas coxias, proscênios ou quaisquer delimitações, pode oferecer ao indivíduo o contato criativo com uma nova forma de sentir-se atuante e pertencente a seu espaço, a sua sociedade e ao mundo, apropriando-se de sua própria história num recontar-se na linha contínua da própria dramaturgia de sua vida; linha essa que atravessa o passado, o presente e se dirige para o futuro.

Palavras-chave: Fábulas. Subjetividade. Brecht. Técnica teatral. Psicologia analítica. Psicologia junguiana.

ABSTRACT

TEIXEIRA, P.S. Theatrical process – A journey across the psyche. The construction of psychic-historical fables in a theatrical staging. São Paulo, 2010.

Recent studies and practices have resumed the importance of artistic expression as a therapeutic auxiliary, as well as, within cultural programs of public policy which offer formative activities in arts and culture in order to promote social inclusion and the recognition of children and youths as legal persons. Theories like psychodrama, the drama therapy, the systemic family constellation, among others, in the area of psychology, try to find in the theater, the space of their investigation scope and the development of techniques largely spread and developed. The present work searches for the understanding of the psychological journey in the elaboration of subjectivity by a psychic-historical fables construction technique developed through the process of the theatrical staging. This technique was based on the structure and on some concepts of the dialectic Brecht's theater, which focuses the historical individual, jointly with the perspective of the individuals' singularity according to the analytical psychology approach. The method used for it was the qualitative one, using the analysis of the content after Laurence Bardin (2002), through some preestablished categories coming from fables constructed by the participants. The results pointed to the "existential function" of the Theater, which within this research, made possible the opposition and confrontation of the individuals and their fables. Therefore, the arena was observed and understood as a space of the individual's coexistence with "lost or forgotten" parts of his personal history in consonance with the broader view of the history of his time. As an artistic and cultural tool, theater modernized a socio-historical view with psychological apprehension and elucidation. With this work, rises a new path for doing theater, beyond its backstage proscenium or any other delimitation: what it can offer to individuals, that is, a new creative contact. This new creative contact could be described as a person's feeling of pertaining to his space, to society or to the world in which this person is an active actor. In this space, human beings can retell their own stories, making up their history, by tracing the dramaturgy of their lives with a line that will go through the time; goes through the past, the present and is on the way to the future.

Keywords: Fables. Subjectivity. Brecht. Theatrical techniques. Analytical psychology. Jungian psychology.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OBJETIVOS	22
2.1 Objetivo geral	22
2.2 Objetivo específico	22
3 REVISÃO DE LITERATURA	24
3.1 Teatro, ator e subjetividade	24
3.2 Teatro e psicologia	26
3.3 Teatro transformando outros palcos	32
4 O FENÔMENO “PSICO-MÍTICO” TEATRAL	38
4.1 Do rito dionisíaco à forma espetacular: <i>a mise en scene</i>	40
4.1.1 A análise do teatro pelos filósofos da antigüidade	46
4.1.2 As primeiras sistematizações cênicas	48
5 PRESSUPOSTO TEATRAL PARA A TÉCNICA DE FÁBULAS	53
5.1 Apontamentos sobre questões narrativas no teatro: da origem às formas brechtianas	53
5.2 Brecht e a dialética no teatro	61
5.2.1 O efeito de distanciamento e o <i>gestus</i> social	64
6 JUNG: UM CAMINHO PARA A UNIDADE PSÍQUICA	70
6.1 Inconsciente: pessoal e coletivo	70
6.2 Mito: universo de arquétipos e símbolos	72
6.3 Da temporalidade egóica à atemporalidade do Self	75
6.4 Persona, sombra e complexos	77
6.5 Processo de individuação	80
7 O ESPETÁCULO “REFLEXOS DE GERAÇÕES”	83
7.1 O grupo	83
7.2 Sinopse do espetáculo	84
7.3 Construção e representação da fábula psico-histórica	85
8 MÉTODO	90
8.1 Tipo de estudo	90
8.2 Participantes	91
8.3 Instrumentos	91
8.3.1 Questionário	92

8.3.2 Entrevista semi-dirigida	92
8.3.3 Criação escrita de fábulas	92
8.3.4 Apresentação de fábulas	93
8.4 Local	93
8.5 Procedimento	93
8.5.1 Seleção de participantes	93
8.5.2 Coleta de dados	94
8.5.3 Aplicação dos instrumentos	94
8.5.3.1 <i>Questionário</i>	94
8.5.3.2 <i>Entrevista semi-dirigida</i>	95
8.5.3.3 <i>A criação da fábula psico-histórica</i>	95
8.5.3.4 <i>Apresentação de fábulas</i>	96
8.5.4 Procedimento de análise dos dados	96
8.6 Procedimento ético	97
9 RESULTADOS E ANÁLISES	99
9.1 O processo das fábulas	99
9.2 Os processos individuais	101
9.2.1 Participante 1: ANGRA TOSTA	101
9.2.1.1 <i>Impressão geral</i>	101
9.2.1.2 <i>Fábulas</i>	102
9.2.1.3 <i>Análise das fábulas e entrevistas</i>	104
9.2.2 Participante 2: CÁSSIO BORGES	110
9.2.2.1 <i>Impressão geral</i>	111
9.2.2.2 <i>Fábulas</i>	112
9.2.2.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	113
9.2.3 Participante 3: CLARA COLASSA	118
9.2.3.1 <i>Impressão geral</i>	119
9.2.3.2 <i>Fábulas</i>	120
9.2.3.3 <i>Análise das fábulas e entrevistas</i>	122
9.2.4 Participante 4: FLÁVIO SIQUEIRA	129
9.2.4.1 <i>Impressão geral</i>	129
9.2.4.2 <i>Fábulas</i>	130
9.2.4.3 <i>Análise das fábulas e entrevistas</i>	132
9.2.5 Participante 5: LEONARDO ORTTEGA	137

9.2.5.1 <i>Impressão geral</i>	138
9.2.5.2 <i>Fábulas</i>	140
9.2.5.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	142
9.2.6 Participante 6: LUIZA COSTINA	149
9.2.6.1 <i>Impressão geral</i>	149
9.2.6.2 <i>Fábulas</i>	150
9.2.6.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	152
9.2.7 Participante 7: MARIA STELA NASSER	160
9.2.7.1 <i>Impressão geral</i>	162
9.2.7.2 <i>Fábulas</i>	162
9.2.7.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	165
9.2.8 Participante 8: MARINA LARA	175
9.2.8.1 <i>Impressão geral</i>	176
9.2.8.2 <i>Fábulas</i>	176
9.2.8.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	177
9.2.9 Participante 9: ROSEMARY VIEIRA	183
9.2.9.1 <i>Impressão geral</i>	183
9.2.9.2 <i>Fábulas</i>	184
9.2.9.3 <i>Análise das fábulas e entrevista</i>	186
9.3 O processo do grupo no contexto sócio-histórico	190
10 DISCUSSÃO	200
11 CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	219
ANEXOS	232

1 INTRODUÇÃO

O poeta é um fingidor
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.
 Fernando Pessoa (1972, p. 164)

O poema de Fernando Pessoa é a lamparina do caminho que começamos a trilhar. As relações entre teatro e vida, ou teatro e homem, abrangem discussões em várias áreas além do teatro, como Política, Educação, Sociologia, Antropologia, Filosofia, Religião, Psicologia, entre outras. Mesmo distintas em seus objetivos e metodologias têm como ator principal o homem em ação; ação permeada por um sentido estético do si mesmo e do meio e, com isso, o homem vai se descobrindo, inventando e reinventando razões para ser, estar e atuar.

Buscamos metaforicamente relacionar o verbo “atuar” em dois sentidos: o teatral e o psicológico, áreas focadas nesta pesquisa. No teatro, atuar significa estar em ação. Na Psicanálise, área da Psicologia, esse verbo é utilizado quando o paciente reage frequentemente de maneira defensiva a alguma situação com a qual é difícil entrar em contato. Procuramos uma resignificação deste *atuar*¹ na vida, a partir do atuar no palco. Pensamos o teatro como um ensaio para a reestréia da psique na vida por meio de um processo de atuação teatral de alteridade que pode revelar a psique.

A partir de minhas experiências como professora de Educação Artística da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e como diretora de teatro, meu olhar de psicóloga vem procurando compreender mais profundamente, sob o prisma da Psicologia Analítica, as possibilidades do fazer teatral. É importante referir meu trabalho como diretora de teatro com adolescentes e adultos da rede pública de ensino e com projetos com a Secretaria de Cultura do Estado e do Município de São Paulo que envolveram moradores de rua, pessoas portadoras de necessidades especiais, presidiárias e atores.

Falar sobre o teatro e as mobilizações que pode oferecer parece-nos familiar, dada sua veiculação pelos diversos meios de comunicação e sua ampla discussão no meio acadêmico em áreas que buscam entender questões como o lugar do teatro na sociedade, na educação, na

¹ Segundo Freud, ato por meio do qual o sujeito, sob o domínio dos seus desejos e fantasias inconscientes, vive esses desejos e fantasias no presente com um sentimento de atualidade que é muito vivo na medida em que desconhece a sua origem e o seu caráter repetitivo (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991).

saúde, na arte que representa, revelando o homem no homem. O teatro é uma experiência que instiga o homem a pensar-se, levando-o, muitas vezes, ao encontro de pensamentos e emoções inéditas no âmbito da consciência. O *mise en scène* do processo teatral torna-se, também, um processo psíquico. Mas, como medir esse processo? Em cada indivíduo que faz teatro, o que acontece interiormente? Como isso ressoa em seu processo de vida? Essas são perguntas que não encontram eco de forma palpável nos meandros da construção teatral. Buscamos, então, entender mais precisamente as nuances do caminho que leva o homem ao contato com os tantos “outros” no palco. Parece-nos que para além de suas coxias, bastidores, proscênios e platéia, o fazer teatral coloca o homem em sintonia com seu Self², com a experiência que toca sua vida enquanto potencialidade latente. Potencialidade que é inerente ao homem, para quem a arte é uma necessidade de expressar o que lhe vai na alma e na mente.

A representação de signos e símbolos por meio da arte, desde o começo dos tempos, traduz o próprio homem na busca insaciável de contar-se para o mundo e recontar-se para si mesmo. Na relação de contar algo para outro que observa, instaura-se o fenômeno teatral. O teatro surge, então, do encontro entre o que faz e o que observa. O ato teatral, igualmente, configura encontros em outras áreas em que o homem protagoniza o espetáculo humano do atuante-criador, no qual explora as fontes orgânicas de sua existência, recriando, assim, outros palcos para o fazer teatral. É sobre esse fazer teatral que nos tornamos, nesta pesquisa, os fazedores de novas possibilidades de experienciar o encontro proporcionado pelo teatro, quando o homem revisita sua vida por meio de inúmeros de seus personagens (re)conhecidos. Sucintamente, recortamos algumas destas áreas, dentre elas, as tantas ramificações da Psicologia, buscando a linguagem teatral como denominador comum no entender o homem em suas trilhas.

Com o objetivo de entender o homem e, ao mesmo tempo, compreender a experiência cênica em sua vida, deparamo-nos com a genuinidade do ato teatral no contexto de cerimoniais religiosos, primeiramente nas mais antigas civilizações do oriente. Na Índia, desde o século XVI a.C., atribuía-se ao deus Brama a paternidade do teatro litúrgico. Na China antiga, o budismo apresentava-se por meio de um teatro religioso. No Egito, os temas centrais ritualizados eram a ressurreição de Osíris e a morte de Hórus (PETECAECIA, 2009).

Posteriormente, na Grécia, berço da civilização ocidental, (século V a.C.), a ligação entre teatro e religião, também está presente em comemoração a Dioniso quando se atualizava o mito por meio do rito, o que deu origem ao nascimento da tragédia no teatro grego. A

² Self ou Si-Mesmo refere-se ao centro, à fonte, de todas as imagens arquetípicas e de todas as tendências psíquicas inatas para a aquisição de estrutura, ordem e integração (STEIN, 2000, p. 206).

tragédia, primeiro gênero dramático, deveu-se a ritos dedicados ao deus campestre do vinho, Dioniso, nos quais o povo, de forma profana e descontraída, embriagava-se como forma de entrar em contato com o deus homenageado.

De acordo com Pavis (2007, p. 22):

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche [...] visa destacar as forças impulsivas e moldantes da criação artística segundo as quais toda arte evolui. [...] O dionisíaco não é a anarquia das festas e orgias pagãs; ele é consagrado à embriaguez, às forças incontroladas do homem que renascem quando da primavera, à natureza e ao indivíduo reconciliados.

Em sua trilha, o homem depara-se com Deus e com a representação deste e, por meio do rito, atualiza sua força dentro de si. Ao encarnar Dioniso, o homem encontra a revelação de sua própria fonte criadora. O fato de o homem encarnar o homem representa um dado básico da antropologia, outra área ligada ao teatro que busca compreender o *elenco social* no qual o homem está inserido. Segundo Rosenfeld (1976, p. 31): “O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. [...] O homem – disse [George] Mead – tem de sair de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio”.

Na busca de desempenhar personas para, assim, encontrar sua essência, o ator executaria a função primordial do homem. O termo persona refere-se às máscaras que os gregos usavam no teatro grego. Jung [1875-1961], médico psiquiatra, utilizou-se do conceito *persona*³ na Psicologia Analítica.

Segundo Teixeira (1998):

Ainda no campo antropológico, a contribuição mais importante provavelmente foi a de Victor Turner. No seu estudo sobre o povo Ndembu, esse autor estabeleceu o conceito de drama social como instrumento para os antropólogos sociais, permitindo, mediante o desenvolvimento de um modelo criado a partir das formas culturais específicas de teatro, a sua utilização em referência a um conjunto maior de manifestações culturais, buscando, sobretudo, explicar a organização estrutural das mesmas.

Voltando para a Grécia, podemos apontar duas áreas que se utilizaram do teatro para atingir seus interesses: política e educação. O teatro teve sua origem nos vinhedos gregos

³ Segundo Jung (2007, par.134), persona é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual quando, na realidade, não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva. [...] Ela é um compromisso entre o indivíduo e a sociedade acerca daquilo que “alguém parece ser”: nome, título, função e isto ou aquilo.

dentro de uma forma ritualística e passou a ser utilizado pela polis grega de forma espetacular. Daí a denominação “espetáculo”, cujo objetivo era educar o povo grego (GAZOLLA, 2003).

Na área da Filosofia, o teatro foi analisado pelos primeiros pensadores gregos: Platão [428/27 a.C. – 347 a.C.] e Aristóteles [384 a.C. – 322 a.C.]. Platão, discípulo de Sócrates, fundador da academia e mestre de Aristóteles, ocupou-se de temas como ética, política, metafísica e teoria do conhecimento. Platão critica a arte de representar, segundo Bolognesi (1999, p. 1):

No segundo livro da *República*, Platão conclui que as narrativas épicas não são boas (não devem ser) para a educação das crianças. Há, pode-se dizer uma “razão de Estado” em Platão. [...] A verdade, a moral e o útil devem imperar sobre a narrativa épica. Não há, em Platão, espaço para o prazer artístico. [...] Para Platão, poesia e retórica se equivalem. Ambas operam com falsos valores. Elas dominam a técnica particular e não o saber universal. Ao contrário do conhecimento autêntico, elas não geram ações. Nisso consiste, precisamente, a “razão de Estado” que fundamenta a reprovação da poesia. Os poetas não estão preocupados com o pensamento. Neles imperam as paixões. A ação trágica deve provir de um valor ético superior, assim como a ação dos homens provém das formas imutáveis, pela razão que a traduz, que a interpreta. Nesse itinerário, os homens e suas almas são apenas intermediários. Mas, antes de tudo, a tragédia é hostilizada porque ela está no terreno oposto ao da verdade.

Pavis (2007, p. 404), em sua leitura de Aristóteles, descreve que o artista provoca no espectador “[...] a piedade e o terror que a tragédia cumpre a purgação (catarse) das paixões. Há compaixão e, portanto, identificação quando presumimos que também poderíamos ser vítimas dela, ou alguém dos nossos, e que o perigo parece próximo”.

O teatro surgiu no momento em que o governo criava suas leis e passou a ser a arena de discussões sobre o que é ser um cidadão grego. Foi utilizado pelos governantes como ferramenta de manipulação do povo que, confinado em uma arena como espectador ou em um palco como ator, não podia ultrapassar as medidas propostas pelos deuses e governantes. No Brasil colônia, o Teatro de José de Anchieta propôs uma forma de educação política e religiosa por meio da aculturação do povo indígena, ou seja, uma forma de domesticá-lo conforme preceitos da Coroa Portuguesa e da Igreja Católica (VASCONCELLOS, 2009).

No entanto, essa primeira utilização do teatro de certa forma manipuladora, como ferramenta de uma educação defensiva, posteriormente, no caso do Brasil, encontrou outros objetivos na área da educação.

Na década de 1970, no Brasil, Koudela (1984), a partir de suas pesquisas acerca do uso do teatro na educação em Chicago (Estados Unidos), forma o grupo paulista de

pesquisadores nesta área. Atualmente, os estudos relativos a este tema contam com uma expressiva produção acadêmica.

Na área da Psicologia, deparamo-nos com o psicodrama, o drama-terapia e, atualmente, a terapia narrativa. O psicodrama, proposto por Moreno [1889-1974] como teoria e técnica psicoterápica, vale-se do teatro como forma de elaboração de questões psíquicas pelo indivíduo. Moreno utilizou o teatro como um grande laboratório para construir uma obra artística que se baseasse no instante presente, na improvisação e na espontaneidade dos atores.

Segundo Mesquita (2000, p. 34):

Para Moreno há uma intencionalidade na cena: dar fluência à espontaneidade e à criatividade, através da contextualização da problemática, da ação dramática, do encontro, do olhar do outro, do olhar sobre si mesmo. Desta maneira ele acreditava que as pessoas estavam transformando seus papéis, dando-lhes nova visibilidade, podendo desempenhá-los mais adequadamente às necessidades do contexto.

A ação no mundo que o sujeito executa por meio de sua relação com o outro, ajuda-o a construir a realidade. Isso leva o indivíduo às interações grupais, em que passa a estar inserido na identidade de um grupo social. O psicodrama reconstrói a realidade por meio da imaginação que é concretizada por meio da encenação. Mesquita (2000, p. 37) considera que, no psicodrama, “o sujeito está implicado integralmente no seu fazer, seja pela palavra, pelo sentir, pelo gestual do corpo, pela expressividade plástica, assim como o olhar do outro por meio do encontro, do compartilhar”.

O drama-terapia também utiliza terapeuticamente o teatro (BRIK; CORNEJO, 2003). Trata-se de uma técnica de terapia artística que, a partir dos recursos da linguagem teatral, adequa-os às necessidades do indivíduo ou grupo, buscando estimular conjuntamente a fluência do pensar, sentir e agir, por meio do desenvolvimento de habilidades pessoais e sociais, como possibilidade de comunicação a partir da expressão vocal e corporal do indivíduo, dentro de uma perspectiva metafórica e imaginativa. Potencializa-se tanto o crescimento pessoal como o social do indivíduo ao desenvolver sua pujança inerente do genuíno ato teatral, estimulando a intuição e promovendo a elaboração simbólica de conteúdos conscientes e inconscientes. O drama-terapia baseia-se na visão do homem segundo Steiner [1861-1925]. O objetivo terapêutico da atuação propõe o desenrolar de uma história (que pode ser vista como metáfora da história da vida humana) que se torna o foco central e possibilita o exercício dos processos de mudança em um espaço aberto, experimentando novos papéis.

Segundo White (1999) a terapia narrativa é uma nova abordagem terapêutica para o trabalho com comunidades. Os significados são construídos por um sujeito, com sua estrutura e organização, em interação com um mundo do qual fazem parte outros seres vivos como ele. Deste contínuo intercâmbio recursivo, mergulhado na linguagem, surgem as histórias de cada um repletas de significados que, para serem compreendidos, precisam ser desconstruídos. White considera que a desconstrução é um dos procedimentos que subvertem realidades e práticas que se tornaram verdades imutáveis. Estas, divorciadas das condições e do contexto de sua produção, seriam modos de falar que ocultam preconceitos e repetidas práticas do eu e das relações a que as pessoas estão sujeitas em suas vidas. A desconstrução baseia-se no que, geralmente, designa-se como “construtivismo crítico” ou uma “perspectiva constitucionalista” do mundo.

Esta perspectiva parte do conceito de que a vida das pessoas está modelada pelos significados que elas atribuem a sua experiência, pela situação que ocupam nas estruturas sociais e pelas práticas culturais e de linguagem do eu e de sua relação. A perspectiva constitucionalista é contrária à perspectiva estruturalista (a conduta como reflexo da estrutura ou da psique-alma) e da perspectiva funcionalista (a conduta servindo os objetivos do sistema). Uma das possibilidades de desconstrução ocorre por meio do uso de perguntas.

Quanto à própria área do teatro, vários pensadores criaram possibilidades para a encenação, o ator e a relação com a platéia. Entre eles, o brasileiro que figura no teatro contemporâneo internacional, Boal [1931-2009], dramaturgo, diretor teatral e ensaísta, buscou na ideologia do alemão Brecht [1898-1956] os recursos para seu “ensaio revolucionário”. Brecht (2005) desenvolveu um teatro essencialmente político que teve como objetivo despertar o lado crítico do espectador. Inspirado pelas propostas do educador Paulo Freire desde 1970, Boal fundou o Teatro do Oprimido, ganhando reconhecimento por suas técnicas e práticas teatrais utilizadas não apenas por aqueles que entendem o teatro como emancipação política, mas também em áreas como educação e saúde mental⁴.

Para Boal (1991), no Teatro do Oprimido, todos os seres humanos possuem potencialidade para atuar. O autor considera uma apropriação por parte do indivíduo o engajamento social e a autonomia política, retirando-o da condição de mero espectador oprimido do sistema e permitindo que seja atuante nesse sistema. Para isso, Boal utiliza o termo “espect-atores”. Assim como Brecht construiu uma nova relação do papel do teatro para com o espectador, Boal ofereceu ao espectador a possibilidade de ser protagonista do processo teatral.

⁴ Comunicação pessoal com Augusto Boal, que ministrou palestra em 2008 pela Cooperativa Paulista de Teatro.

Nesse caminhar, nossos refletores acendem-se sobre os temas “ser subjetivo” e “ser histórico”. Nossa ferramenta de pesquisa utiliza o teatro como via e espaço, optando pela estrutura do teatro épico de Brecht, um dos grandes pensadores e encenadores do âmbito teatral. Tentamos alinhar a vivência teatral sob um foco que disponibiliza esse espaço cênico na busca de compreender os meandros psíquicos do indivíduo, ator ou não ator, que passa a inserir no texto teatral sua fábula pessoal com conteúdos psíquicos e históricos.

Buscamos conciliar algumas idéias de Brecht (2005) com as de Jung, ampliando-as em uma perspectiva em que focamos, ao mesmo tempo, a busca da natureza psíquica do indivíduo que faz teatro em consonância com a estrutura do espetáculo enquanto natureza social proposta por Brecht (2005). Para Brecht, viver o espetáculo representaria a concretude do ato social. Partimos, então, da estrutura em que a fábula é utilizada por Brecht para construirmos um novo olhar para o fazer teatral, considerando, também, a “concretude” de um novo ato individual, no qual o indivíduo possa apropriar-se de sua história e interioridade.

Ampliando esse olhar, buscamos contextualizar o indivíduo em seu momento histórico a partir de uma visão que conflui “o pensamento que determina o ser” com o “ser social que determina o pensamento” (BRECHT, 2005, p. 31). Brecht endossa a importância do teatro como ferramenta de conscientização do indivíduo dentro da sociedade na qual está inserido. Não pretendemos descaracterizar os preceitos de cada técnica ou ideologia teatral, mas oferecer recursos mais amplos que potencializem a dialética entre o ser subjetivo e o ser social a partir da experiência psíquica de aspectos pouco conhecidos da estória do indivíduo e a sua relação com o processo histórico. Nossa pesquisa se insere no contexto da linguagem junguiana de modo a compreender os processos subjetivos e históricos dos participantes envolvidos. Apesar de terem desenvolvido teorias com objetivos diferentes, as idéias de Brecht e Jung dialogam neste trabalho.

Tais teorias subsidiaram a experimentação de uma jornada teatral de alteridade que busca compreender a subjetividade, vislumbrando o teatro como espaço de diálogo e elaboração psíquica do indivíduo. É importante ressaltar que não visamos à utilização do teatro como terapia.

Neste estudo, foi feita a escolha pela abordagem da Psicologia Analítica de Jung, que se dedicou à exploração da alma humana e que, viajante de Si-mesmo, buscou a inescrutável psique humana na investigação do mapa da subjetividade, ao mesmo tempo inédita em seus recônditos desconhecidos e imprevisíveis, em suas aparentes máscaras, ainda que conhecidas.

Jung (2002a) equipara-se, no campo da ciência, ao artista de vanguarda, pois se engajou no pensamento intuitivo e criativo na experiência que nos leva ao encontro ímpar

com nós mesmos. Alicerçados em suas descobertas, investigamos a possibilidade da vivência teatral como um processo de compensação, ou seja, “processo dinâmico auto-regulador por meio do qual a consciência do ego e o inconsciente buscam o equilíbrio homeostático, o qual também promove a individuação e o desenvolvimento progressivo para a totalidade” (STEIN, 2000, p. 205). Dessa forma, tentamos analisar como o indivíduo consciente pode, por meio da experiência teatral, compreender os aspectos inconscientes de sua personalidade.

Temos como objetivo fornecer uma visão simbólica que possibilite entender, de forma abrangente, os diversos aspectos do processo subjetivo do indivíduo, como os aspectos sombrios, os aspectos da persona, do ego, os complexos e outros. Ou seja, uma visão que propicia a ampliação não só da encenação no palco, mas do palco que acolhe e acompanha a encenação psíquica do indivíduo, em uma dialética de si mesmo.

Jung (2008a) baseia-se na concepção finalista do processo energético da psique, que não considera meramente a visão causal dos fatos, mas a causa como meio ordenado a um fim. Portanto, a psicologia analítica nos possibilita ver os fatos não como substâncias imutáveis que continuam a agir incessantemente, mas como meios ordenados a um fim, em expressões simbólicas de um caminho a ser percorrido.

Para avaliar nosso processo, utilizamos como eixo condutor o seguinte procedimento: a criação de uma fábula psico-histórica em três momentos distintos, durante a montagem teatral do espetáculo *Reflexos de Gerações*, de autoria da pesquisadora em colaboração com a Companhia Coexistir de Resignificações Teatrais da qual a pesquisadora é a diretora. O processo durou 1 ano e 10 meses.

A proposta partiu da criação da fábula psico-histórica por cada ator no começo do processo da montagem que teve como tema a visão sócio-histórica, política, cultural e econômica das décadas entre 1930 e 2000. Assim, foram construídas fábulas relativas ao passado, presente e futuro. Após a criação de cada fábula, foi solicitada a construção de uma partitura corporal, partindo da releitura do conceito *gestus* social⁵ proposto por Brecht (2005) em que o participante dialogasse com o que havia escrito por meio do corpo. O ator falava e mostrava com o corpo por meio de *gestus*, uma atitude com justificativas do que ele havia escrito. Essas fábulas foram encenadas dentro do espetáculo. Com isso, o método teve como

⁵ Gestus é o termo latino para gesto. O conceito de *gestus* é uma categoria estético-política fundamental na teoria e prática do *teatro épico* brechtiano, o qual, segundo Benjamin (1994, p. 80), é basicamente gestual, afinal, “[...] o gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa”. De acordo com Brecht (1967, p. 77), “uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens”. Por isso, no sentido brechtiano, *gestus* diz respeito sempre a uma dimensão relacional e social do gesto como signo teatral.

finalidade facilitar a elaboração da subjetividade utilizando-se de uma releitura de conceitos estruturantes do teatro dialético de Brecht, mediante a uma leitura simbólica discutida pela Psicologia Analítica.

A primeira fábula escrita representará uma tese da vida do indivíduo que se contraporá a uma antítese *gestus* por meio de uma partitura corporal constelando, assim, uma nova síntese de si mesmo, em um processo de se tornar contínuo e transformador. O participante passava a reler o que havia escrito com uma postura de surpresa e contestação, dialogando consigo mesmo. Nesta pesquisa, não pretendemos analisar o *gestus* construído por cada participante, faremos apenas algumas pontuações ilustrativas.

Os pressupostos apresentados pela psicologia analítica fundamentarão a discussão das fábulas produzidas pelos participantes e seus conteúdos serão organizados pelo método de Bardin (2002), análise de conteúdo, a partir de categorias determinadas.

A proposta deste trabalho busca a auto-expressão psíquica do indivíduo por meio da dialética de sua fábula psico-histórica como possibilidade de compreensão da subjetividade em uma perspectiva da Psicologia Analítica.

Este estudo foi efetuado com o intuito de fortalecer e enriquecer a discussão relativa à utilização de um caminho a ser percorrido pelo indivíduo que faz teatro como possibilidade de compreensão do seu processo psíquico por meio da criação dramaturgica e dramatização de suas fábulas. Trata-se, portanto, de um trabalho situado na interface entre o teatro e a Psicologia, embora o foco seja psicológico. Apesar das inúmeras interseções entre as duas áreas, há poucas pesquisas que indiquem esta junção. Acreditamos ser relevante apresentarmos na revisão de literatura a visão e utilização do teatro em outras propostas, além da do teatro propriamente e da psicologia. Nesta pesquisa, o teatro é apresentado como mais uma ferramenta de manejo do psicólogo ou de outros profissionais interessados em compreender a subjetividade para ampliar o olhar sobre o indivíduo.

Para desenvolver esta apresentação, dispõe-se de onze capítulos. O primeiro constitui-se da introdução, que abarca a justificativa do tema. O segundo refere-se aos objetivos. No terceiro apresenta-se a revisão de literatura, mediante pesquisas que permitem uma análise do teatro e sua interseção em áreas que o utilizam e tentam compreendê-lo sob diferentes perspectivas como educação, psicologia e teatro. No quarto capítulo, está trilhado o caminho do fenômeno teatral, que tem sua raiz no rito de mitos, a forma espetacular que consagra o espetáculo grego as primeiras sistematizações cênicas. O quinto capítulo busca introduzir alguns apontamentos sobre a origem das questões narrativas no teatro às formas utilizadas por Bertolt Brecht como pressuposto teatral que embasa a técnica de fábulas. No sexto capítulo, é

realizada uma breve exposição de conceitos pertinentes na nossa pesquisa da Psicologia Analítica proposta por Jung. O sétimo capítulo apresenta o grupo estudado, descreve o processo da montagem do espetáculo “Reflexos de Gerações” e a construção das fábulas psico-históricas estudadas na composição e durante o espetáculo. No oitavo capítulo, é apresentado o método qualitativo da pesquisa, alicerçada pelos pressupostos da Psicologia Analítica. No nono capítulo, apresentam-se os resultados e análises; discussão e considerações finais no décimo e décimo-primeiro capítulos, respectivamente. Nesse sentido, é oferecido com este trabalho um ensaio sob o olhar da platéia junguiana quanto ao processo teatral como uma das possibilidades da jornada psíquica.

Entendo o teatro como possibilidade de “ser” e “estar” em algumas situações sem efetivamente estar. Pelo menos uma parcela do que sou ou do que não precisei ser, devo ao aprendizado e entendimento de fatores externos e extremos ocorridos.

Angra Tosta

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral

Analisar temas do “ser subjetivo”⁶ e do “ser histórico”⁷ que emergem a partir de narrativas (fábulas) escritas e dramatizadas durante um processo teatral.

2.2 Objetivos específicos

2.2.1 Realizar a leitura simbólica de fábulas psico-históricas construídas pelos participantes durante um processo teatral;

2.2.2 Avaliar a aplicabilidade de uma técnica psico-teatral que utiliza recursos do teatro como possibilidade de auto-expressão de conteúdos subjetivos.

⁶ Segundo Jung (1977), a subjetividade é “[...] Esse processo peculiar parece ser ajudado pelo fato de que o ego e seus desejos são controlados pela maior importância que o Oriente habitualmente atribui ao fator subjetivo. Com isto quero dizer o fundo escuro de consciência, o inconsciente. [...] A disposição inconsciente em que a qualidade da impressão depende é o que eu chamo o fator subjetivo. Merece a qualificação subjetiva porque objectividade dificilmente é conferida por uma primeira impressão. Normalmente, um processo bastante trabalhoso de verificação, comparação e análise são necessárias para modificar e adaptar as reações imediatas do fator subjetivo” (par. 776).

⁷ O ser histórico utilizado por Bertolt Brecht, é, no entanto, um conceito que vem das idéias de Karl Marx (1818-1883), que em seu marxismo, absorveu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção. A obra de Brecht recusa à metafísica, por um teatro histórico e existe em função do tempo (com ele se dimensiona dialeticamente). O caráter dialético e ação histórica do teatro brechtiano são assinalados por Rosenfeld (2006) afirmando que é justamente o marxismo atuante de Brecht somado ao seu anti-ilusionismo que o separam radicalmente do ilusionismo e do teatro naturalista.

*[O teatro é] Como um lugar sagrado,
onde eu posso encontrar um ponto de
equilíbrio entre a vida e o vazio.*

Cássio Borges

3 REVISÃO DE LITERATURA

Como ponto de partida deste capítulo, são apropriadas as palavras do filósofo Nietzsche sobre a necessidade de simular, de representar outro, de apresentar-se, mesmo que momentaneamente como esse outro. Seria essa uma especificidade da arte do ator.

A falsidade em boa consciência: o prazer em simular, explodindo como potência, recalcando o pretense caráter, submergindo-o por vezes até apagá-lo; o desejo interior de fundir-se numa máscara, num papel, numa aparência; um excedente de faculdades de adaptação de todas as espécies, que já não sabem satisfazer-se em servir a imediata, estrita necessidade; não constitui tudo isso, talvez, exclusivamente, o ator em si? (NIETZSCHE, 1980, p. 361).

O ator por trás da máscara é o próprio homem em sua necessidade contínua de evadir-se em outros. A simulação de si mesmo explode como potencial e oferece ao próprio homem o contato com possibilidades que o fazem viver de formas variadas. Nesse percurso, o ator, identificando-se ou distanciando-se de personagens, parece buscar para além do ato teatral – o homem – em sua incessante jornada que resgata partes perdidas, desconhecidas e reconhecidas, em um fluxo contínuo de idéias, sensações e sentimentos.

Vislumbrando o teatro enquanto espaço de transformação do homem e suas máscaras, acreditamos ser pertinente abrangermos sucintamente o que se tem proposto no âmbito teatral em consonância com outras áreas além da Psicologia Analítica.

3.1 Teatro, ator e subjetividade

Ao longo da história do teatro, diversos autores desenvolveram suas idéias acerca dos objetivos do teatro para a vida e sua importância como revolução na sociedade. Alguns autores contemporâneos utilizam-se dessas idéias como ponto de partida para o estreitamento entre teatro, vida, subjetividade e sociedade.

Vários são os caminhos que podem ser experimentados pelo ator de teatro em sua trajetória conduzindo as relações entre ator e teatro para além de uma visão puramente estética do ato teatral. Encontramos a revelação do homem para o homem, o entrelaçamento

entre subjetividade e fazer artístico, o sentido da vida renovado pelo teatro e o teatro como uma vida sob uma forma mais breve, condensada no tempo e no espaço pelo ator.

O teatro, enquanto linguagem artística tem em seu epicentro a figura do ator, que nos convida a adentrarmos o fato dramático. Não há teatro sem ator, sem a corporificação de sua presença.

Mallet (2009) em seu artigo “Ação corporal: matéria do ator” aponta a importância do corpo como matéria viva do ator. As ações que ele realiza conformam esse corpo. A matéria, como um organismo vivo, não

seria exterior ao ator, ao contrário, o corpo é o próprio ator: “Essa materialidade está em constante interação com o psiquismo. Um movimento corporal terá ressonâncias na memória e nos sentimentos, assim como uma lembrança ou pressentimentos têm ressonâncias corpóreas” (p. 1).

O autor aponta o termo “materialidade” utilizado por Ostrower (1957) ao invés do termo “matéria”, buscando abranger não apenas uma substância, mas tudo o que é formado e transformado pelo homem. Com isso, amplia-se o sentido de “material”: “A forma da obra do ator é então, do ponto de vista da encenação, a composição das ações ficcionais realizadas pela persona; do ponto de vista da atuação a composição das ações corporais realizadas pelo próprio ator ao longo da encenação” (MALLETT, 2009, p. 47). O autor busca avaliar todas as possibilidades de ação corporal como matéria para o ator. Essa ação concreta do ator pertenceria às ações abstratas da persona (personagem). Conclui que a atuação só existe enquanto está sendo realizada para um público, a sua materialidade não se limitando às ações corporais, mas incluindo o indivíduo; no caso, a pessoa do ator. Com isso, o espectador vê para além da persona, enxerga o indivíduo por trás da máscara e a relação deste com a obra enquanto o ator mostra o homem no homem.

Nunes (2004) em sua tese “Boal e Bene: contaminações para um teatro menor”, propõe discutir formas de contaminação no teatro do oprimido, de Boal, a partir de aspectos do teatro contemporâneo e das filosofias da diferença. A autora aponta as explorações de Boal quanto às implicações políticas da relação espetáculo-plateia de forma penetrante e original. Segundo Nunes (2004), Boal, criador do Teatro do Oprimido, afirma que o espectador não delega poderes ao ator, é o espectador que assume o papel de protagonista e altera a ação dramática. Em sua prática e seus escritos, Boal viabiliza a participação protagonista do espectador quando denomina o termo *espec-ator*, assim socializando o *status* de ator para todas as pessoas que quiseram experimentar o fazer teatral. Porém, no meio teatral, sua proposta não se efetiva sem conseqüências e contradições. Boal é o autor da polêmica frase:

“Qualquer pessoa pode fazer teatro - até mesmo os atores; o teatro pode ser feito em todos os lugares, até mesmo dentro dos teatros”⁸.

Considera Nunes (2004), o Teatro do Oprimido como um conjunto de técnicas teatrais organizadas em diferentes modalidades. Tem como principal objetivo apresentar algumas maneiras de fazer teatro a serviço da transformação social, possibilitando aos indivíduos envolvidos expressarem e discutirem situações opressivas que vivem e compartilham com as platéias a busca de alternativas para o fim dessas opressões.

Pensar em maneiras de contaminar essas práticas com problemáticas colocadas contemporaneamente pela arte e pelas filosofias da diferença pode produzir um campo fértil de tensão nas concepções de subjetividade e fazer artístico e na invenção de novas formas de resistência, propiciando, talvez, novas conexões e agenciamentos no universo das militâncias e das ações sociais, políticas e estéticas de esquerda. (NUNES, 2004, p. 6).

Inúmeras são as formas para o fazer teatral que transformam tanto a “estética teatral” como a “estética” de outras áreas por ele tocadas. A partir da inserção das fábulas psico-históricas no processo teatral criam-se possíveis conexões de um campo fértil de tensões a partir de uma nova estética de vida que, no palco, toma a forma dialética entre a subjetividade e a historicidade do indivíduo.

3.2 Teatro e psicologia

Tomando como ponto de partida o elo entre símbolo, o sagrado e arte, Siewert (2007) analisa a concepção de teatro de Moreno do livro *O Teatro da Espontaneidade* (1984) por meio do estudo da mitologia artística e heróica que contribuiu com seu trabalho para a sociologia, a educação e o movimento anti-psiquiátrico. O psicodrama desenvolvido por ele se deu a partir da experiência com o teatro que o jovem médico de Viena viveu. O psicodrama é uma ferramenta terapêutica que tem como fio condutor a ação dramática.

Siewert (2007) analisa o discurso de Moreno sobre seu teatro à luz da mitologia heróica, na qual a autora reconhece o mito do herói impregnado na obra do autor.

⁸ (BOAL, 1998 apud TEIXEIRA, 2007, p. 87) essa frase lhe deu muitos dissabores. Ela se encontra, com pequena variação, na entrevista que abre o livro *200 Exercícios e Jogos para atores e não atores* (Boal, 1995). Boal (2000) explica suas intenções e as incompreensões geradas por sua afirmativa na autobiografia *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Para quem não é ator profissional, esta frase funciona como um grande estímulo e é muito bem recebida.

O mito do herói, presente nos discursos e críticas sobre arte, opera como a ligação entre o artista e seu público. O herói e sua trajetória alcançam uma transcendência, uma ligação com o sagrado, uma conquista para o bem do coletivo. Portanto, é essa aproximação do artista com o herói que permite o reconhecimento do artista como um ser que, através de sua arte, pode também realizar uma transcendência.

Siewert (2007) apoiada em Vargas⁹ indica que as características da obra, quando associadas à idéia de arte, comportam-se como significantes míticos que remetem à figura do herói. E esta persiste não apenas porque ressoa da origem mágico-simbólica da imagem plástica, mas porque o ser humano possui a necessidade de identificar-se simbolicamente com a transcendência que a figura heróica possibilita.

Em sua investigação mitológica acerca da arte, a autora aponta a correlação entre símbolo e do sagrado nas artes. Cita autores para explicar a visão de símbolo em enfoques de áreas distintas. Entre eles, a partir de um enfoque filosófico da linguagem, cita Durand para explicitar que “símbolo aparece como único meio pelo qual o sentido pode se manifestar, e como a verdade é concebida como sentido, o símbolo é a mediação da verdade” (p. 2). Segundo a autora, Durand parte da teoria simbólica elaborada por Jung, em que o símbolo aparece por seu caráter dual como mediador que complementa e totaliza o consciente e inconsciente, a subjetividade e objetividade, o passado e o futuro. Assim, Durand constrói seu estruturalismo figurativo.

De acordo com Siewert (2007), a forma do teatro da espontaneidade de Moreno recusava todo o *mise en scene* dos grandes cânones da época. Moreno buscou na espontaneidade o foco de suas pesquisas porque acreditava na importância da criação do momento e não na obra acabada. Criação enquanto processo sem objetivo de produto final. Assim, mergulhou na experiência espontânea-criativa da natureza humana. Nas palavras da autora: “Aparece assim o mitema da transmutação da vida, quando o herói/artista deve trazer um acréscimo de conhecimento ao mundo, levando ao seu objetivo final que é o bem coletivo” (SIEWERT, 2007).

E, ainda, “Moreno, apesar de ter saído do âmbito artístico, sempre considerou sua trajetória como um continuum, e por não fazer questão em nomear e classificar seus estudos transitou pela arte, pela psicologia, pela sociologia, pela educação, sempre buscando a melhoria das relações humanas” (SIEWERT, 2007).

⁹ Antonio Vargas é professor doutor do curso de mestrado em teatro na Universidade do estado de Santa Catarina na disciplina *Mito e símbolo*.

Assim, Moreno trabalhou sem fronteiras definidas. Tomando como porto de partida a religião, fez uma arte que aterrissou na ciência. Desacreditada por muito tempo, talvez com uma nova concepção de arte sua obra possa contribuir para o teatro atual.

No artigo “As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano”, Japiassu (1999) busca uma integração entre as áreas do teatro, literatura, estética e psicologia. A partir do estudo *Psicologia das Artes* de Vygotsky apresentado ao Instituto de Psicologia de Moscou, em 1925, como tese de doutorado, Japiassu teve como objetivo socializar alguns aspectos do processo criativo e da recepção estética a partir de uma abordagem histórico-cultural da produção artística. Vygotsky era teatrólogo, professor e psicólogo. Partindo da contextualização histórica da época em que Vygotsky viveu e atuou, Japiassu indica a estreita ligação do autor russo com integrantes da vanguarda artística russo-soviética, focalizando o teatro e o cinema. Com base no estudo de Vygotsky, Japiassu expõe o conceito de *catarsis* e a Teoria da Reação Estética, discutindo-os e identificando-os como ponto de partida para o desenvolvimento do pensamento psicológico de Vygotsky.

O autor também apresenta Imbert, tradutor espanhol da obra de Vygotsky que aponta a interpretação vygotskiana das artes como forma de conhecimento próximo ao científico, manifestada com particular nitidez nas idéias estéticas de Bertolt Brecht (em sua concepção de um Teatro Épico) e de Eisenstein (Diretor e Criador do Cinema Intelectual). Japiassu (1999) considera que a concepção de Vygotsky sobre as artes como sistemas de representação semióticos as desincumbia do compromisso com a imitação ou cópia fotográfica da realidade, instituindo-as como realidades com leis próprias.

Assim como a Psicologia, as artes necessitavam adequar-se à concepção materialista histórica da realidade e do mundo. Um importante passo nesse sentido foi dado com os movimentos formalista e futurista. Estes influenciaram as pesquisas cênicas das mulheres e dos homens de teatro russos empenhados na descoberta de novos caminhos para as encenações teatrais. Vygotsky reconheceu no formalismo um avanço em direção à concepção marxista das artes, especialmente por meio da formulação do princípio de *estranhamento*.

A proposta do *estranhamento* faz com que o espectador não esqueça em nenhum momento que está diante de um ator que representa; o ator não esquece que diante dele está a platéia; sob seus pés, o palco; ao seu redor, a cenografia.

Japiassu (1999) cita teóricos do teatro e a visão de Vygotsky a respeito destes. Entre eles, Meyerhold, que revela a preocupação de desenvolver uma linguagem teatral assentada sobre fundamentos materialistas históricos que enfatizasse a consciência do ator: “A arte deve se fundar sobre bases científicas e toda a criação do artista deve ser consciente. A arte do ator

é fundada sobre a organização de seu material, isto é, o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo” (p. 39-40).

Japiassu (1999), partindo das principais idéias defendidas por Vygotsky em *Psicologia das artes* reflete sobre a mediação semiótica cultural e o rigor da metodologia materialista dialética no exame de alguns aspectos da mente humana, no qual debruça-se sobre a investigação do funcionamento mental subjacente à criação e à recepção estética. Japiassu (1999) considera que este fato teria conduzido Vygotsky ao aprofundamento dos estudos da psicologia humana. Suas investigações e pesquisas subseqüentes forneceram bases sobre as quais se ergueu a Teoria Histórico-Cultural do Desenvolvimento Humano, na qual se fundamenta a Psicologia Sócio-Histórica.

Outra proposta é feita por Nunes (2006) no artigo “Fazer alma fazendo teatro”, quando aponta para a necessidade de se personificar papéis no palco da vida. O autor relaciona a arte à cultura como interesses das diversas áreas da psicologia. Primeiramente, apresenta a arte como sublimação proposta pela psicanálise e, posteriormente, focaliza a proposta de Jung que, na visão do autor, opta pela ampliação radical em que a própria vida pode ganhar devir de arte e o movimento da alma pode ser compreendido como gênese poética contínua.

Para Nunes (2006), a arte deixa de interessar apenas do ponto de vista profissional, reaproximando-se de correspondentes éticos, de modo que a individuação¹⁰ passa a ser compreendida como uma po-ética de vida: fazer alma. O autor ressalta que a arte do ator, instauradora de “*cosmos imaginários*”, serve de metáfora para a condição humana, no fluxo contínuo das personificações arquetípicas. A finalidade do artigo não é terapêutica, pois apenas utiliza a perspectiva psicológica inaugurada por Jung, abordando aspectos referentes ao trabalho teatral do ator, situando-se em um território intermediário entre a arte e a alma. O alvo de sua pesquisa é a estética teatral. Para o autor, as analogias entre procedimentos distintos fornecem apenas intuições e lampejos de inspiração. Por outro lado, salienta que analogias são espécies de matéria prima da imaginação e criatividade artística, mecanismo de movimentação de mitopoética na gênese estética.

Existem muitos laços estreitos entre arte e alma, ajudando a compreender a razão pela qual a psicologia junguiana manteve diálogo estreito com as artes e as manifestações culturais da sociedade, como explica à intensa e crescente presença de idéias arquetípicas em debates travados entre artistas e pesquisadores de arte (NUNES, 2006).

¹⁰ Segundo Jung (2007, par. 266), “individuação significa tornar-se um ser único [...] ‘tornar-se si-mesmo’ (Verselbstung) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (Selbstverwirklichung)”.

Segundo Nunes (2006) a necessidade de um diálogo intenso entre o corpo e a alma do ator, “na qual a psicologia do corpo torna-se uma realidade dolorosa e as palavras e o corpo do ator deve se reunir em uma consciência dionisiaca” (LÓPEZ-PEDRAZA apud NUNES, 2006, p. 3).

A posição do artista na sociedade é discutida por Nunes (2006) que conclui ser o artista porta-voz dos segredos espirituais de sua época. Acredita que seu artigo gera um debate que ajuda a entender as razões pelas quais muitas das reflexões sobre o trabalho de atuação cênica tangenciam debates psicológicos e vice-versa. A hipótese com a qual o autor trabalha é que a prática teatral, se levada de maneira responsável e séria, engendra naturalmente um exercício de *fazer alma*.

Se a ferramenta do ator é ele mesmo, as conexões entre o fazer teatro e o fazer alma são ilimitadas, pressupondo-se, antes do encontro entre ator e público, a conexão entre ator-ego e ator-Self.

Machado (2004), no artigo “Narrativa de mulheres vítimas de violência: passo do processo” propõe uma discussão de atendimento a mulheres vítimas de maus tratos recolhidas em casas de abrigo. Discorre sobre sua experiência de estágio supervisionado de Psicologia Jurídica em que utilizou a técnica de terapia narrativa ou leitura de narrativas. A experiência buscou a discussão do modelo de atendimento que inclui uma postura inclusiva em sua forma e em seu desenvolvimento concomitantemente à análise das narrativas. A referência como estrutura do atendimento foi de base construcionista, utilizando aspectos da abordagem narrativa. O enfoque construcionista social entende cada qual como construtor de sua realidade, o que jamais ocorre de forma isolada, mas em uma rede de relações, no contexto social a que se pertence.

Segundo Machado (2004), colocado no terreno da Psicologia Clínica, o construcionismo social é uma das bases epistemológicas para a abordagem sistêmica. Essa abordagem tem como foco a competência da pessoa para ampliar suas possibilidades existenciais por meio da revisão de idéias sobre si mesma, de seus problemas, de seus relacionamentos e das possibilidades que a vida oferece. Esse artigo vem ao encontro das possibilidades narrativas que traçamos com esse trabalho por meio da criação e encenação da fábula pessoal.

Meiches (1992) na dissertação *Psicanálise e teatro: uma pulsionalidade especular*, oferece outra leitura de teatro. O autor disserta, à luz da teoria das pulsões, sobre a trajetória do grupo Uzyna-Uzona, sucessor do Teatro Oficina, de São Paulo. Para o autor, a trajetória do grupo Uzyna-Uzona tem como substrato o tirar a máscara que seria a operacionalidade

pulsional, ou seja, “Tirar a máscara do objeto que resultou do desvio realizado pela sublimação, desvesti-lo, e assim revelar suas sucessivas camadas pulsionais” (p. 122). Em seu percurso, o grupo guarda uma similaridade de movimento com a onda pulsional.

Levando à formulação de diferentes desejos expressos por meio de uma linguagem teatral e de fronteira com o teatral, este percurso sugere interpretações que podem ser generalizadas para todo o campo da arte. Ainda que nem todas as manifestações deixem transparecer com tanta evidência esta engrenagem desejante – estruturada por uma teoria do aparelho psíquico que se interessa em descobrir o porquê de uma tal atividade entre os fazeres humanos. (MEICHES, 1992, p.124)

Em função da interpretação de manifestações contemporâneas, Meiches (1992) considera que a postulação clássica, no que concerne a idéia de sublimação, não seria mais suficiente. O autor tem como ponto de partida, em 1979, a resignificação de um percurso dentro do teatro, que aponta ter se iniciado com a encenação da peça “Roda Viva” de Chico Buarque, em 1968. Seguindo os passos do Teatro de Oficina até 1979, a pesquisa esboça um primeiro desejo do ideal artístico: atingir as fronteiras do continente chamado linguagem e colocar-se fora dele; conseguir, por meio do contato corporal, um intervalo de não intermediação entre atores e público.

Meiches (1992) aponta a encenação de *As Bacantes*, de Eurípedes, como ponto de resignificação, menos por seu acontecimento e mais por estabelecer a operação conclusiva de uma ideologia teatral para toda a atividade do grupo Uzyrna-Uzona que, na década de 1980, sucede o Teatro Oficina.

O autor conclui seu trabalho como tentativa de construir uma estrutura que espelhe o movimento de retroação de um plano discursivo que pontua de maneira totalizante um ideário artístico em um desenvolvimento que se pretendeu lógico e não cronológico. Assim, considera que esta forma fez jus à maneira como surgiu a possibilidade de juntar cineticamente este percurso artístico e a onda pulsional.

3.3 Teatro transformando outros palcos

Tendo em vista que a proposta deste trabalho ultrapassa a estética teatral, é importante debruçarmo-nos sobre outras áreas que se utilizam do teatro de forma semelhante, possibilitando uma nova estética nas áreas da educação e dos movimentos sociais.

Quando falamos do papel do teatro na educação, é relevante mencionarmos o artigo que inaugurou o elo entre as duas áreas: “Teatro & Educação” escrito por Vaz et al. (1977). Dada a existência de poucas publicações nacionais especializadas em teatro¹¹ na educação na década de 1970, seus autores buscaram realizar um levantamento bibliográfico para objetivar os trabalhos até então realizados.

É interessante ressaltar que essa pesquisa constituiu-se em um dos pontos de partida para que o trabalho na área de Teatro-Educação tomasse a proporção atualmente visível. Esse levantamento possibilitou à área de Teatro-Educação a busca de reflexão e de atuação prática pela identificação de problemas comuns. Naquela época, as autoras consideravam o teatro aplicado à educação enquanto disciplina curricular como um vasto campo a ser pesquisado. Hoje, apesar das inúmeras investigações realizadas, deparamo-nos com preconceitos e com a falta de entendimento do seu real lugar na educação.

Os autores decidiram publicar resenhas das obras de quatro autores selecionados e considerados como os mais significativos na época. A escolha obedeceu aos seguintes critérios: 1) livros que se enquadravam na Lei 5692/73 e 2) autores que definiam teatro e educação enquanto processo de auto-expressão do aluno. Assim, foram selecionados: *Educação através do teatro* de Araújo (1974); *O Teatro na educação* de Coelho (1973); *Teatro é cultura* de Leite (1976) e *Persona, o teatro na educação, o teatro na vida* de Santos (1975).

Leite (1976) foi escolhido por apontar uma perspectiva essencialmente culturalista para o teatro. Apesar de o desenvolvimento da auto-expressão e da criatividade constituir um objetivo permanente nas propostas de Vaz et al., está sempre presente a dimensão cultural no processo com os alunos.

A obra de Coelho (1973) foi resultado de cinco anos de pesquisa no campo da expressão e criatividade em teatro e educação, processo testado pelo autor em vários cursos promovidos pelas Secretarias de Educação da Guanabara e do Mato Grosso. Trata-se de uma obra de caráter eminentemente prático, pois descreve exercícios sem desenvolver

¹¹ Área legalmente inserida no currículo escolar pela Lei nº 5692/73.

considerações mais aprofundadas sobre os processos psicológicos que podem ser desencadeados pela dinâmica proposta. Levando em consideração esse aspecto, Vaz et al. salientam ser preciso cuidado para que suas contribuições não se transformem em roteiro acabado para condução de grupos.

O livro de Santos (1975) é um mosaico sem uma linha de condução visível: há mais sugestões do que fórmulas, mais um encaminhamento motivador de novas experiências e invenções do que exercícios minuciosamente detalhados ou em seqüência pré-estabelecida. Este livro apresenta resultados semelhantes aos das experiências dos autores, em escolas com crianças e adolescentes, com adultos e grupos sociais diversos. Neste ponto, os autores da resenha acreditam que divergem de Coelho (1973) e Araújo (1974), que sistematizaram exercícios, buscando construir uma metodologia para o ensino de teatro.

Podemos pontuar a relevância de Vaz et al. (1977) que, de certa forma, começam a debater as raízes da produção do teatro-educação quando o mesmo estava em germinação. A partir deste trabalho, podemos traçar um paralelo com os outros autores como Japiassu (1998), que busca elucidar questões relativas ao papel das artes e, mais especificamente, do teatro, no desenvolvimento cultural do ser humano numa proposta pedagógica alicerçada na efetivação do teatro.

Japiassu (1998), no artigo “Jogos teatrais na escola pública”, apresenta os resultados parciais de uma pesquisa etnográfica que acompanha aspectos do desenvolvimento cultural de pré-adolescentes com a linguagem teatral em classe multisseriada, por meio do ensino regular de teatro em escola de ensino fundamental da rede pública estadual da cidade de São Paulo. Os dados afirmam que a linguagem teatral contribui para novas possibilidades de significação da palavra na prática discursiva.

O autor expõe brevemente as inter-relações entre teatro e educação no Brasil, apresentando os referenciais teórico-práticos eleitos para a elaboração da proposta pedagógica para o ensino do teatro na educação escolar. Começa por apresentar o lugar que o ensino das artes ocupa na educação escolar brasileira. Japiassu aponta-o como supérfluo, ou seja, caracterizado como lazer, recreação ou luxo.

A minha identificação com Japiassu (1998) acontece pelo fato de, além da formação em psicologia, eu ter o título de licenciatura plena em educação artística com habilitação em artes cênicas, atuando como professora do ensino fundamental e médio. O autor relata a realidade que eu vivencio em escolas públicas como arte-educadora. Uma realidade que ainda não oferece efetivamente espaço para que as subjetividades se manifestem por meio das inúmeras possibilidades criativas que a arte propõe. Considero que, apesar dos inúmeros

projetos propostos no âmbito da educação, ainda não se conseguiu integrar um mesmo discurso que unifique os diversos setores que se entrelaçam quando o tema é o papel da arte na educação. Os diversos ruídos entre o legislativo e o executivo refletem-se na prática de um ensino no qual a importância da arte não se configura literalmente como forma de conhecimento e possuidora de conteúdos próprios e específicos.

O autor organiza o histórico, no Brasil, sobre a relação entre teatro e educação, desde seu início. Aponta a Prof. Dra. Ingrid Dormien Koudela, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como a formadora do grupo paulista de pesquisadores da área, na década de 1970. Atualmente, os estudos relativos a este tema contam com uma expressiva produção acadêmica. No entanto, o autor aponta que ainda são escassos os trabalhos que utilizam a abordagem histórico-cultural do desenvolvimento inaugurada por Vygotsky (1896-1934). Afirma que grande parte dos estudos que se propõem a discutir o papel do teatro no desenvolvimento cognitivo, na perspectiva psicopedagógica, elege como referenciais teóricos as abordagens cognitivista de Piaget e do psicodramatista Moreno (JAPIASSU, 1998).

Japiassu (1998) aponta para a ampla e diversificada produção de Vygotsky, cerca de 180 textos sobre arte infantil, crítica literária, defectologia, estética, lingüística, medicina, neurolingüística, pedagogia, psicologia, psiquiatria e teatro. Considera que, a partir da década de 1990, o Brasil sofreu a influência de Vygotsky no meio educacional, o que ocasionou um impacto do modelo histórico-cultural do desenvolvimento sobre as práticas pedagógicas formais e não-formais no Brasil. A partir de então, o autor focaliza a dimensão pedagógica do teatro nesse novo paradigma do funcionamento mental humano, acreditando ser relevante conhecer a abordagem de Vygotsky e incorporá-la ao ensino de teatro na educação.

Esclarece, ainda, a sistematização de uma proposta para o ensino do teatro em contextos formais e não-formais de educação, por meio de jogos teatrais elaborados por Spolin¹² ao longo de quase três décadas de pesquisas junto a crianças, adolescentes, adultos e idosos nos EUA. A autora utilizou a estrutura do “*jogo com regras*” como base para o treinamento de teatro, com o objetivo de libertar a criança e o ator amador de comportamentos de palco mecânicos e rígidos.

Japiassu (1998) enfatiza a importância de conhecer melhor as relações e inter-relações entre jogo dramático, jogos teatrais, aprendizado e desenvolvimento para, assim, contribuir para a construção de saberes sobre as possibilidades de interação entre teatro e educação. O

¹² VIOLA SPOLIN (1906-1994), autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a avó norte-americana do teatro improvisacional. Ela influenciou a primeira geração de artistas da improvisação, na preparação do Second City, importante grupo teatral de Chicago. O sistema de jogos teatrais foi por ela sistematizado.

autor oferece a possibilidade da linguagem teatral dentro de uma visão contextualista e essencialista da arte, viabilizando a oportunidade da arte ser considerada fundamental, tanto na formação global do indivíduo, quanto na apropriação de seus conteúdos como forma de conhecimento.

Outro exemplo foi à utilização do teatro-educação em movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e Comissão Pastoral da Terra (CPT) citada por Batista (2000) no artigo “Caminhos do neoliberalismo – Movimentos sociais e teatro-educação”. O autor aponta para a necessidade de olharmos para os efeitos do mundo da globalização e seu correspondente político, cultural-ideológico – o neoliberalismo – e de que forma este interfere nos caminhos da educação da população brasileira, mais especificamente na educação rural. Para tanto, o autor delinea seu desejo de trabalhar o teatro-educação como alternativa educacional com grupos sociais que buscam no campo a alternativa para sobreviver e produzir, ao invés de perambular pelas ruas, aumentando a marginalidade.

Discute a preocupação com as mudanças globais e como elas vêm interferindo no processo educacional desse público alvo. Citando Sales, Batista (2000) salienta que, para fazer uma boa análise dessa conjuntura, é preciso estar a par das razões e estratégias econômicas, políticas e ideológicas de todos os grupos de interesse na sociedade.

Batista (2000) aponta que, desta forma, saber-se-ia o que é conveniente querer e o que é possível fazer em cada momento. Para isso, é preciso conhecer os interesses das classes dominantes e quais as alternativas que os trabalhadores apresentam às propostas da burguesia. O objetivo seria experimentar o fazer artístico com a população do campo, por meio da linguagem teatral, com o foco na educação, contribuindo assim para o processo educacional dos trabalhadores rurais. Propõe a aplicação do projeto nos assentamentos, acampamentos dos trabalhadores rurais sem-terra da Paraíba.

Sobre o significado do trabalho teatral:

[...] uma manifestação do homem em sua historicidade material e concreta. Pensar o significado do trabalho teatral implica em pensar as relações de produção, a questão nacional e a questão democrática, o momento atual da luta de classes, a defesa da soberania cultural e política. [...] Sobretudo contribuir para nosso teatro definir, a partir de nossas necessidades sociais, econômicas, culturais e [...], o significado de como, aqui e hoje, ser realista e crítico [...] e popular (PEIXOTO apud BATISTA, 2000, p. 66).

Podemos correlacionar o artigo acima com as palavras de Divignaud (CONCONE apud DIVIGNAUD, 1980, p. 7), referindo-se ao indivíduo que faz teatro, ou seja, o ator:

[...] é quase sempre um lutador, um combatente, de modo que os símbolos que ele manipula para representar seu papel (no mito ou na vida real) são sempre polêmicos. Evidentemente estes símbolos não se encerram na subjetividade do ator; ele é o meio da expressão social.

Na introdução da linguagem teatral como processo de educação do MST, Batista (2000) une a prática educativa a uma visão política, em que aponta um dos grandes teóricos e transformadores do teatro alemão, Brecht, que propõe um teatro dialético, como manifestação do homem em sua historicidade material e concreta. Batista (2000) apresenta uma questão de extrema relevância: “Qual a linguagem do povo que a linguagem do teatro poderá falar?”

O artigo de Batista (2000) identifica aspectos interessantes de como utilizar a visão proposta por Brecht, apontando um novo caminho do fazer teatral para a educação popular. O teatro tem uma função social. A teoria de Brecht vem ao encontro dos questionamentos de Batista (2000) que vão além da encenação em busca de uma forma pedagógica, tendo como objetivo a formação do cidadão. Um teatro dialético que possa transformar o trabalhador rural em protagonista de seu processo educacional, conscientizando-o de seu valor e oferecendo espaço para a reflexão e a crítica.

Este capítulo apresentou autores que discutem idéias que ampliam as possibilidades acerca do fazer teatral para todos em consonância não apenas com a área teatral propriamente dita, mas com outras áreas, como educação e psicologia. A idéia central é proporcionar, por meio do teatro, autonomia e conhecimento ao indivíduo ator ou não ator no contato consigo e com o coletivo no qual está inserido. Por meio da linguagem teatral esta pesquisa busca um teatro que abra as cortinas da psique numa visão caledoscópica. Conforme Hillman (1995, p. 27) esclarece “psique é imagem, que privilegia a linguagem metafórica na abordagem da polivalência simbólica, observada na patologia, nos sonhos, nos mitos, na cultura, na arte”.

Portanto, o próximo capítulo pretende desvelar o fenômeno teatral enquanto rito inerente da alma humana à “mise en scene”; suas funções e visões prospectivas.

*Teatro, a possibilidade de nos inserir
na sociedade de maneira mais íntegra,
inteira, com as nossas verdades e
objetivos.*

Clara Colassa

4 O FENÔMENO “PSICO-MÍTICO” TEATRAL

“Teatro é por essência presença e potência de *visão — espetáculo —* e enquanto público, somos antes de tudo espectadores, e a palavra grega, teatro, não significa senão isso: *miradouro, mirador*” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 32).

A palavra *teatro* vem do grego *theastai* que significa lugar de onde se vê, miradouro. Primeiramente, a palavra teatro designava o local onde aconteciam os espetáculos e, posteriormente, nomeou uma das linguagens da arte: o teatro, ou seja, uma arte específica que é transmitida ao público por meio da figura do ator.

Na antiguidade, o local onde se representava era chamado de *odeion*, auditório. Segundo Magaldi (2002), na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à platéia, anteposta à "orquestra" e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo, oferecendo uma dimensão estética, privilegiada, contemplação e percepção crítica.

Ao abordar, de forma metafórica, essa acepção primitiva da palavra *teatro* – miradouro – é possível estabelecer pontos de identificação com a Psicologia Analítica fundada por Jung; pode-se vislumbrar a mesma proposta, ainda que com objetivos diferentes. Assim, a psicologia oferece-nos um novo lugar de onde se vê, ou seja, uma nova estética de vida a partir de uma confrontação mais crítica do ego. Apesar de o ego acreditar-se conhecedor e consciente de si mesmo, no processo terapêutico confronta-se com o inédito espetáculo panorâmico de sua vida e toma consciência de partes suas até então desconhecidas.

Espectadores e psicólogos assistem ao outro e suas inúmeras personas. Aos espectadores, as personas são apresentadas pelos atores; os psicólogos vão à busca de desvendá-las. Enquanto atores e pacientes, em palcos e na vida, experimentam ou vivem, de forma consciente ou inconsciente, feridas, dores, amores, curas, partes nossas inteiras, fragmentadas, perdidas de nós em algum lugar ou tempo, achadas e possivelmente resgatadas, transformando a cena do homem que caminha, acreditando na permanência, no fato do ato que mesmo fugaz, torna-se a única verdade da existência.

Propiciada pelo teatro, trata-se de uma existência do aqui e agora, entre atores e espectadores que, segundo Gouhier (2008), mantém uma relação com o tempo presente, que é o teatro. “Toda existência é atual, toda presença real é realidade presente; aquele que entra em cena e aquele que está sentado na platéia é contemporâneo: eles vivem ao mesmo tempo, senão no mesmo tempo”.

Nunes (2004) considera que um dos fascínios do teatro reside na contingência das obras teatrais que acontecem de fato na presença do público, no qual, afeta e é afetado pelo jogo dos atores, e também na possibilidade do jogo ficção-realidade, falso ou verdadeiro. Gouhier (2008) afirma que “na representação, há presença e presente: essa dupla relação com a existência e com o tempo constitui a essência do teatro”¹³.

Nessa busca de entender o que é o teatro, como surgiu, para que e a quem serviu, pergunta que iremos responder ao longo deste trabalho, retomamos a Grécia, na cidade de Epidauro, no qual encontramos o maior centro de busca de cura que visava à totalidade do ser humano. Esse espaço comportava um pequeno teatro, o Odeon; um estádio para competições esportivas; um ginásio para exercícios físicos; uma biblioteca; uma sala para dormir e outra sala para escutar música e poemas. O conglomerado tinha como objetivo a elevação espiritual e a melhora dos que procuravam cuidar-se (VERNANT; NAQUET, 2005).

Segundo Solié (1985) o caminho para a cura seria atingido por meio do autoconhecimento, alcançando a consciência de si mesmo, o ponto de partida para a transformação dos sentimentos e ações reativas em atitudes saudáveis. Buscava-se uma profunda sintonia, não apenas do indivíduo consigo mesmo, a partir de pensamentos, sentimentos e ações saudáveis e construtivos, puros e originais, mas também como o chamado divino – um divino que é também humano – ao qual devemos nos religar.

Podemos, então, pensar que a palavra teatro é cercada de inúmeros caminhos, tão maiores ou iguais as suas possibilidades. Um miradouro localizado em um centro de cura. No caminho de nossa pesquisa, podemos pensar no teatro como um lugar em que o indivíduo por meio de suas fábulas, possa se ver. De forma análoga, tanto na área da psicologia, a abordagem psicodramática de Moreno, como na própria área do teatro, com Boal, propõe-se a redescoberta do Centro de Epidauro, utilizando-se da linguagem teatral como possibilidade não apenas vivencial, mas também reflexiva.

Encontraremos na cidade de Epidauros, a possibilidade de um ‘lugar de onde o homem passa a se rever’; a preocupação maior é integração do físico, emocional, espiritual e psicológico do homem. Acreditamos que, nesta pesquisa, seja possível vislumbrar o processo teatral como um caminho em que a subjetividade possa ser compreendida. O indivíduo, enquanto narrador de sua própria fábula pessoal, reconta-se, dramatizando assim seu possível processo de cura.

¹³ Idem.

Imagem 1 – Ruínas do teatro grego de Epidauro, Grécia



O teatro possibilita à nossa psique saber o fim das histórias. Sendo espelho de nosso psiquismo interno, o teatro sintetiza a vida em miniatura. A psique dá ao teatro a matéria e o teatro devolve à psique a forma para vida. É como se nas histórias representadas pudéssemos ser avisados pelo teatro: ‘Acordem para aquilo que estão fazendo, isso vai dar em sangue, em guerra, em morte, em perda, em separação’ (GAMBINI ; STIRNIMAN, 2005, p.3)

Por isso o ator é o revelador de verdades ocultas, está sob a inspiração de Dioniso. E assim arrebatado de sua vida cotidiana e recolocado em outras realidades, com os pés na zona limítrofe entre a normalidade convencional e a loucura, é o ator quem vai tocar no ponto sensível do homem.

4.1 Do rito dionisíaco à forma espetacular: *a mise en scene*

O teatro surgiu de ritos e festas religiosas, primeiramente no Oriente. Mas foi oficialmente no Ocidente, especificamente na Grécia, pouco antes do século V a.C., no culto a Dioniso, por meio de ritos em datas específicas da colheita, que começaram a definirem-se as primeiras noções de teatralidade. O teatro era um evento popular e não erudito. Segundo

Amaral (1991), dança e máscaras eram os elementos centrais dos rituais orientais e ocidentais. Os fiéis se disfarçavam de deuses e representava temas ligados à mitologia.

O rito dionisíaco era uma prática de alimentação e de trabalho. Eram festas anuais e aconteciam no campo, fora da cidade. O coro era presença importante na origem desse teatro e tinha como característica principal falar ou cantar em uníssono, representando o sentimento da coletividade, tornando-se a mola propulsora que deu início à manifestação teatral grega, originário de festas báquicas, ou seja, em reverência a Dioniso (Baco, para os romanos) considerado pelo teatro como Deus do teatro.

Esse Deus, segundo Santos (2008), teve duas origens que remetem a dois nascimentos. No primeiro, Dioniso nasceu do amor entre Zeus e Perséfone, que traíra sua esposa Hera. Zeus, para protegê-lo, entregou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetas. No entanto, Hera descobriu e o enviou para que os Titãs o devorassem. Zeus, furioso, queimou os Titãs e resgatou o coração de Dioniso, engolindo-o. No segundo nascimento, Zeus traiu novamente Hera, com Sêmele, dando origem ao segundo Dioniso (por meio do coração do filho assassinado) que o salvou da fúria de Hera tirando-o do ventre de Sêmele que havia morrido no incêndio do palácio e o colocando em sua coxa para que pudesse completar sua gestação. Zeus transforma Dioniso em bode e pede a Hermes para escondê-lo no monte Nisa. Dioniso passa a ser cuidado por ninfas e sátiros. No entanto, Hera nunca deixou de perseguir Dioniso que, para fugir da sua ira, metamorfoseava-se, tomando várias formas. No monte Nisa cresceu cercado por uma intensa vegetação e acabou por colher uvas, espremendo-as e bebendo-as com sátiros e ninfas, quando começaram a dançar freneticamente, dando desta forma origem aos cultos a Dioniso.

Segundo Santos (2008, p. 3),

Os cultos ao deus Dioniso se realizavam, geralmente, da seguinte forma: todos os participantes, após beberem o vinho Dionisíaco, começavam a dançar e cantar freneticamente, este normalmente acontecia à noite, ao som das flautas e címbalos, até caírem semi-desfalecidos. Ao entrarem neste estado de semi-desfalecimento, através da embriaguez (vinda do vinho) e da euforia (incitada pela música), os homens entravam em comunhão com o deus, entrando em uma nova dimensão da vida, mais próxima da imortalidade. Isto se dava pelo fato de “saírem de si” através do êxtase (a embriaguez mais a euforia). Ao saírem de si os homens perdiam o seu *Métron*, a medida de cada um, libertando-se de tal forma de seus limites, que nada mais eram do que os limites culturais e políticos.

A maior característica do êxtase ou entusiasmo era a união do mortal com o deus, no qual o mortal se tornava parte do deus se identificando com ele. Neste êxtase, o mortal é possuído pelo divino e é tomado por uma explosão de liberdade, que é celebrada na forma de orgias que caracterizam a união com o deus.

Além dos cultos a Dioniso propiciarem a origem do teatro ocidental, a ligação de Dioniso, Deus do vinho, com o teatro entende-se metaforicamente como a representação que o vinho traz na alteração da percepção. Em outras palavras, a percepção do teatro se daria na medida em que a embriaguez acontece ou seja, a possibilidade de ver o mundo em mais de uma dimensão. Seria o teatro um psicopompo¹⁴. A embriaguez colocaria o indivíduo em um estágio mais próximo das dimensões inconscientes, oferecendo o contato com o desconhecido. Assim, a linguagem teatral ampliaria a nossa dimensão.

No mundo grego, Deus é algo que se pode representar, faz parte do indivíduo, está dentro dele. Pode-se aqui citar Jung (2002a), quando o mesmo faz referência em sua autobiografia a Deus, dizendo que o conhecia. Diferentemente das vivências protestantes de seu pai e do cristianismo, que coloca Deus fora do indivíduo, por meio do rito dionisíaco, o indivíduo entraria em contato com o divino dentro de si com seu centro integrador psíquico. Metaforicamente, um rito de passagem de um estado de embriaguez inconsciente para o consciente.

O rito dionisíaco colocaria o indivíduo em contato com algo que ultrapassa a vida cotidiana. O Teatro simbolizava a vida e a representação da vida, em um culto orgiástico onde o sacrifício também fazia parte.

Outra característica do culto é o sacrifício de um bode (ou touro), que era a representação das várias mortes do deus. Neste os mortais matavam o animal e bebiam o seu sangue ainda quente e logo após comiam suas carnes cruas (assim como os Titãs fizeram com o primeiro Dioniso), este não se dava sem o transe orgiástico, no qual se celebrava uma das principais características do deus, a fertilidade, por seus devotos através do sexo. (SANTOS, 2008, p. 8).

Esse rito acaba sendo trazido de fora para dentro da polis grega no momento em que a Grécia estava formando-se como nação, buscando seus valores e leis. Em um espaço aberto, ao ar livre, sob a participação coletiva, partilhava-se o ideal da polis, em que a poética do espaço exercia papel fundamental. O objetivo era que o cidadão aprendesse no teatro a natureza cívica de ser grego. Ir ao teatro tornou-se uma atividade cívica. O teatro foi o palco das primeiras plenárias do homem que cria suas leis, assim, respondendo algo para o povo grego. A polis oferecia esse teatro para a elite – que não pagava a entrada e tinha abatimento de impostos quando participava do teatro – e para o povo, que tinha incentivo fiscal. Assim,

¹⁴ Psicopompo é a palavra que tem origem no grego *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Guia interior, o psicopompo pode ser de natureza humana, animal ou espiritual (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Psicopompo>).

politiza-se o rito, domesticando-o. Sendo domesticado politicamente e comprometido ideologicamente, perdeu, assim, seu valor até então sagrado. Perde-se o contato com o grotesco, com o estranho, com Dioniso, e a idéia de orgia não era mais aceitável. Com isso, não se coloca no culto a dimensão agrária, mas a mudança moral da polis. A forma ancestral do rito muda para uma forma espetacular, de onde vem a palavra espetáculo¹⁵

Com o teatro, resgata-se a dimensão mítica, manifesta-se a vida e a cultura e estabelecem-se critérios de como deve ser a vida. Podemos somar a essa reflexão o que o filósofo Nietzsche (1993) afirma a respeito do resgate de uma arte em sua vivência, em seu rito. Nietzsche, a partir de uma visão romântica, apostava em um projeto estético capaz de transformar a vida por meio da arte. Para isso, buscou as figuras de Apolo e Dioniso na mitologia grega e lhes imprimiu uma significação particular, tornando-os conceitos e, sobretudo, *imagens representativas*. Os dois deuses foram transpostos por Nietzsche para o campo filosófico e artístico.

Segundo Albuquerque (2008b), Nietzsche utiliza-se da mitologia para esclarecer a dualidade entre a consciência racional e a irracionalidade inconsciente acerca da condição existencial do ser humano. Em sua concepção, os princípios apolíneo e dionisíaco apenas estiveram juntos na época pré-socrática, e a partir de Sócrates tem início a tentativa de racionalização da vida como forma de dominação da humanidade. Para Nietzsche, a solução para a humanidade libertar-se do domínio que o princípio apolíneo exerce sobre todos os aspectos existenciais seria o ressurgimento do princípio dionisíaco.

Segundo Nietzsche (1993, par. 8)

A possessão é a condição prévia de toda a arte dramática; possuído, o exaltado por Dionisios vê-se como sátiro – e como sátiro, então, ele vê o deus. O que significa que, metamorfoseado, ele apercebe, exterior a si, uma nova visão que é a concretização apolínea do seu estado. É com esta nova visão que o drama acaba de se constituir.

Desta forma, podemos refletir que o teatro no Ocidente constituiu-se a partir do mito.

Conforme Amaral (1991, p. 46), os ritos dionisíacos se transformaram em concursos teatrais e:

[...] por volta dos anos 600 a.C., Pisístrato, um tirano grego, oficializou esses ritos tradicionais instituindo neles concursos competitivos para apresentação

¹⁵ Comunicação pessoal com o Prof. Rogério Toscano que ministrou curso teórico de história do teatro em 2006 na Escola Livre de São Paulo.

dos temas, assim originando-se um novo gênero, o drama. Da narração poética, do coro, foi surgindo o diálogo e logo a ação.

A cidade grega se forma a partir de narrativas. O homem grego busca o mito para sua consciência se formar, celebrando a narrativa teatral que explica a vida grega. A constituição mítica formava a realidade, explicando quem é o homem. O mito fundamentava o olhar grego para o teatro.

Ainda segundo Vernant e Naquet (2005) fica nítido o contraste que a polis fez ao substituir as antigas formas míticas de poder e de ação social, buscando uma prática e mentalidade que melhor lhe convinhesse. É o que se dará com a tragédia grega. Ela refletirá o pensamento da polis, “É ela própria quem elabora seu mundo espiritual. [...] A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágico” (p. 9).

O culto dionisíaco faz surgir na Grécia os primeiros gêneros teatrais: tragédia e comédia. Seriam esses gêneros as primeiras formas de construção de dramaturgia. Conforme Vasconcellos (2009), o termo tragédia “deriva do grego *tragos* (bode) e *ode* (canto). Trata-se de uma das principais formas do drama” (p. 251). A origem da tragédia, segundo Aristóteles (384-322 a.C.) provém do ditirambo, que seria uma forma pré-dramática, consistindo em poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de cinquenta membros em cerimônias em homenagem ao deus Dionísio. Ainda conforme o autor, o líder desse coro transformou-se em um protagonista estabelecendo um diálogo com os demais integrantes do coro que, segundo Aristóteles, seria uma das fontes da tragédia. Téspis teria sido o primeiro ator. Segundo Vernant e Naquet (2005), a partir de Téspis, pensam-se na figura de outro que desembocará no que gera a ação dramática, o conflito. Com isso, encontraremos no teatro dramático três elementos essenciais: ator, texto e público. O fenômeno teatral não se processa sem a conjugação dessa tríade. O teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto.

Dioniso é portador do elemento sombrio (tragédia) e da expansão alegre (comédia). O motivo de a obra se tornar trágica é porque o herói da tragédia tenta romper as regras. As polis gregas buscavam, a partir da vivência teatral, introduzir a moral ao coletivo. Sob o aspecto moral, discutem-se ações de vários heróis trágicos, como Xerxes, Clitemnestra ou Creonte. O que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda. Na tragédia, pairam presença da fatalidade, dependência humana do divino, noção fundamental da vida como passageira e sofrida

diferentemente da teorização aristotélica. Conceitos como imitação, ação e catarse se destacam em torno do fenômeno trágico, segundo Aristóteles¹⁶.

Segundo Vasconcellos (2009, p. 252), no livro *Poética*, VI, de Aristóteles, define-se:

[...] a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

Conforme aponta Alvarez (2006, p. 25):

A tragédia grega representou um momento cultural, onde o sentimento de impotência e fragilidade diante dos deuses “ciumentos e possessivos” era tão grande que a simples encenação dos mitos produzia efeitos catárticos no público. O teatro tinha uma função psicoterapêutica coletiva. Os temas falavam da fatalidade da condição humana, jogada de um lado para o outro pela fúria dos deuses contava-se a tragédia de um eu inconsciente de si mesmo, mas que conseguia reunir seus pedaços divididos e fragmentados nos múltiplos personagens de suas histórias. Dionísio foi o patrono do teatro e sua função era ao mesmo tempo cultural, religiosa e terapêutica.

A tragédia não vai refletir a realidade e sim questioná-la, apresentando-a de forma dilacerada, dividida, contra ela própria, trazendo sua problemática. O drama vai trazer para o contexto da cidade, por meio da cena uma antiga lenda do herói de um passado distante para que, “entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se” (VERNANT; NAQUET, 2005, p. 10).

Os primeiros poetas trágicos foram Ésquilo (525-456 a.C.) com o teatro das catástrofes inevitáveis; Sófocles (496-406 a.C.) com o conceito de guéenos e maldição familiar e Eurípedes (484-406 a.C.), que apresentou a nova estrutura trágica.

As encenações trágicas tiveram início com a institucionalização da chamada Dyoníssia, os “Concursos Trágicos”, no governo do tirano ateniense Pisístrato (cerca 536-534 a.C.). O ciclo da tragédia encerrou-se quando, à época de Aristóteles, no século IV a.C., o

¹⁶ Comunicação pessoal com Prof. Rogério Toscano que ministrou curso teórico de história do teatro em 2006 na Escola Livre de São Paulo.

jovem teatrólogo Agaton compôs peças cujos elementos não se inspiram mais na tradição que a Grécia seguia no teatro, mas resultam da própria criação do autor¹⁷.

A partir do cristianismo, desenvolveu-se a ideia do livre-arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. O homem contemporâneo não acredita na vontade dos deuses, regendo seu destino. Os dramaturgos, atraídos pelo gênero trágico, procuraram deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior.

4.1.1 A análise do teatro pelos filósofos da antiguidade

A palavra *mimese* surgiu na Grécia, no século VI a.C. Sua raiz deriva de *mim*, *mimoi*, verbo *mimesthain* (associada à representação teatral), *mímesis* (substantivo); *minema*, *mimetes/mimos* (o que imita ou o que faz a mímica); *mimetros* (o que é possível de ser imitado).

A necessidade de simular é inerente ao homem. Seria a *mimese* uma inclinação inata do ser humano em que um, por uma questão de sobrevivência, imita o outro. A poesia é a forma dessa inclinação. Toda arte está ligada à *mimese*, sendo a arte imitativa reprodução do real. No caso do teatro, o modelo é o homem como agente.

Platão (1993) reflete o conceito de *mimeses* explicando que imitar seria reproduzir, de maneira deformadora, o modelo real. Seria a *mimeses* reprodutora de cópias imperfeitas, simulacros. Para imitar, o indivíduo necessita de um objeto que sirva de modelo. A *mimese* reprodutora repete, ou seja, o que o homem faz é reproduzir algo que existe. Da mesma forma, concebe a literatura como fruto da emoção, o que determinaria a diferença entre o artista (o poeta) e o filósofo. O primeiro, no caso do artista ator, é chamado de macaco, seria o bufão, que deveria ser expulso da cidade devido ao mau exemplo que ofereceria para o povo. Já o filósofo busca a verdade.

Mesmo reconhecendo que o homem possui tendência inata para a imitação, Platão (1993) recrimina o uso da *mimese* pelo artista que faz mal uso dessa; o uso indiscriminado torna-se perigoso do ponto de vista ético e político. Para chegar a essas conclusões, Platão (1993) teve que relacionar o *gestus* do artista a todo o seu sistema de pensamento.

¹⁷ Comunicação pessoal com Prof. Rogério Toscano que ministrou curso teórico de história do teatro em 2006 na Escola Livre de São Paulo.

Segundo Magnat (2002), mimeses é um conceito ambíguo. A autora define a ambigüidade entre espelho do mundo e lente do mundo. A autora assinala que a linguagem é a mímese do mundo. O mundo seria a mimeses de algo eterno, uma imitação constante do mundo que é eterno. A mimese também está presente na personificação de alguém que age como um mito.

De acordo com Aristóteles (1973), Platão via na *mimesis* a representação da natureza. Contudo, para Platão, toda criação era uma imitação, até mesmo a criação do mundo era uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das idéias). Assim, a representação artística do mundo físico seria uma imitação. Aristóteles considerava o drama como a imitação de uma ação que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeitava o mundo das idéias, valorizava a arte como representação do mundo. Outro termo empregado por Aristóteles foi catársis, do grego *khátarsis*, de origem médica, que significa purgação ou limpeza do corpo e purificação no sentido religioso de limpeza do espírito. Com isso, Aristóteles define a finalidade última da tragédia: a purificação das emoções de terror e compaixão.

Abbagnano (2000, p. 113) aponta que catársis seria a “[...] libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe”. Conforme Abbagnano (2000, p. 113), Aristóteles “[...] foi o primeiro que o usou para designar também um fenômeno estético, qual seja uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem”.

Para esse autor, Aristóteles utilizou o termo em suas acepções “serenidade” e “calma” e a cultura moderna utiliza o termo quase exclusivamente para se referir à função libertadora da arte e exemplifica com o uso que lhe deu Freud e sua teoria da sublimação. Tanto Roudinesco e Plon (1998, p. 107-08) como Laplanche e Pontalis (1991) citam a *Poética* de Aristóteles para introduzir a definição do que seria o método catártico criado por Freud e Breuer: libertação de um sofrimento psíquico a que o paciente chegava inicialmente por meio da hipnose, técnica abandonada por Freud que a substituiu pela sugestão, depois pela associação livre das idéias pelo paciente. Conforme Laplanche e Pontalis (1991), a *catarse* continua a ser uma dimensão da psicoterapia psicanalítica, embora não mais sua mola mestra.

Boal (1991) considera que o objetivo final da tragédia seria provocar *catarse* nos espectadores. A personagem protagonista deve se parecer com o espectador, provocando uma *empatia* deste para com aquele, uma relação emocional que se baseia em piedade e terror, mas que pode envolver outras emoções em que o espectador e personagem têm vivências semelhantes. Constelada à empatia, o herói deve revelar uma falha, *harmatia*, que é responsável pela felicidade que ostenta. Devido à relação empática, “a mesma *harmatia* que o

espectador possui é estimulada, desenvolvida, ativada” (p. 50). Subitamente, há uma reviravolta no destino da personagem, *peripécia*, que inicia seu caminho rumo a uma grande desgraça, provocando o terror no espectador. Para que este sinta as conseqüências nefastas de sua própria *harmatia*, a personagem trágica deve, ainda, reconhecer, explicar e confessar seu próprio erro (*anagnosiris*). Aristóteles exige que a tragédia termine de forma terrível, isto é, em “catástrofe, em que não morrer é sempre pior do que morrer” (Boal, 1991, p. 51). A conjunção desses quatro elementos tem por objetivo provocarem, no espectador, a *catarse* que Boal assim explica: “o espectador, aterrorizado pelo espetáculo da catástrofe, se purifica de sua *harmatia*” (Boal, 1991, p.52). O autor conclui que Aristóteles formulou um sistema purgatório cuja finalidade era eliminar tudo que não fosse comumente ou legalmente aceito, inclusive a revolução.

É importante pensarmos na idéia desenvolvida por Boal sobre a *catarse* formulada por Aristóteles, pois encontramos nessa formulação questões que se referem aos objetivos do Teatro do Oprimido postulado Boal que tem em sua raiz o pensamento de Brecht. Ou seja, há a necessidade de se fazer um teatro ideológico como uma ferramenta de conscientização e transformação social. Por outro lado, Aristóteles considera que o fenômeno estético provoca um tipo de libertação de sentimentos e emoções confinadas no indivíduo a partir da identificação do mesmo com a personagem por meio da empatia. Essa ideia proposta por Aristóteles será contestada por Brecht quando compara o teatro dramático aristotélico com o teatro épico desenvolvido por ele.

Na próxima subseção, serão abordados alguns nomes dos primeiros teóricos do teatro como Diderot [1713-1784] e Stanislavski [1863-1938] que construíram as primeiras sistematizações cênicas e, objetivos acerca do fenômeno teatral; entre os mais contemporâneos, buscamos algumas considerações de Grotowski [1933-1999].

4.1.2 As primeiras sistematizações cênicas

O teatro tem no ensaio *Paradoxo Sobre Comediante*, escrito em 1773, o início das primeiras sistematizações cênicas. A partir da observação de atores em cena, Diderot¹⁸(2006) concebe uma nova forma de representar.

¹⁸ Contista, romancista, dramaturgo e autor de tratados de moral e de ciência natural que criou uma das primeiras reflexões sobre o trabalho cênico do ator (DIDEROT, 2006).

Denis Diderot representa o Iluminismo do século XVIII, a revolta da razão contra os mitos e os misticismos. Esta mentalidade é bem visível na sua maneira de contrapor a um imaginário ator de inspiração o comediante frio, consciente de seus recursos técnicos, que não sente, mas faz sentir. Posição clássica e, ao mesmo tempo, antecipadora de certo realismo moderno; trata-se de um classicismo contrário ao romantismo, que, à época de Diderot, ainda não tinha nascido (CARVALHO, 1989, p. 68).

Magaldi (2002) afirma que a tese de Diderot pode ser resumida na seguinte sentença retirada da obra *Paradoxo sobre o comediante*:

É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. As lágrimas do comediante descem de seu cérebro; as do homem sensível sobem do seu coração (MAGALDI apud DIDEROT, 2002, p. 27).

Porém, para Diderot, se o intérprete apenas usasse da racionalidade para a criação da sua arte, não ficaria satisfeito. Por isso, o papel da inteligência no trabalho do ator, como forma de atenuar o radicalismo dessa falta absoluta de sensibilidade, é ressaltada por Magaldi (2002).

Diderot (2006) desejava uma atuação do artista mais técnica para que apresentasse a dimensão de sua personagem não por assimilação ou identificação deste, mas pelo domínio de expressões e movimentações corporais cênicas que levassem o espectador a compreender e a emocionar-se com determinado sentimento. Diderot foi o inaugurador da busca da autenticidade, tanto na pintura como no teatro.

No final do século XIX, o Naturalismo começou a fazer com que o ator se preocupasse com a verdade cênica ou fé cênica. Para tal, era necessário que o ator se concentrasse durante os ensaios e diante do público. Nesse contexto, surge o russo Konstantin Stanislavski¹⁹.

A importância de Stanislavski para o teatro seria a mesma de Freud para a Psicologia. Ambos foram os precursores da sistematização de técnicas metodológicas em suas respectivas áreas. Segundo Ripellino (1996), Stanislavski formulou os principais problemas ontológicos e metodológicos da atuação do ator e seu trabalho é referência no que diz respeito à formação do ator. Foi o primeiro a sistematizar um método de interpretação teatral em que o ator deve viver a personagem, incorporando de forma consciente sua psicologia; evocando a priori o

¹⁹ Conforme Ripellino (1996), Stanislavski foi ator, diretor, professor e teórico que sistematizou uma técnica teatral para atores desenvolvida no final do século XIX e no início do século XX. Passou a dirigir espetáculos e, junto com Nemorovitch-Dantchenko (1858-1943), criou o Teatro de Arte de Moscou, em 1898, tendo nas obras de Anton Tchekhov a construção de seus espetáculos.

estado mental ou emocional. Stanislavski reconhece que o ofício do ator não tem como único objetivo o entretenimento, mas é também uma forma de conhecimento. Stanislavski²⁰ volta-se para a necessidade do exercício de interiorização por parte do ator; aponta a forma e expressão exterior da personagem-imagem.

Segundo Nunes(2006a), no início do século XX, nos últimos anos de vida, Stanislavski criou procedimentos que apontavam para novos entendimentos acerca dos processos de conhecimento e aprendizagem nas relações entre corpo e mente, que foram desenvolvidos por Grotowski²¹ na segunda metade do mesmo século. O diretor inglês Peter Brook diz sobre Grotowski, que: “ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski” (BROOK, 1995, p. 61).

Este novo direcionamento implicava um conhecimento operativo e uma experiência de transformação eminentemente prática das conexões entre os estados físicos e os não físicos, enunciados pelos encenadores como estados espirituais. Na escuta da materialidade do corpo, outras conexões se estabeleceram.

Conforme assinala Nunes (2006a), na trajetória artística de Stanislavski, a busca por uma integração entre as dimensões interior e exterior ou física e espiritual do ator configurou os aspectos mentais e corporais em uma unidade psicofísica.

A noção de ação física teve um papel central na nova configuração pedagógica, ressaltada como chave para que a criação e a emoção surgissem, já que não poderiam ser despertadas inteiramente pela vontade ou consciência do ator. Ao invés de evocar um estado mental ou emocional inicial, Stanislavski entendeu que o ator deveria acionar a materialidade do seu corpo. É quando concebe o método das ações físicas. Neste sentido, a estratégia de conhecimento foi alterada, pois é a partir das ações do corpo que o ator articularia os demais elementos da representação e se aproximaria da “natureza criadora” (p. 65).

²⁰Segundo Rizzo (2001) seus estudos teóricos suscitaram as mais diversas interpretações. Stanislavski escreveu em 1925, *Minha vida na arte*. Posteriormente, começou a sistematizar seu método na obra completa que tem como título exato da edição soviética: *O trabalho do ator sobre si mesmo* e é dividida em três livros traduzidos pelos americanos, entre os quais: *A preparação do ator* (1936); *A construção do personagem* (1949). *A criação de um pape l*(1961). Partindo de suas vivências, sua obra reflete um caminho reflexivo de achados que se reformulam continuamente. Segundo Dort (1977) faltava acrescentar à prática uma reflexão sobre esta mesma prática.

²¹ Grotowski (1991) graduou-se em atuação na Krakow Theatre School, em 1955, mas logo se inscreveu em um curso de direção teatral de um ano no State Institute of Theatre Arts, em Moscou. Dirigiu diversas peças teatrais enquanto estudava o trabalho de ação física de Stanislavski, a síntese de Vakhtangov e a biomecânica de Meyerhold e Tairov. Foi esse o período em que Grotowski esteve mais próximo da influência de Stanislavski, assumindo a trajetória do autor russo como um novo caminho a ser desvendado.

Nesse caminho, Grotowski (1992) procurou provocar o extirpar do ator por meio de uma tensão levada ao extremo, deixando exposta sua própria intimidade sem deixar traços do seu ego ou da sua auto-satisfação. Uma espécie de transiluminação, ou seja, uma técnica de transe que trabalha a integração do corpo e psique, que surge das camadas mais íntimas do ser e instinto do ator. Seria uma tentativa de eliminar a resistência do seu organismo a esse processo psíquico.

Há um denominador comum na obra de Stanislavski e na de Grotowski, que é o fato de que ambos têm um foco muito concreto no ator, como elemento principal da cena. Para Stanislavski, o diretor, o dramaturgo e o cenógrafo, estavam presentes, trabalhando para auxiliar o ator na sua criação, na sua caracterização. Já no Teatro Pobre de Grotowski, até mesmo os meios materiais de encenação podem ser descartados, exceto a presença do ator em cena, comunicando-se com uma platéia.

No próximo capítulo discorreremos sobre o pressuposto teatral utilizado para a técnica de criação e apresentação de fábulas, pontuando sobre as questões narrativas no teatro às formas brechtianas que subsidiaram esta pesquisa.

*[O Teatro é] Como um espaço real,
com pessoas reais, com histórias reais
ou não...enfim, um lugar em que se
pode ser criativo e sincero em relação a
qualquer coisa, inclusive a você mesmo.*

Flávio Siqueira

5 PRESSUPOSTO TEATRAL PARA A TÉCNICA DE FÁBULAS

5.1 Apontamentos sobre questões narrativas no teatro: da origem às formas brechtianas

Narrar de forma oral ou escrita, em prosa ou em verso, com imagens ou não, é uma manifestação inerente ao homem. Na Idade da Pedra as gravações nas paredes das cavernas eram uma forma de narração. Assim como a narração dos mitos transmitida pelos povos por meio de gerações são formas narrativas.

Segundo Ceia (2005), o termo narrar:

[...] deriva do Sânscrito *gnārus* (saber, ter conhecimento de algo) e *narro* (contar, relatar) e que chegou até nós por via do latim. Para Platão o termo aplica-se a todos os textos produzidos pelos prosadores e poetas, pois ele considera como narrativas as narrações de todos os acontecimentos passados, presentes e futuros. Para além do gênero mimético onde se inclui a tragédia e a comédia, Platão distingue ainda dois gêneros narrativos: o gênero narrativo puro representado pelo ditirambo, e o gênero misto, representado pela epopéia. Aristóteles ao classificar os modos como o poeta imita “os homens em acção” distingue o modo narrativo contrapondo-o ao modo dramático. Os poemas épicos incluem-se no modo narrativo e têm a característica de o seu discurso ser enunciado por um poeta narrador que se converte em “outro”, como acontece com Homero, narrando os acontecimentos e as acções através de personagens²².

A origem das questões narrativas no teatro aparece na Grécia. Platão foi o primeiro filósofo a analisar o termo *diegesis*, que aparece em sua obra *A República*, Livro III, como simples relato de uma história pelas palavras do próprio relator (que não incluía o diálogo), por oposição a *mimesis* ou imitação dessa história recorrendo ao relato de personagens, aplicando o termo a todos os textos produzidos a partir de sua época relativos aos acontecimentos temporais. Segundo Nunes (1995), para Platão, a narrativa (*diegesis*) é um dos modos de imitação, enquanto a representação poética (*mimesis*) é a representação direta dos acontecimentos, que ocorre por intermédio das falas e ações dos atores perante um público.

O gênero puro seria representado pelo ditirambo. Conforme indica Vasconcellos (2009, p. 94), seria o ditirambo “uma forma pré-dramática pertencente ao teatro grego”

²² (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/narrativa.htm>)

consistindo em uma poesia lírica que era cantada por um coro de cinquenta pessoas em cerimônias que homenageavam o Deus Dioniso. O gênero, nomeado de misto, é representado pelas epopéias ou poesia épica que “é uma poesia heróica narrativa extensa, uma coleção de feitos, de fatos históricos, de um ou vários indivíduos reais, lendários ou mitológicos. [...] pertence ao gênero épico”.

Rosenfeld (2006) aponta que a epopéia, na língua portuguesa, geralmente é empregada como sinônimo de “épico”, mas é apenas uma das espécies do gênero épico. Conforme Brandão (2007, p. 3-4), “Não deve haver também dúvida quanto ao fato de que, através de Homero, é a narrativa que desempenha o papel de impulsionar a reflexão sobre a questão do gênero na Grécia”.

Segundo Puhl (2003) Aristóteles, reduz toda a poesia à imitação, distinguindo somente dois modos imitativos. O direto, que Platão nomeia de imitação, e o narrativo, a *diegesis*. Aristóteles reconhece o gênero dramático como um modo imitativo, definindo-o pelas condições cênicas da representação dramática, não levando em consideração seu caráter misto.

Na Idade Média, o percurso das formas narrativas, segundo Rosenfeld (2006, p.43), também é originário no rito religioso, “mais de perto na missa cristã, embora precedendo-o e substituindo ao lado dele existissem espetáculos de origens e tendências tanto pagãs como profanas”. O culto cristão original é uma narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus.

Em outros grandes momentos pós-medievais como no teatro barroco, no romântico e no de Shakespeare externam-se, em vários graus, traços épicos. Conforme Rosenfeld (2006, p. 55):

[...] multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais que são caracterizadas por um forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário, a semelhança de técnicas usadas no nosso século por Claudel, Wilder e Brecht.

Correntes de transição como o naturalismo e o impressionismo, em parte, atêm-se à dramaturgia tradicional que se anuncia pela temática o advento do teatro épico. Segundo Rosenfeld (2006), o uso posterior de recursos épicos por dramaturgos e diretores teatrais corresponde a transformações históricas que suscitam o surgimento de novos temas, problemas, valores e concepções do mundo.

“Épico” é um termo técnico da literatura, cuja aplicação ao teatro implica uma discussão dos gêneros literários. Conforme Rosenfeld (2006) o termo épico é empregado em

duas acepções diversas. Na primeira estaria mais de perto associada à estrutura dos gêneros, podendo ser chamada de “substantiva”. Assim, para distinguir esta acepção da outra, o gênero épico coincide com o substantivo “A Épica”. “Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo” (p. 17). A segunda acepção refere-se ao significado “adjetivo”, ou aos traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor que seja seu gênero (no sentido substantivo). Rosenfeld (2006, p.18) aponta por exemplo, que “há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico e outras de forte caráter dramático”. Segundo Gancho (2004, p. 6), gênero narrativo é um tipo de texto literário que se define

[...] de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público ouvinte [...] Dividem-se da seguinte maneira: 1) épico é um gênero de ficção que se estrutura sobre uma história; 2) lírico é o gênero ao qual pertence à poesia lírica e ao dramático: é o gênero teatral, ou seja, que engloba o texto de teatro, uma vez que o espetáculo em si foge à alçada da literatura.

De acordo com Rosenfeld (2006) o gênero lírico é o mais subjetivo. É expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento. Prevalece à fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. O gênero épico é mais objetivo do que o lírico. Existe a figura de um narrador que não exprime os próprios estados de alma, mas narra-os com a voz no pretérito, utilizando-se do pronome “ele” em geral e não “eu”. Com isso cria certa distância entre o narrador e mundo narrado. “Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar” (p. 24). A função no gênero épico é mais comunicativa do que expressiva, como no lírico:

É, sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior [...] Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso. (ROSENFELD, 2006, p. 25)

Na obra dramática, o autor (narrador ou Eu lírico) parece estar ausente da obra ou confunde-se com todos os personagens, exigindo-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador. No drama não se escuta apenas a narração sobre uma ação (como no épico), mas se presencia a ação no momento como expressão imediata de sujeitos (como na lírica). A literatura dramática é o ponto de partida e o

espetáculo teatral é o ponto de chegada da obra literária em sua plenitude (ROSENFELD, 2006).

Nas espécies de gêneros épicos estão enquadrados: a fábula, a epopéia, o romance, a novela, o conto e outros escritos de teor narrativo.

Segundo Brilhante (2002, p. 52), as três definições básicas da narrativa são:

[...] discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou série de acontecimentos; a própria seqüência de acontecimentos que constitui o objecto desse discurso independentemente do meio lingüístico ou outro em que radica; e, terceira definição possível, acto de contar alguma coisa. Isto porque, convém sublinhar, não existe narrativa sem narração, não existem enunciados (narrativos ou outros) sem enunciação.

De acordo com Satim (2007; 2008), as fábulas são contadas há mais ou menos 2800 anos. São histórias curtas em prosa e verso que, geralmente, apresentam animais sob uma ação alegórica, objetivando uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário e sobretudo a questão moral (que tem como objetivo elucidar “a moral de uma história”) que se depreende naturalmente do caso narrado. Torna-se peculiar, pois apresenta diretamente as virtudes e defeitos do caráter humano ilustrado pelo comportamento antropomórfico dos animais. O espírito é realista e irônico e os temas são variados. Comporta duas partes, uma narrativa breve e um ensinamento.

A fábula apresenta uma situação – problema ou conflito – que permite ao leitor refletir sobre fatos, situações ou atitudes. A intenção da fábula é aconselhar ou ensinar, criticar uma situação, apontar atitudes incoerentes ou contraditórias das pessoas e da sociedade (FERREIRA apud SATIM, 2007; 2008 p.49).

Etimologicamente, a palavra fábula vem do latim cujo significado é narração. Segundo Vasconcellos (2009), vem acompanhada de diferentes adjetivos, qualificando os diversos gêneros dramáticos que existiram no teatro romano. O termo foi empregado em traduções da *Poética* de Aristóteles (1973) quando este analisou a constituição da tragédia. Para Aristóteles, o *mythos* é o mito no contexto por ele tratado, indicando o conjunto de ações vividas pelas personagens em uma obra literária, intriga ou enredo. Quanto à formulação de uma peça teatral perfeita, Aristóteles definia os principais tópicos que se mostravam essenciais: pensamento, fábula, caráter, linguagem, melodia e encenação. Tais elementos tinham que estar relacionados diretamente com ação, tempo e lugar. Segundo Aristóteles (1973), a fábula tende a seguir à risca as histórias que ocorrem no plano real, tornando-se um

forte pilar de sustentação das incidências do texto dramático. Assim, é construído o enredo, cuja trama busca ganhar a atenção do espectador. As histórias devem ser intrigantes, ter começo, meio e fim, respeitando a curva dramática, ou seja, o desenlace com um momento auspício e o desfecho da trama.

O termo “fábula” tem em comum o conceito geral de mito, próprio da mitologia, o fato de ser uma história ficcional, inventada pela fantasia de um poeta, sem nenhuma consistência no mundo da realidade. A fábula como gênero literário, elemento estrutural da narrativa, foi cultivada pelo grego Esopo, pelo latino Fedro e pelo francês La Fontaine. Muitos outros autores escreveram fábulas no mundo todo. No Brasil, Monteiro Lobato recontou as fábulas. No teatro do século XX, a palavra “fábula” foi retomada pelos formalistas russos que a usaram como equivalente a história. Para eles, a fábula era “um conjunto de motivos em sua seqüência cronológica e de causa e efeito” (VASCONCELLOS, 2009, p. 113).

Na segunda metade do século XX, os modelos narrativos envolvidos na criação teatral foram sendo modificados. Dentre os vários percursos de modificação desses modelos, focamos nesta pesquisa as formas narrativas brechtianas, forma mais contundente pela qual a narrativa passou a ser incorporada à definição do fenômeno teatral. As formas brechtianas, referem-se ao teatro de Bertolt Brecht²³ essencialmente político que tem por objetivo despertar o lado crítico do espectador. Segundo Koudela (1992, p.13) “a pedagogia brechtiana se constitui como uma pedagogia ou educação política, na medida em que adere a um projeto histórico-filosófico e a uma teoria social”.

No método de Brecht, a “epopéia substitui o drama” (DORT, 1977, p. 302) e o teatro, ao invés de emergir como ação, assume-se como “mediação” (p. 326) no centro da qual surge o espectador. A mediação por parte do espectador acontece no sentido de expor as relações dialéticas.

Segundo Anspach (2006), a exposição das relações dialéticas é facilitada por “efeitos épicos” e de “distanciamento”, por meio dos quais se dá uma aproximação entre o modo narrativo (evocatório, passado) de plasmar esteticamente o mundo e o acontecimento presente desencadeado no palco. Por meio de várias aquisições técnicas, o teatro passa a ter condições para integrar elementos narrativos. São inúmeros os procedimentos que quebram a clássica empatia aristotélica e encorajam o distanciamento crítico do espectador relativamente à cena a

²³ Segundo Peixoto (1979) Brecht foi poeta, dramaturgo alemão e teórico renovador do teatro moderno. Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu na Baviera. Estudou medicina e trabalhou como enfermeiro num hospital em Munique durante a Primeira Guerra Mundial. Brecht sofreu, como todos em seu país, a sensação de desolamento de encarar um país completamente destruído pela guerra.

que assiste. “Tais procedimentos transfiguram a esfera da ação dramática numa em uma configuração épico-narrativa, a qual se desnuda abertamente como ordem ficcional e factícia. Trata-se de um teatro que se recusa a ser subserviente à tarefa de representação mimética, assumindo-se como teatro e coincidindo com uma operação” (ANSPACH, 2006, p. 3) de "reteatralização do [próprio] teatro" ou com uma “renascença das formas” (BORNHEIM, 1975, p. 16-7) como formas, e não como cópias literais do fato. Conforme Anspach (2006), a narração, em suas mais variadas formas (incluindo a projeção cinematográfica), tanto as conhecidas quanto as que podem ser inventadas, “arranca a ação dramática da condição aristotélica de reflexo mimético da ação de um indivíduo. Lançando-a a objetividade épica, lhe confere dimensões histórico-político-sociais”(p. 3).

O termo “teatro épico” surgiu como uma necessidade de dar-se conta da urgência de um teatro que propusesse ao espectador uma visão crítica e reflexiva sobre aquilo que estava assistindo. Portanto, o gênero épico, diferentemente do gênero dramático, possibilitava um formato próximo daquilo em que Brecht acreditava.

Enquanto o gênero épico puro busca comunicar, o teatro épico de Brecht, além de comunicar, denuncia, questiona, esclarece, suscitava uma ação por parte do público. Segundo Rosenfeld (2006, p. 149), Brecht “compara a forma dramática e a sua nova forma épica de teatro, cujas diferenças, todavia, não representam pólos opostos e sim divergências de acento”.

Segundo Brecht (2005, p. 31):

A FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO	A FORMA A ÉPICA DE TEATRO
A cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
o espectador é transferido para dentro da	é colocado diante da ação

ação	
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização
parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
tudo na natureza é gradativo (<i>natura non facit saltus</i>)	nem tudo é gradativo (<i>facit saltus</i>)
o mundo, como é	o mundo, como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

Com isso, Brecht (2005) nos propõe uma atenção lúcida por parte do público em face do espetáculo enquanto fenômeno social propiciado pela atitude narrativa, ao invés de somente focalizar a vivência de identificações emocionais, estimuladas pelo teatro dramático tradicional que foram desenvolvidas por Stanislavski. Brecht, contemporâneo de Stanislavski, apesar de querer um determinado tipo de interpretação, para a qual criou o *distanciamento*, não centrou seu trabalho na problemática do ator propriamente, mas a presença deste que era essencial para que as idéias revolucionárias, do homem e dramaturgo Brecht, pudessem ganhar corpo e partir para a transformação dos homens, seu primordial

objetivo. A transformação dos homens implicava, para Brecht, na transformação de seus atores.

Segundo Brilhante (2002, p. 47), a presença da função narrativa nas criações de situações no teatro de Brecht serve como estratégia de estranhamento (forma da platéia não se identificar, se envolver) e convite à participação crítica do espectador, destruindo o efeito de mimese. “O palco principiou a narrar” (BRECHT, 2005, p. 123), porque no teatro age-se, mesmo quando representa.

Conforme Brilhante (2002), a dimensão discursiva é detectável na polifonia produzida por meio da inserção de músicas, de aforismos, provérbios e citações de textos, concretizando-se por intermédio da figura do narrador. Brecht trouxe de forma explícita a narrativa que englobava ao mesmo tempo, o relato de ações e seqüência de acontecimentos e, assim, revelou que uma história, uma mera anedota pode se transfigurar pelas modalidades do contar. Brilhante (2002) aponta que percorrer os caminhos da narrativa no teatro não é tarefa fácil. As distinções entre modos dramáticos e épicos são incertas porque não parece possível circunscrever a narrativa ao enredo ou aos relatos de ações irrepresentáveis em cena feitas pelas personagens do teatro clássico.

Walter Benjamin (1994) é um dos principais comentadores dos movimentos culturais que marcam a passagem do século XIX ao XX. Em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o autor aponta que a arte de narrar é a faculdade de intercambiar experiências que a seu ver, na atualidade estão em vias de extinção.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em conseqüência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque [fim da p. 200] a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Benjamin (1994) opõe a narrativa ao romance, estabelecendo um elo entre a narrativa e um saber ligado à participação do narrador na experiência do que relata, e o romance à prática da transmissão de informação:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Com isso a narrativa possibilita a troca de experiências, oferecendo espaço para a sugestão sobre o que está sendo narrado. A proposta épica vislumbra sabiamente essa experiência.

Buscamos, neste capítulo, trazer apontamentos sobre as origens das questões narrativas no teatro as formas brechtianas, com o objetivo de desenvolver uma técnica que se utiliza do gênero épico enquanto estrutura narrativa por meio da técnica de fábulas psico-históricas, ou seja, uma fábula em que o indivíduo narra em terceira pessoa fatos de sua vida pessoal em convergência com seu momento histórico e, posteriormente, criando justificativas e críticas sobre aquilo que narrou, por meio de uma partitura corporal em que utiliza *gestus*.

Na primeira parte deste capítulo, pontuamos a origem das questões narrativas no teatro até a introdução da narrativa na teoria teatral de Brecht. A seguir, daremos seqüência ao trabalho de Brecht no teatro, começando por uma breve retrospectiva a respeito das bases epistemológicas de seu teatro para construir suas idéias acerca do teatro.

5.2 Brecht e a dialética no teatro

Segundo Peixoto (1979) Brecht revolucionou de forma teórica e prática a dramaturgia e o espetáculo teatral. Segundo Betti (2008) Bertolt Brecht não é apenas um dramaturgo que lança mão de questões políticas e epistemológicas em seu trabalho, e sim um pensador cujas formulações políticas e epistemológicas se constroem no teatro como método de análise dialética da realidade²⁴.

²⁴ Betti (2008) aponta que esta é, em termos muito sucintos, a idéia que serve de fio condutor a *O Método Brecht (Brecht and Method)*, livro de Fredric Jameson sobre o trabalho teórico brechtiano lançado nos Estados Unidos em 1998 por ocasião do centenário de seu nascimento.

Segundo Rosenfeld (2006), ao longo de aproximadamente trinta anos, a teoria teatral de Brecht, intitulada de teatro épico brechtiano, contemplado pelas questões sociais e dialéticas, sofreu inúmeras modificações em 1926 mediante a prática teatral que exercia, reformulando suas concepções. Nomeava suas peças de experimentos sociológicos. Sua primeira peça teatral, *Baal* (1918), tem fortes traços épicos, conforme o movimento expressionista. Entretanto, é na peça *Homem é homem* (1926) que Brecht desenvolve sua concepção épica. O tema trata da despersonalização de um indivíduo, a sua desmontagem e remontagem em outra personalidade; trata-se de uma sátira ao modelo liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao gênero dramático tradicional que costuma eleger um protagonista heróico, de caráter definido e imutável. Ao contrário, Brecht liga-se a uma filosofia que nega a posição autônoma e central da personalidade humana, ou seja, o ser humano não tem autonomia dentro da sociedade, pois esta não lhe oferece espaço.

Brecht questionou o modelo aristotélico de teatro que apresentava apenas relações inter-humanas individuais. Brecht queria focar as determinantes sociais dessas relações e seguia a concepção marxista.

Segundo Peixoto (1979) a estética teatral brechtiana apresenta explicitamente uma função político-ideológico-social. É resultado de um processo de criação coletiva e oferece reflexão, verdade, lucidez e crítica. Muitas das peças de Brecht apresentam um caráter didático pelo qual o espectador é encarado como alvo de uma atividade doutrinária que o conduz a abandonar sua condição de sujeito para assumir uma missão que o transforma em objeto de forças sociais. O valor artístico do teatro, segundo a teoria e a prática teatral brechtiana, não pode surgir como dado que se esgota em si mesmo. A idéia da arte pela arte seria abominável para Brecht, pois acima de qualquer empresa humana, deve reinar a tarefa da transformação política.

Conforme Desgranges (2006), as peças chamadas de didáticas, fazem parte das primeiras obras dramáticas de Brecht, vindo antes das consideradas obras de grande produção, as chamadas peças épicas. No entanto, a tese da peça didática para Brecht, que diferente do teatro épico do espetáculo deveria ser apontada como um caminho para o teatro do futuro, em que estaria centrado na participação do espectador, cuja característica fundamental seria a de que seus integrantes seriam ao mesmo tempo observadores e atuantes. Isso começou a ser desenvolvido na década de 1960 por Augusto Boal no Brasil e em outros países. A peça didática não poderia ser mais estudada apenas como espetáculo e sim como recurso altamente pedagógico.

Ainda conforme Desgranges (2006) Brecht queria romper por meio da peça didática com a organização artística estabelecida pelo teatro burguês, buscando outros meios de produção teatral. Almejava a democratização do teatro, propondo-o a amadores, buscando, assim, outros espaços e públicos para o teatro.

Segundo Rosenfeld (2006), a partir de 1926, Brecht, além de várias influências como Bernard Shaw a G. Kaiser e Erwin Piscator, busca com intensidade os estudos marxistas e sociológicos. De forma ideológica, propõe um novo teatro que educa, não mais com o objetivo de manipulação do homem pelo sistema, mas convidando-o a refletir sobre esse sistema, tornando-o protagonista do processo político.

O teatro e a teoria de Brecht,

[...] devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente (ROSENFELD, 2006, p. 146).

As idéias marxistas constituíram-se como a concepção materialista da história, sem determinismos, buscando compreender o predomínio da materialidade sobre a idéia, e a idéia somente possível com o desenvolvimento da materialidade, compreendendo as coisas em seu movimento, em sua inter-determinação, que seria a dialética. Portanto, para entender os conceitos do marxismo (forças produtivas, capital, entre outros), é necessário levar em conta o processo histórico (COSTA, 2001).

Conforme afirma Mate (2005), o ponto de partida da concepção marxista para Brecht elege a tese de que o objeto é o princípio de constituição do sujeito. Com as idéias de Marx e de outros, faz-se possível, na concepção de Brecht, a reestruturação da sociedade que tem por escopo extirpar o estado alienado. Agregando-se a idéia de que, em vez de o próprio homem esperar estaticamente por um novo estatuto,

[...] deve empenhar-se em superar a alienação; meios para esse efeito nem lhe faltam: a revolução, a tecnologia, a própria ciência. [...] Por conta dessa percepção, ficou ainda mais claro para Brecht a base do sujeito (que é social) não poderia ser encontrada na esfera da subjetividade, mas no mundo dos objetos (MATE, 2005, p. 24).

Podemos concluir que diferente das subjetividades individuais, a visão de Brecht privilegia, ao contrário disso, o social, o coletivo, o objetivo.

“A vida cotidiana e o painel histórico coexistem, em uma relação dialética” (DORT, 1977, p. 287-288). Brecht parte dessa concepção de homem e sociedade para construir sua teoria teatral. Para ele, desta forma, o público poderá manter-se lúcido na representação de uma peça por seu caráter épico que pressupõe uma atitude narrativa colocada a todos os elementos do espetáculo. O objetivo principal do teatro épico é a desmistificação, a “revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2006, p. 150). Nesse sentido, uma reflexão sobre a obra e a militância político-intelectual de Brecht deve incorporar algumas questões a que a aproximação e o diálogo entre arte e política podem responder.

Segundo Rosenfeld (2006), Brecht ataca o modelo aristotélico de teatro afirmando que o objetivo didático de suas peças exigiriam que a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês fosse eliminado. Aristóteles entende o teatro como catarse das próprias emoções suscitadas por ele. Brecht afirma que seu teatro não combate as emoções, apenas sabe da medida que a mesma deve ter.

Chiarini (1967) refere que o teatro de Brecht é animado por um *pathos* dialético. Para ele, Brecht aplicou o marxismo como busca e a dialética e a categoria central desse teatro. A ação de seu teatro e, fundamentalmente, uma ação histórica, e no plano da representação, uma ação historicizada.

O teatro de Brecht tem “a intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2006, p. 148). O homem é tido como dependente da situação histórica e esta, por sua vez, pode ser modificada.

5.2.1 O efeito de distanciamento e o *gestus* social

Segundo Brecht (2005), o efeito de distanciamento foi utilizado na Alemanha, em peças dramáticas não-aristotélicas, ou seja, que não se fundamentam em empatia. Foi utilizado a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um teatro épico. O objetivo principal dessas tentativas era fazer com que o espectador não se identificasse com as

personagens da peça e fornecer um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados. “A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente” (BRECHT, 2005, p. 75).

Segundo Rizzo (2001, p. 46), o efeito de distanciamento proposto por Brecht, tem por objetivo eliminar as emoções aristotélicas, “o terror e a piedade, consideradas emoções ‘cegas’, substituindo-as por outras, a curiosidade e a admiração, com as quais se buscava como que uma repetição do distanciamento, desta vez no espectador”. O espectador assim, se enxerga mais intensamente, porque se vê vendo, se identificando, daí o termo “efeito de identificação”.

Bornheim (1992, p. 245) afirma que sempre existiram duas técnicas de representação: a identificação e o distanciamento. No entanto, mesmo propondo o efeito de distanciamento, Brecht declara ser esse um caminho, no qual se decidiu prosseguir, acrescentando que tentativas de outros caminhos devem prosseguir.

O efeito de distanciamento ocupa um lugar ímpar no contexto do teatro épico. Segundo Bornheim (1992, p. 251) “trata-se da verdadeira coluna dorsal de tudo o que se faz em cena, ele é o grande meio técnico do qual vai depender a própria essência do caráter épico do teatro”.

O efeito de distanciamento ou estranhamento,

[...] trata-se aqui de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de fatos insólitos, de fatos que necessitam de uma explicação, que não são evidentes, que não são simplesmente naturais. O objectivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social (BRECHT, 2005, p. 170).

O teatro, tal como concebido por Brecht, “é a imagem exata do coletivo e do novo tipo de sociedade: a sociedade na qual as questões clássicas e dilemas da filosofia política podem ser “estranhados” e repensados” (JAMENSON, 1999, p. 28). Segundo Betti (2008), sob o prisma brechtiano, o teatro é uma instituição microcós mica da sociedade como um todo, e oferece alegorias utópicas e simbólicas como espaço experimental e laboratório coletivo.

Segundo Albuquerque (2008a), no período dos anos 1920, as peças dialéticas foram o foco da escrita de Brecht. Partindo da dialética é que Brecht, em sua teoria teatral, ressaltava a importância da utilização do efeito de distanciamento e dos *gestus* na representação teatral.

Em dezembro de 1940, Brecht (2005) escreveu em seu diário que é o distanciamento é um teatro da dialética e ainda diz que seria praticamente impossível representar a realidade com intenção de poder dominá-la, “sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se reconhece sua natureza dialética” (p. 151).

O efeito de distanciamento dava-se por meio da interrupção de ações, de grandes títulos de cenas em letreiros. Conforme Brecht (2005, p. 84), o efeito de distanciamento era provocado não só por meio dos atores, mas também da música (coros e canções) e da decoração (legendas, filmes etc.).

Para Brecht, o ator adotaria outra atitude, não encarnaria mais a personagem como era de praxe no teatro aristotélico. Brecht aponta que, com o passar dos tempos, as ações mudam, pois, determinada ação acontece de certa forma, porque está inserido em um determinado tempo histórico. Por isso podemos identificar *distanciar* no teatro brechtiano como um *historicizar*.

Conforme afirma Albuquerque (2008a), no palco, o ator deve propor um debate e não debater. Para Brecht, para que o ator não se metamorfosear na personagem, conseguindo distanciar-se do mesmo, poderá utilizar três recursos: 1) recorrência a terceira pessoa; 2) recorrência ao passado (tempo pretérito do épico); 3) intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários no processo de encenação.

Para Brecht (2005), o espectador de teatro é um crítico-social, ou seja, com um júri popular de um julgamento, cujas testemunhas são os atores que, com sua voz impostada, tentam frisar as partes mais elucidativas de seus testemunhos fazendo com que os jurados se apropriem desses testemunhos, não por empatia, mas por grande conveniência, por necessidade clara de buscar uma verdade. “A técnica da dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivos para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. Tal atitude adveio à ciência do crescimento da força produtiva da humanidade, tendo-se manifestado extremamente na arte pela mesma razão” (p. 171).

Outro conceito que Brecht desenvolve em seu teatro ideológico e que se caracteriza no conceito central da estética brechtiana é o *gestus* social como atributo social. Brecht (2005) define o *gestus* como atitudes globais e não como uma simples gesticulação.

Brecht (2005, p. 237) pontua com um exemplo o conceito *gestus*,

A frase “arranca o olho que incomoda” tem um valor de “gestus” mais reduzido do que esta outra: “quando o teu olho te incomodar, arranca-o”. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o “gestus” preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase.

Segundo Mate (2005), o *gestus* apresenta atitudes gerais de um indivíduo para outros indivíduos, estabelecendo relação entre atitudes, comportamentos e realidade. A atitude corporal, o tom de voz e a expressão facial são determinados por um *gestus* social. “Assim, o *gestus* torna compreensível e acessível aquilo que é subjetivo, através daquilo que é social” (p. 34). Este autor considera que a atitude é mais significativa do que um determinado estado corporal. Essa atitude expressa a relação de embate, de confronto do indivíduo ou grupo com o ambiente social.

Segundo Peixoto (1979, p. 68),

Para Brecht o fundamental é a pesquisa do elemento gestual. Através do *gestus* o espectador pode compreender as alternativas das cenas. Uma interpretação gestual levará o público a exercer a operação crítica de um comportamento humano. E as cenas devem, assim, ser interpretadas como históricas, para que o espectador possa estabelecer parâmetros de comparação entre diferentes formas de agir. Cada palavra deve encontrar seu significado visual. Os *gestus* adquirem um valor de símbolos cujo significado é essencialmente social.

Nossa proposta, a partir de uma releitura dos preceitos do teatro brechtiano, busca um outro tipo de relação do ator com seu papel, que se transforma em cena e se apropria de sua própria realidade, não apenas focando a realidade de seu público e as reflexões do mesmo com a sociedade, mas propiciar o contato do ator com a história de seu tempo e como a mesma o influenciou em seu processo de vida. Brecht nos aponta o desejo de escapar do meio de produção, do preceito de um teatro mercadológico, indo ao encontro de um público que estabelecesse outra relação com o teatro que propunha.

Nossa pesquisa almeja desmistificar o lugar do ator mítico, inatingível, o ‘porta-voz’ de nossos anseios, para que esse ator possa, além de ser alvo de ‘projeções’ tanto dele (ator) na personagem que interpreta, como da platéia na personagem, experimentar em cena a revisitação de si como indivíduo subjetivo e cidadão histórico.

Nesta pesquisa, utilizamo-nos do conceito *gestus* em outra perspectiva, para a dialética que o participante criou após escrever sua fábula psico-histórica. O *gestus* compôs sua partitura corporal, na qual o participante respondeu de forma crítica ao que ele mesmo havia escrito. Assim, nesta pesquisa, os *gestus* adquirem um valor de símbolos cujo significado não

é essencialmente social como para Brecht, mas subjetivo também. No entanto, apenas ilustraremos na discussão alguns *gestus* utilizados pelos participantes, pois nos focaremos nos discursos.

No próximo capítulo alguns conceitos básicos da psicologia analítica serão apresentados.

*[O teatro é] Como uma grande
ferramenta para a desconstrução do
ator, pois ali era uma oportunidade de
subir ao palco sem personagens;
conseguindo isso, o restante tornava-se
mais fácil, e também é uma grande
chance de se conhecer, dar um
mergulho dentro da sua história, se
tornando mais completo.*

Leonardo Orttega

6 JUNG: UM CAMINHO PARA A UNIDADE PSÍQUICA

A proposta de Jung requer não apenas entendê-la em seus meandros, mas poder, de forma criativa, levar-se pela vivência simbólica deste caminho. Jung convida-nos a adentrar o mundo sombrio de nossos casulos e a transformarmos em “borboletas” na medida em que a distância entre teórico e prático, entender e viver, estar e ser, lagartas e borboletas é também, a mesma proximidade que mutuamente se apazigua e se choca em uma eterna dialética dos opostos expressa na totalidade. Jung aponta um caminho para a subjetividade da psique humana.

Conforme assinala Grinberg (1997), Jung relacionou-se com Freud entre 1906 e 1913, quando se deu o rompimento devido ao fato de Jung discordar da noção freudiana de libido que se restringia ao âmbito sexual. Para Freud, o forte desejo de cometer incesto e a necessidade de reprimi-lo deviam-se à sua proibição.

Segundo Jung (1999, par. 194), a libido

[...] indica um desejo ou impulso que não é refreado por qualquer instância moral ou outra. A libido é um appetitus em seu estado natural. Filogeneticamente são as necessidades físicas como fome, sede, sono, sexualidade, e os estados emocionais, os afetos, que constituem a natureza da libido.

Jung busca, a partir desse momento, desenvolver suas ideias distanciando-se de Freud embora ambos se debruçassem sobre a psique. A seguir serão apresentados alguns conceitos que subsidiaram a fundamentação teórica desta pesquisa.

6.1 Inconsciente: pessoal e coletivo

Freud mostrou que a psique não se reduz apenas ao consciente e que certos conteúdos só se tornam acessíveis à consciência depois que certas resistências são superadas. “Revelou que a vida psíquica era cheia de pensamentos eficientes, embora inconscientes, e que destes emanavam os sintomas” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 237). Pela ótica de Freud, o inconsciente era visto com certo determinismo, obedecendo ao princípio de causa e efeito.

Jung (1995, par. 103), por sua vez, desenvolve o conceito de inconsciente pessoal que:

[...] contém lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassaram o limiar da consciência (subliminais), isto é, percepções dos sentidos que por falta de intensidade não atingiram a consciência e conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência.

Jung considerou o inconsciente como uma dimensão que abarcava todos os conteúdos ou processos psíquicos não percebidos pelo ego. O inconsciente é, ao mesmo tempo, vasto e inexaurível, não apenas o desconhecido ou o depósito de pensamentos e emoções reprimidas, mas também os conteúdos que podem se tornar conscientes (SHARP, 1997, p. 87).

Contudo, além do conceito de inconsciente já desenvolvido por Freud, Jung, partindo de sua vivência empírica do trabalho terapêutico com seus pacientes e dos estudos e contatos com outras culturas percebeu que, além das memórias pessoais, havia um tipo de manifestação coletiva constituída pelas possibilidades da imaginação humana que está presente em mitos e na literatura universal. Concebe, assim, um inconsciente compensatório à estância consciente. Jung desenvolve o conceito de inconsciente coletivo: “O inconsciente coletivo é a formidável herança espiritual do desenvolvimento da humanidade que nasce de novo na estrutura cerebral de todo ser humano” (JUNG, 1984, par. 342).

Ao lado desses conteúdos inconscientes pessoais, há outros conteúdos que não provêm de aquisições pessoais, mas da possibilidade hereditária do funcionamento psíquico em geral, ou seja, da estrutura cerebral herdada. São conexões mitológicas, os motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migração histórica. Denomino esses conteúdos de inconsciente coletivo (JUNG, 2009, par. 851).

Para Jung (1995), o inconsciente coletivo dá origem às imagens primordiais, que são as formas mais antigas e universais da imaginação humana. É a parte objetiva da psique comum a todos. No inconsciente coletivo, encontra-se a possibilidade de formar experiências que fazem parte da humanidade. Portanto, possui uma função criativa, fonte de novos conteúdos.

Foi a conceituação de arquétipo que gerou a teoria de que o inconsciente possuía duas manifestações distintas de inconsciente: pessoal e coletivo. A seguir discorreremos sobre o arquétipo.

6.2 Mito: universo de arquétipos e símbolos

Jung (2008b, par. 149) aponta que a origem da expressão “arquétipo” na antiguidade era sinônimo de “idéia”, no sentido platônico, “a idéia é preexistente e supra-ordenada aos fenômenos em geral”. Platão confere ao arquétipo um valor elevado de ideias ou formas eternas transcendentais ou formas perfeitas. Jung inspira-se na filosofia de Platão e na alquimia para propor ao conceito arquétipo, a noção de numinosidade.

Jung (1998) vale-se da expressão “typos” (impressão, marca-impressão) cunhada por Santo Agostinho para explicar o arquétipo como um agrupamento definido por caracteres arcaicos que encerram motivos mitológicos ou estruturas inatas capazes de formar ideias mitológicas que surgem em sonhos e fantasias de distintas naturezas. Jung (2002b) afirma que esse conceito deriva das observações dos mitos, contos, fábulas universais, pois abordam temas e representações específicas que apareceram em povos de todas as partes do mundo.

Para Jung (2008b, par. 155):

[...] os arquétipos são determinados apenas quanto a forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e, portanto preenchida com o material da experiência consciente.

Os arquétipos são formas destituídas de conteúdo. Possuem estruturas bipolares que apresentam tanto aspectos positivos, criativos e estruturantes como aspectos negativos e destruidores. O arquétipo configura uma imagem e esclarece Grinberg (1997, p. 139), “essa representação universal reveste-se de peculiaridades próprias da cultura, tempo e lugar em que o arquétipo se manifesta”.

Segundo Neumann (2001), o arquétipo possui uma estrutura que corresponde à organização psíquica que abrange dinamismo, componente material e simbolismo. Entre outras formas de manifestação, a dinâmica arquetípica manifesta-se por processos energéticos no interior da psique; estes operam tanto no inconsciente como entre o inconsciente e o consciente. Além disso, para esse autor, o componente material é o conteúdo que a consciência apreende que pode ser elaborado ou assimilado pelo indivíduo. A parte simbólica do arquétipo é a maneira particular como ele se expressa por meio de determinadas imagens psíquicas.

A dinâmica do arquétipo manifesta-se principalmente pelo fato de ele determinar o comportamento humano de maneira inconsciente, mas de acordo com leis, e independentemente das experiências de cada indivíduo [...]. Esse componente dinâmico do inconsciente exerce no indivíduo, que é guiado por ele, uma pressão irresistível e sempre vem acompanhado por um forte componente emocional. (NEUMANN, 2001, p. 20)

O arquétipo pode ser ativado quando o indivíduo se vê em uma situação ou tem proximidade com alguma pessoa que apresente similaridade com ele. Quando ativado, estabelece-se um elo com experiências passadas da humanidade, simbolizadas nos motivos mitológicos. Jung (1998, par. 80) aponta que os motivos mitológicos mais conhecidos são as seguintes figuras: herói, redentor, dragão (relacionado ao herói, que deverá vencê-lo), baleia ou monstro que engole o herói.

O arquétipo materno ou da Grande Mãe compreende uma variedade incalculável de aspectos. São exemplos: a própria mãe, a avó, a madrasta, a sogra; uma mulher com a qual nos relacionamos; imagens míticas de mulheres e símbolos que representem acolhimento, apoio, nutrição, cuidados que podem incluir instituições representativas como igreja, universidade, a cidade ou país, o céu e a terra, a floresta, o mar, as águas quietas, entre outros. O arquétipo inclui aspectos positivos e negativos (JUNG, 2008b).

Segundo Pieri (2002, p. 362), no arquétipo paterno “a imagem do pai é entendida como aquilo que precede e ao mesmo tempo constitui psicologicamente o pai real ou figuras historicamente semelhantes”. No arquétipo do herói, temos “a imagem da excelência individual. Enquanto tal, o herói entende-se como o pródromo da constituição da individualidade de cada um e, portanto, como aquilo através do qual o Eu passa para a conquista da própria identidade e autoconsciência” (p. 221). Jung (1999) se serve da temática do herói para falar de uma realidade arquetípica que compõe a nossa psique de maneira estruturante. Está relacionado ao desenvolvimento da consciência, servindo como modelo para o processo de individuação. Nas próximas subseções, discorreremos sobre os arquétipos da persona, da sombra e do Self.

Segundo Stein (2000), Jung reconhece dois arquétipos fundamentais na psique: a anima, contraparte inconsciente feminina do homem, e animus, contraparte masculina da mulher. Esses arquétipos sinalizam para o outro dentro de nós através do outro fora de nós, afetando nossas ações e relações. Oferecem-nos a compreensão dos princípios femininos e masculinos na essência do ser. Para Jung, a anima e o animus, ou a alma feminina e masculina são os arquétipos da própria vida. São eles que fazem a conexão do ego com o inconsciente coletivo.

[...] pertencendo por um lado à personalidade, e por outro estando enraizados no inconsciente coletivo, eles constroem uma espécie de elo de ligação ou ponte entre o pessoal e o impessoal, bem como entre o consciente e inconsciente (JUNG E., 2003, p. 15).

Jung (2008b) aponta que esses arquétipos se comportam de forma a compensar a personalidade externa. Pode ser considerada uma personalidade interna que apresenta as características que faltam à personalidade externa, consciente e manifesta.

Segundo Jacobi (1992), quando o arquétipo aparece no tempo e espaço presente tem a possibilidade de ser captado pela consciência e manifesta-se por meio de símbolos que assumem significados variados segundo a experiência e o conhecimento pessoal. Cada símbolo é determinado por um arquétipo em si e, quando existe uma constelação psíquica geral, ou uma posição adequada do consciente, este arquétipo está pronto para se atualizar e aparecer como símbolo. No entanto, existem símbolos originados nos complexos e outros mais diretamente arquetípicos.

De acordo com Jung (2008a) a energia psíquica direciona-se do instinto para o espírito e essa transformação da libido se opera através dos símbolos. Considera que

O símbolo, no entanto, pressupõe sempre que a expressão escolhida seja a melhor designação ou fórmula possível de um fato relativamente desconhecido, mas cuja existência é conhecida ou postulada (JUNG, 2009, par. 903). [...] enquanto um símbolo for vivo, é a melhor expressão de alguma coisa. E só é vivo enquanto cheio de significado (JUNG, 2009, par. 905).

O símbolo é universal, versátil, flexível e móvel, abstraindo a coisa concreta e a transcendendo, apontando para um sentido, um significado; são mediadores, a ponte que leva elementos do inconsciente ao consciente. Aproximam, assim, partes aparentemente isoladas, ajudando a formar um campo psíquico.

O símbolo é diferente do processo de condicionamento em que o sinal é assimilado e definido previamente. O sinal seria a parte do mundo fixo e o símbolo, a parte do mundo humano do sentido. A vivência une o universal ao pessoal, ou seja, é uma soma entre vivência arquetípica e experiência pessoal.

A linguagem do inconsciente é apresentada ao ego por meio de símbolos presentes em sonhos, contos de fadas, mitos, arte e outras expressões. Dessa forma, pode-se dizer que o símbolo sinaliza ao ego algo inédito, descrevendo o desconhecido prenhe de significados que não se esgotam. Traz consigo aspectos desconhecidos e é transformador de energia instintiva. Para Jung (1999), seria uma função espontânea da psique, pois, através dele, o homem

ultrapassa o mundo visível, movendo-se no desconhecido total. O símbolo aglutina vários elementos, sendo o mediador entre realidades distintas.

Segundo Grinberg (1997, p. 173):

O que operacionaliza essa ação dos símbolos na estruturação da consciência é conhecido como eixo ego-Si-Mesmo. O eixo ego-Si-Mesmo é a via de comunicação entre o inconsciente e a consciência, realizada por meio de símbolos que unem esses dois sistemas.

O símbolo pode ser entendido como uma função que conecta o ego ao inconsciente e facilita que o consciente entre em contato com o Self ou sua personalidade completa.

6.3 Da temporalidade egóica à atemporalidade do Self

O ego, centro da consciência, busca fora de si auxílio na criação de sua identidade, ao mesmo tempo em que desenvolve suas vontades tendo como contexto as leis impostas pela sociedade. Durante esse processo, surge o embate entre o que o ego enxerga e o que a sociedade lhe impõe como correto. Seu foco volta-se para os desejos pessoais e para o mundo físico, impregnado de anseios, sentimentos, sensações e pensamentos na tentativa de adaptar o indivíduo à vida interior e exterior. Contudo, por não ter capacidade de visualizar o todo, opta pela unilateralidade, que o impede de ver esse todo.

Jung (1982, par. 1) define o ego como “aquele fator complexo com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam. [...] constitui como que o centro do campo da consciência, e dado que este campo inclui também a personalidade empírica, o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa”. Torna-se o ego, fio condutor do mundo manifesto, representante fundamental de todo sistema no mundo concreto. O ego é o centro catalisador de nossa individualidade.

Segundo Jung (1998, par. 18), o ego é formado por:

[...] primeiramente por uma percepção geral de nosso corpo e existência e, a seguir, pelos registros de nossa memória. Todos temos uma certa idéia de já termos existido, quer dizer, de nossa vida em épocas passadas; todos acumulamos uma longa série de recordações. Esses dois fatores são os principais componentes do ego, que nos possibilitam considerá-lo como um

complexo de fatos psíquicos. [...] Ele também chama a si impressões do exterior que se tornam conscientes ao seu contacto. Caso não haja esse contacto, tais impressões permanecerão inconscientes. [...] é o centro de nossas atenções e de nossos desejos, sendo o cerne indispensável da consciência.

A identidade do ego se baseia na consciência de suas próprias percepções corporais, algumas conscientes, outras inconscientes. No entanto, falta ao ego aglutinar todas as percepções vividas e mantidas pelo aspecto global da personalidade denominada de Self²⁵.

Conforme esclarece Jung (1982), o fenômeno global da personalidade não coincide com o ego, isto é, com a personalidade consciente; pelo contrário, constitui uma grandeza que é preciso distinguir do ego.

Por isso propus que a personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade fosse denominada Si-mesmo. Por definição, o eu está subordinado ao Si-mesmo e está para ele, assim como qualquer parte está para o todo. O eu possui o livre-arbítrio – como se afirma –, mas dentro dos limites do campo da consciência (JUNG, 1982, par. 9).

O autor designa o conceito de Self como a totalidade da psique e o arquétipo central. É a personalidade global que não pode ser captada em sua totalidade; como uma realidade objetiva não pode ser apreendida ou modificada apenas pela vontade do ego. O Self seria equivalente à imagem divina internalizada. Tudo o que se refere à imagem de Deus pode ser aplicado aos símbolos da totalidade (JUNG, 1982).

O Self é o centro organizador do desenvolvimento, o regente da vida psíquica e da totalidade psíquica, o centro da circunferência e a própria circunferência. Para Jung (1982), embora a totalidade não pareça mais do que uma noção abstrata, é uma noção empírica, antecipada na psique por símbolos espontâneos ou autônomos. A totalidade constitui um fator objetivo que se defronta com o sujeito, de modo autônomo. Segundo Stein (2000), o Self reúne sujeito e objeto em um campo comum de energia e estrutura. É um centro transcendente que está além da consciência pessoal e representa a integridade da psique. Referindo-se à teoria junguiana, o autor esclarece:

Para Jung, o Si-mesmo não se refere, paradoxalmente, a Si-mesmo. É mais do que a subjetividade da pessoa, e sua essência situa-se além do domínio subjetivo. O Si-mesmo forma a base para o que no sujeito existe de comum com o mundo, com as estruturas do Ser (p. 138).

²⁵ Self: si-mesmo.

Para Jung (1982, par. 44), “quanto maior for o número de conteúdos assimilados ao ego e quanto mais significativos forem, tanto mais o ego se aproximará do si mesmo, mesmo que esta aproximação nunca possa chegar ao fim.” Assim, o ego surge como representante do Self. É através do ego que o Self se realiza no mundo concreto. Enquanto o ego procura certezas por meio de suas escolhas, o Self busca juntar os opostos dessas escolhas, integrando-as. Enquanto o ego trabalha com noções unilaterais, o Self trabalha com a noção de simultaneidade. A busca do indivíduo visa ir ao encontro de uma visão unitária e universal, mais ampla do que a visão fragmentada do ego.

6.4 Persona, sombra e complexos

Originalmente, a palavra *persona* designava a máscara usada pelos atores no teatro grego, indicando o papel que iam desempenhar. Segundo Jung (2008b), seria um segmento arbitrário da psique coletiva, uma máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade quando, na realidade, não passa de um papel, expresso em parte pela psique coletiva²⁶. Ela representa um compromisso entre indivíduo e sociedade acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação etc.

A *persona* relaciona-se com o desempenho de papéis na sociedade, adota atitudes coletivas convencionais e representa estereótipos sociais e culturais. Segundo Jung (2008b par. 221), “exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a *persona* é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é”. De acordo com Stein (2000), Jung aponta que o caráter social é orientado conforme as condições e os requisitos sociais. De um lado, pelas expectativas e demandas da sociedade, incluindo atributos tais como ser certo tipo de pessoa, comportar-se apropriadamente de acordo com os costumes sociais do grupo e, com frequência, acreditar em algumas proposições sobre a natureza da realidade. De outro lado, têm-se os objetivos, aspirações e ambições sociais do indivíduo e acrescenta que a *persona* funciona tanto para expressar como para esconder aspectos da personalidade.

²⁶ Jung refere-se ao inconsciente coletivo nesse trecho.

Uma persona usada adequadamente possui maior visão e luminosidade, não só para expressar os aspectos socialmente apropriados da personalidade, mas também para ser autêntica e plausível.

Onde há luz, há sombra. Segundo Jung (1982, par. 14): “A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem dispende energias morais”.

Ao tomar consciência da sombra, o indivíduo depara-se com aspectos obscuros da personalidade, tais como existem na realidade. Este ato é a base indispensável de qualquer tipo de autoconhecimento e, por isso, gera considerável resistência (JUNG, 1982).

Como representante do nosso lado inferior e primitivo, não desejamos ver a sombra, que engloba aspectos negativos e desagradáveis de nossa personalidade. No entanto, pode englobar também qualidades da personalidade que foram reprimidas porque o ego as desprezou ou devido a condições externas desfavoráveis a sua expressão. Pelo fato de a sombra ser inconsciente, é projetada no outro. Geralmente, desenvolve-se com qualidades que se opõem às da persona, com a qual mantém uma relação compensatória. Stein (2000, p. 100) considera que “[...] o que a consciência do ego rejeita torna-se sombra; o que ela positivamente aceita, aquilo com que se identifica e absorve em si, torna-se parte integrante de si mesma e da persona”.

O confronto com a sombra é, para a consciência, uma necessidade terapêutica, e na verdade, o primeiro requisito de qualquer método psicológico completo. Ao final, isto deve levar a algum tipo de união, embora, a princípio, a união consista em um conflito declarado que pode assim permanecer por longo tempo. É uma luta que não pode ser dirimida por meios racionais. Quando deliberadamente reprimida, continua no inconsciente e, meramente, expressa-se de modo indireto, com muito mais perigo, o que anula toda vantagem. A luta continua até os oponentes perderem o fôlego. O resultado da disputa jamais pode ser previsto de antemão. A única certeza é que ambas as partes serão transformadas (JUNG, 2003, par. 514).

Segundo Stein (2000), sombra e persona são pares opostos, figurando na psique como polaridades referidas ao ego. No entanto, uma vez que a tarefa global do desenvolvimento psicológico é a integração e a totalidade é o valor supremo, o indivíduo deverá buscar em seu caminho ajustar a relação entre persona e sombra. Para isso, a integração dependerá da aceitação por parte da pessoa, daquelas áreas ou partes de nós mesmos que não pertencem à imagem ideal ou norma cultural propagada pela persona. Os aspectos pessoais negativos, com frequência, são sentidos como malignos. Embora alguns aspectos sejam efetivamente

destrutivos, frequentemente o material da sombra não é maligno. Apenas é sentido como maligno pelo fato de o mesmo não se adaptar ao que é apresentado pela persona.

Quanto ao conceito “complexo”, Jung (1984) o diferencia da seguinte maneira: em um sentido sabe-se que as pessoas “têm complexos”, o que não é claramente conhecido é que os complexos podem “nos ter”. Jung aponta que os complexos põem em dúvida a crença na unidade da consciência.

Toda constelação de complexos implica um estado perturbado de consciência. Rompe-se a unidade da consciência e se dificultam mais ou menos as intenções da vontade, quando não se tornam de todo impossíveis. [...] De fato, um complexo ativo nos coloca por algum tempo num estado de *não-liberdade*, de pensamentos obsessivos e ações compulsivas para os quais, sob certas circunstâncias, o conceito jurídico de imputabilidade limitada seria o único válido (JUNG, 1984, par. 200).

O complexo seria um fator psíquico que, em quantidade de energia, às vezes, supera nossos desejos e intenções conscientes; do contrário, tais rupturas da ordem consciente não seriam possíveis: “é uma imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, incompatível com as disposições ou atitude habitual da consciência” (JUNG, 1984, par. 201).

Segundo Jung (1984, par. 211)

O temor do complexo é um marco indicador enganoso, porque aponta sempre para longe do inconsciente e nos encaminha para a consciência. Os complexos são de tal modo desagradáveis, que ninguém, em sã razão, se deixa convencer que as forças instintivas que alimentam o complexo podem conter qualquer coisa de proveitoso.

Conforme assinala Stein (2000), Jung descreveu a estrutura do complexo como composta por imagens associadas e memórias congeladas de momentos traumáticos que estão inconscientes, não sendo facilmente acessíveis para a recomposição do ego. Seriam lembranças reprimidas. Quando um complexo está constelado, o indivíduo é ameaçado pela perda do controle sobre emoções e comportamentos. Uma força superior a ele o ultrapassa. Os complexos são o que permanece na psique após a pessoa ter digerido a experiência e reconstituí-la em objetos externos.

6.5 Processo de individuação

Segundo Jung (2007), individuação significa tornar-se si-mesmo ou o realizar-se do si-mesmo. É preciso distinguir individualismo de individuação, evitando mal-entendidos. Individualismo significa acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades em oposição a considerações e obrigações coletivas. A individuação implica a realização total das qualidades do ser humano. A individualidade de um indivíduo deve ser compreendida como uma combinação única ou como uma diferenciação gradual de funções e faculdades coletivas.

A individuação, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é. Com isto, não se torna "egoísta", no sentido usual da palavra, mas procura realizar a peculiaridade do seu ser e isto, como dissemos, é totalmente diferente do egoísmo ou do individualismo (JUNG, 2007, par. 267).

Segundo Stein (2000), Jung utilizou o termo individuação para discorrer sobre o desenvolvimento psicológico através do qual nos tornamos uma personalidade unificada, única, ou seja, uma pessoa indivisa e integrada consigo mesma e integrada à coletividade.

Para isso:

A tarefa consiste em unificar o ego com o inconsciente, o qual contém a vida não vivida da pessoa e o seu potencial não realizado. Esse desenvolvimento na segunda metade da vida é o clássico significado junguiano da individuação – tornar-se o que a pessoa já é potencialmente, mas agora de um modo mais profundo e mais consciente. Isso requer o poder capacitador de símbolos que erguem e tornam acessíveis conteúdos do inconsciente que estiveram escondidos das vistas. O ego é incapaz de realizar essa unificação mais ampla da personalidade por seus próprios esforços (STEIN, 2000, p. 158-9).

O autor aponta que o arquétipo central²⁷ age na integração psíquica. Na meia idade, o ego atinge seu clímax e percebe que não faz sentido perseguir os mesmos objetivos. Ou seja, alguns dos objetivos alcançados são questionados como valores fundamentais e isso leva à reavaliação do que foi realizado e de onde reside um outro e diverso significado (STEIN, 2000).

²⁷ Arquétipo central: o Self.

Jung diferencia a primeira e a segunda metade da vida. “Geralmente a mudança começa com o início da segunda metade da vida. [...] A medida em que prossegue a maturidade, alarga-se o horizonte e também a esfera da própria influência. [...] A vontade do indivíduo se identifica cada vez mais com as finalidades oferecidas pela natureza dos motivos inconscientes. [...] Procura-se encontrar suas motivações verdadeiras e surgem descobertas. O indivíduo consegue conhecer sua peculiaridade por meio da consideração crítica de si próprio e de seu destino” (JUNG, 2002b, par. 331a).

Envolvendo indiferenciação, diferenciação e integração entre ego e Self, esse processo acontece em prol de um objetivo de vida que é desenhado com nosso amadurecimento e experiência.

Trata-se de um processo demorado de transformação interna e do renascimento em outro ser. Este “outro ser” é o outro em nós, a personalidade futura mais ampla, com a qual já travamos conhecimento como um amigo interno da alma (JUNG, 2008b, par. 235).

Segundo Jung (2009), o processo de individuação visa o desenvolvimento máximo da personalidade, atingindo a inteireza do ser. “É, portanto um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual” (JUNG, 2009, par. 853).

A individuação propõe a busca de um caminho singular que nos leve a quem realmente somos. O indivíduo assume a responsabilidade por si, distanciando-se do coletivo e ligando-se ao Self em direção a respostas para questões intrínsecas, como “quem sou eu?”, “para onde me encaminho?”, “qual o significado real de minha vida?”.

Jung (2009, par. 856) aponta que “a individuação coincide com o desenvolvimento da consciência que sai de um *estado primitivo de identidade*. Significa um alargamento da esfera da consciência e da vida psicológica consciente”.

No próximo capítulo, debruçar-nos-emos sobre a criação da idéia da fábula psico-histórica durante o processo de montagem teatral do espetáculo “Reflexos de Gerações” que culminou nesta pesquisa.

[O teatro é] Como um ambiente transformador de alma, vida. Um lugar que permite você enxergar-se muito além do que os olhos podem ver. Olhar pra si além do que se imaginava. Permite-lhe ser e fazer qualquer coisa, para então avaliar quem de fato você é.

Luiza Costina

7 O ESPETÁCULO “REFLEXOS DE GERAÇÕES”

7.1 O grupo

O grupo desta pesquisa se formou a partir de um projeto voluntário de teatro criado pela própria pesquisadora, em 1999, na Escola Estadual Major Arcy, onde ministrava aula na disciplina de Educação Artística. O projeto tinha como objetivo reunir alunos que freqüentavam a escola durante três períodos: matutino (alunos do ensino médio); vespertino (ensino fundamental) e noturno (adolescentes e adultos do ensino médio). O projeto teve a adesão de 60 alunos e resultou na montagem do espetáculo “Sátiras de um Brasil”, texto de autoria da pesquisadora em parceria com a professora de História da escola, Professora Ana Maria da Costa.

O espetáculo foi apresentado em um teatro particular alugado com a venda de ingressos para os familiares e amigos dos alunos. O trabalho teve repercussão positiva nas inter-relações dentro da escola.

No ano seguinte, em 2000, a pesquisadora estava ministrando aulas na escola estadual Caetano de Campos. Visto que essa escola abriga alunos com necessidades especiais, propôs para a direção da escola, o projeto intitulado “Teatro da Inclusão” cujo objetivo era integrar alunos portadores de deficiência visual aos alunos videntes por meio de oficina de teatro.

Dessa maneira, abriram-se inscrições e formou-se um grupo de 40 alunos: 31 videntes e 9 portadores de deficiência visual. O projeto culminou com o espetáculo “Retratos de gerações”, uma releitura do texto “Sátiras de um Brasil”. Alguns alunos do projeto anterior na escola Major Arcy pediram para serem integrados ao novo projeto.

No mesmo ano, a pesquisadora foi convidada a ministrar teatro nas oficinas culturais da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e em projetos de parceria dessa secretaria com entidades de bairro, albergues, penitenciárias, instituições de auxílio à pessoa portadora de deficiência e grupos de terceira idade. Em 2006, a pesquisadora foi convidada a ministrar aula no curso de graduação Artes do Corpo da PUC-SP.

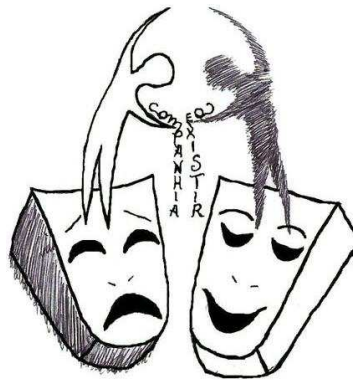
De acordo com sua primeira formação, artes cênicas e, a segunda, psicologia, foi criada uma pedagogia psico-teatral em seu trabalho de cunho artístico e social.

Em todo esse percurso, alguns alunos se identificavam com o trabalho e permaneciam nos projetos e oficinas seguintes ministrados pela pesquisadora. Assim, em 2006, a

pesquisadora formou a Companhia Coexistir de Teatro, com quatro atores profissionais, e juntou ao grupo alunos de instituições em que ministrava aulas, interessados em participar do processo da nova montagem “Reflexos de Gerações”.

Dentre esses alunos, juntaram-se ao grupo nove ex-alunos jovens da rede pública estadual (dentre os quais um apresentava comprometimento psíquico), cinco alunos adolescentes que estavam na escola pública, três alunos adultos que haviam participado das oficinas de teatro ministradas na Secretaria de Cultura, duas alunas universitárias da PUC-SP, um albergado, um amigo psicólogo da pesquisadora e uma amiga de um dos atores que havia assistido ao espetáculo anterior do grupo.

O grupo criou o seguinte logotipo: COMPANHIA COEXISTIR DE TEATRO: *“Existir no palco é coexistir na vida”*.



7.2 Sinopse do espetáculo

O espetáculo “Reflexos de Gerações” foi uma releitura que partiu do espetáculo anterior “Retratos de Gerações” da própria pesquisadora. No entanto, nesta remontagem, partiu-se da estrutura do teatro épico de Brecht com o objetivo de levar a platéia a refletir sobre a história de seu tempo. Assim, a peça se dividia em esquetes com os temas de famílias, de sala de aula, de coreografias e cenas de rua que retratavam as décadas entre 1930 a 2000.

A peça é uma reflexão crítica da história e das influências mundiais que marcaram o Brasil em seu desenvolvimento.

Cada quadro de determinada década, começava com as fábulas dos atores nascidos naquela década. Procurou-se com isso o impacto da história do tempo na história de cada vida.

Como se tratava de um texto dentro da proposta épica de Brecht cabiam narradores que contavam e criticavam vários momentos da história; um grupo de atores representavam o coro do teatro grego, que eram os narradores. Buscava-se alinhar os acontecimentos do passado, a partir de 1930, com os do presente, utilizando o coro²⁸ que fazia interrupções no espetáculo, fornecia conselhos, exprimia opiniões, apontava questões e às vezes tomava parte ativa na ação. Outro objetivo da pesquisadora foi utilizar alguns conceitos da Psicologia Analítica para construir os personagens. Assim, por exemplo, o coro era porta-voz da sombra²⁹ de cada década que no espetáculo era contada, elaborada e integrada à consciência cultural.

A proposta era proporcionar uma viagem no tempo. Buscou-se oferecer à platéia não apenas quadros estáticos e informativos, mas uma linha que desse sentido à história a partir de correlações entre passado e presente, gerando reflexões sobre a importância de uma consciência “psico-social”.

7.3 Desenvolvimento da técnica de fábula psico-histórica

As fábulas psico-históricas começaram a ser fomentadas pela pesquisadora quando partiu da idéia da escuta por parte do psicólogo no espaço terapêutico; como esta escuta ressoa para o paciente. Motivou-se em investigar outro tipo de escuta, a da platéia no espaço cênico, buscando o eco dessa escuta no processo do indivíduo que em cena, além de vestir a personagem proposta, passa a vestir o personagem-narrador de si mesmo.

No entanto, a proposta de estudo da pesquisadora não encontrava lugar dentro da proposta do espetáculo “Reflexos de Gerações”. Várias questões surgiram: Como inserir o ator sem a persona (máscara do personagem) em cena com sua dramaturgia pessoal? Como justificar isso no espetáculo “Reflexos de Gerações”? Como ficaria o entendimento da platéia sobre o fio condutor do espetáculo, ou seja, os fatos históricos conjuntamente com a história dos atores.

²⁸ Na Grécia antiga, ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública, reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse no seu lugar. Acresce, ainda, a função de elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado e promovendo quebras de ação por forma a levar o público a refletir sobre o que se está a passar (VERNANT ; NAQUET, 2009).

²⁹ Conceito desenvolvido por Jung.

É importante ressaltar que a pesquisadora e (diretora do espetáculo) tinha em um primeiro momento a proposta do espetáculo e a proposta do estudo. Tentava unir as duas. Enquanto a pesquisadora pensava a respeito, começou a montagem do espetáculo baseado em esquetes com os temas: cenas de famílias, cenas de rua, salas de aula e coreografias de cada década. No laboratório da montagem, solicitou que cada ator escolhesse uma década entre 1930 e o começo da década de 2000 e fizesse uma pesquisa sobre fatos históricos no âmbito da economia, saúde, política, cultura e educação. A seguir, cada ator ministrou um seminário de história para o grupo. A pesquisadora lembrou-se das aulas ministradas pelo Professor Alexandre Mate³⁰ no curso “A formação do ator épico numa abordagem praxica” oferecido pelo Projeto Ocupação, do Teatro Funarte de Arena Eugênio Kusnet. Na parte prática do curso citado, o professor propôs que os alunos construíssem a narração em primeira pessoa da fábula essencial de suas vidas, depois em terceira pessoa. Foi então, que a pesquisadora partiu da idéia das fábulas em outro formato.

A idéia foi que cada ator mediante ao ano de nascimento, abrisse o quadro de determinada década com sua fábula, contendo conteúdos pessoais e conteúdos sócio-históricos. As fábulas serviam para alinhar os esquetes resolvendo a proposta do espetáculo.

Utilizou-se da heterogeneidade do grupo (a atriz mais nova tinha 13 anos e o mais velho, 48), para abrir cada bloco de cena referente à determinada década; os atores nascidos naquela década abriam a cena da mesma. Ao mesmo tempo, resolvia seus anseios quanto à proposta do estudo que seria investigar o processo psico-histórico de cada ator durante o processo teatral. Algumas décadas como 1960 e 1980 tinham maior número de fábulas devido à maioria dos atores terem nascido nestas décadas. Assim, cada um apresentava a sua fábula e era seguido pelo outro, também nascido naquela década. Após o bloco de fábulas começavam os esquetes.

Foi solicitado ao grupo de atores que escrevessem três fábulas com espaço de cinco meses entre cada uma: a primeira referente ao passado (ano de nascimento) e a segunda referente ao ano do processo (2007); a terceira referente ao futuro, adiantando-se dez anos para frente, que seria 2018. Os atores deveriam escolher os fatos históricos de cada época nas três fábulas e alinhá-los aos fatos de sua vida pessoal.

Na fábula de cada ator buscou-se aliar “o ser histórico” proposto no teatro épico de Brecht com a história pessoal do indivíduo, buscando compreender a elaboração do ser subjetivo a partir de conceitos formulados por Carl Gustav Jung.

³⁰ Alexandre Mate é professor titular do Instituto de Artes (Teatro) da Universidade Estadual Paulista.

Como a fábula faz parte do gênero épico, foi proposto aos participantes que escrevessem a própria história em terceira pessoa. As fábulas psico-históricas referem-se, respectivamente, ao mundo pessoal do indivíduo e aos fatos históricos do momento em que esteve e está inserido. O participante escrevia uma fábula³¹ e essa seria uma ‘tese’ de sua vida, como o mesmo sentiu, pensou e viveu suas experiências pessoais, conjuntamente, com o momento histórico no qual nasceu e o percorrido ao longo de sua vida até então.

Posteriormente, foi solicitado aos participantes que criassem com o corpo, uma partitura corporal que dialogasse com o que haviam escrito para ser apresentado, estimulando as contradições presentes no discurso, uma ‘antítese’ contraporia a ‘tese’ escrita.

Segundo Mate (2005, p. 9),

[...] partindo de um pressuposto dialético, Brecht afirma que as ações: aquilo que o ator faz deverá estar contido no que não se faz. Nesse sentido, é preciso ter uma atitude de firmeza, uma atitude que explicita uma ação de quem não titubeia, evitando insinuações emocionais e psicológicas.

A “atitude que explicita uma ação” refere-se ao conceito *gestus* abordado em capítulos anteriores, que:

[...] é uma superposição e um estranhamento que não apenas nos faz entender o elemento narrativo específico a uma luz nova e transformadora, mas também muda nossas idéias sobre o que é um simples gesto físico e sobre o que ao mesmo tempo conta como um acontecimento histórico (JAMESON apud MATE, 2005, p. 33).

No entanto, optamos nesta pesquisa por uma releitura do *gestus* social, em que a mesma explicita uma ação de cunho também pessoal em um diálogo do indivíduo enquanto ser psíquico e histórico.

Após a escrita, cada qual lia a sua fábula e o grupo levantava questões sobre o que o ator havia escrito, servindo como ego-auxiliar do ator, ajudando-o a construir sua partitura corporal. O ator tinha que justificar as próprias afirmações e dúvidas apontadas por ele em sua fábula. Essa justificativa vinha através da partitura corporal, utilizando o *gestus*. Diversas variáveis surgiram no percurso dos ensaios e das apresentações dessas fábulas. Alguns atores escreviam a fábula, mas na hora apresentava outra; alguns mudavam alguma frase ou palavra ou acrescentavam outras falas na fábula apresentada; outros continuavam apresentando a

³¹ As fábulas dos participantes estão na íntegra no capítulo referente a resultados e análises.

fábula escrita. Essas variáveis despertaram outro interesse em entender o que acontecia no processo de cada participante, mais precisamente entre o escrever e dramatizar a fábula.

Nossa proposta inicial de estudo era apenas analisar as três fábulas escritas, no entanto, as modificações nas apresentações enriqueceram o estudo e instigaram também a compreensão das fábulas variáveis nas apresentações, que foram incluídas no estudo.

No próximo capítulo apresentaremos o método utilizado nesta pesquisa.

*Como um espaço em que é possível
você se descobrir. O palco não é
simplesmente o palco, é um lugar onde
você aprende, e cria uma consciência
de si, dos outros e do espaço. Quero
dizer que o teatro é um local de
transformações e crescimento tanto
pessoal, como intelectual e social.*

Maria Stela Nasser

8 MÉTODO

8.1 Tipo de estudo

O objetivo deste estudo foi compreender o caminho da subjetividade do ator ou não ator por meio de um processo de montagem teatral. Foi escolhida a abordagem qualitativa do método empírico de investigação, que se deu por meio da utilização da técnica de análise de conteúdo de acordo com Laurence Bardin (2002), a qual une o contexto direto prolongado da investigação com o objeto pesquisado. Os pressupostos de Bardin buscam na pesquisa qualitativa e através da análise de conteúdo, uma visão precisa, mas ao mesmo tempo flexível, por acreditar que “a compreensão exata do sentido é capital” (BARDIN, 2002, p. 115).

A abordagem qualitativa é um estudo multimetodológico quanto ao foco, possuindo uma forma interpretativa e naturalística para o assunto pesquisado e é um tipo de pesquisa que se aproxima mais da vivência do indivíduo.

Segundo Bosi e Mercado (2005), a investigação qualitativa surge e expande-se no interior do movimento anti-positivista, que considera o conhecimento como resultante da dialética existente entre sujeito epistêmico e o fenômeno estudado. González e Rey (2005) afirmam que o método empírico representa o momento em que a teoria se confronta com a realidade e disto resulta uma informação. A nossa escolha quanto à análise de conteúdo deve-se ao fato de a mesma oferecer subsídios para a análise das fábulas escritas e apresentadas dos participantes desta pesquisa. Segundo Henry e Moscovici (1968), tudo o que é falado ou escrito pode ser submetido à análise de conteúdo.

A análise de conteúdo, segundo Bardin (2002, p. 11) é um conjunto de instrumentos metodológicos de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens.

Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos do rigos da objectividade (sic) e da fecundidade da subjectividade (sic). Absorve e cauciona o investigador por esta atracção pelo escondido, o latente, o não-aparente, o potencial de inédito (do não-dito), retido por qualquer mensagem.

Para a autora, tais procedimentos são criteriosos e integram diversos aspetos observáveis que possibilitam a tradução dos conteúdos escritos e apresentados no caso desta pesquisa, pelas fábulas.

A técnica da análise temática ou categorial baseia-se em operações de desmembramento do texto em unidades, ou seja, descobrir os diferentes núcleos de sentido que constituem a comunicação e, posteriormente, realizar seu reagrupamento em classes ou categorias (BARDIN, 2002). Este tipo de estudo foi útil para avaliar a compreensão da subjetividade durante um processo de montagem teatral, pois descreve o percurso em momentos distintos das fábulas, comparando os diferentes momentos.

8.2 Participantes

Participaram da pesquisa nove pessoas entre 17 e 48 anos. Os participantes fizeram parte da montagem teatral “Reflexos de Gerações”. É importante ressaltar que a mostra é heterogênea, pois não se pretende indicar generalizações sobre determinada população. Durante todo o período, o elenco integrou 17 atores entre amadores e profissionais; no entanto, os participantes da pesquisa foram nove, aqueles disponíveis a participarem do início ao fim do processo.

Os nomes usados são fictícios e foram dados pela pesquisadora, com nome e sobrenome de acordo com o que o participante inseria no seu processo escrito e apresentado das fábulas.

8.3 Instrumentos

Foram utilizados quatro instrumentos na coleta de dados.

8.3.1 Questionário

O primeiro instrumento é um questionário que identifica formalmente o participante (idade, sexo, grau de escolaridade)³².

8.3.2 Entrevista semi-dirigida

Foram realizadas entrevistas semi-dirigidas meses após o término do processo, com o propósito de ampliar a experiência das fábulas escritas e apresentadas no período do espetáculo “Reflexos de Gerações” avaliando de que forma as fábulas foram vivenciadas pelos participantes buscando, assim, compreender a subjetividade³³.

8.3.3 Criação escrita de fábulas

Consistiu na criação de três fábulas pessoais cada qual representativa de três etapas de vida. No começo dos ensaios para a montagem do espetáculo “Reflexos de Gerações”, cada participante escreveu uma fábula tendo como ponto de partida o dia, mês e ano do nascimento (passado); a segunda aconteceu cinco meses depois e representava o momento atual (presente); a terceira aconteceu cinco meses depois e representou o futuro, dez anos depois, projetado para o ano de 2018.

³² O modelo do questionário encontra-se no anexo B.

³³ O modelo da entrevista semi-dirigida encontra-se no anexo C.

8.3.4 Apresentação de fábulas

As apresentações das fábulas ocorreram de 16 de setembro a 18 de dezembro de 2007, no Espaço Cultural Tendam da Lapa, mantido pela Secretaria de Cultura do município de São Paulo, todos os sábados e domingos das 19h às 21h30min, com exceção de feriados.

No entanto, o grupo foi convidado para apresentações em algumas instituições. Duas delas ocorreram na Penitenciária Feminina da capital (3 e 10 de novembro de 2007), duas no Arsenal da Esperança (1º e 2 de dezembro de 2007), abrigo que comporta mil moradores de rua mantido em parceria com um grupo de italianos e com a Secretaria de Assistência Social do estado de São Paulo e uma apresentação no Espaço Clã Studios (16 de dezembro), local cedido por um grupo de teatro.

Após pausa para férias de janeiro, o grupo se reencontrou em fevereiro de 2008, e voltou com o espetáculo no Espaço Cultural Tendam da Lapa, no mesmo horário anterior, onde permaneceu em cartaz de fevereiro a dezembro de 2008.

8.4 Local

A coleta de dados foi feita no Espaço Cultural Tendam da Lapa pertencente à subprefeitura da Lapa, no município de São Paulo.

8.5 Procedimento

8.5.1 Seleção de participantes

A pesquisadora convidou os participantes da Companhia Coexistir de Teatro e salientou que a participação deveria ser voluntária. A pesquisadora, além de esclarecer a pesquisa, comprometeu-se com a devolutiva dos resultados.

8.5.2 Coleta de dados

A coleta de dados se deu nos seguintes momentos: o processo teatral começou em fevereiro de 2007, a primeira fábula foi escrita em 28/5/07, a segunda em 28/10/07 e a terceira em 28/3/08. Desde a primeira fábula escrita começaram os ensaios. A peça estreou em 16 de setembro de 2007.

A entrevista semi-dirigida foi respondida pelos participantes em uma folha impressa com as perguntas 14 meses após o término do trabalho, em 15 de fevereiro de 2010.

8.5.3 Aplicação dos instrumentos

Após conversar com os participantes sobre o estudo, foi-lhes apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e o Termo de Compromisso do Pesquisador³⁴. Este foi assinado pelos nove participantes, que concordaram em participar da pesquisa após a elucidação da mesma e de seu método.

8.5.3.1 *Questionário-dirigido*

O questionário foi aplicado no início do processo para levantamento de dados. O questionário foi feito através de uma folha com as perguntas e os participantes responderam por escrito³⁵.

³⁴ Ambos os modelos encontram-se no anexo A.

³⁵ Os questionários respondidos pelos participantes encontram-se no anexo D.

8.5.3.2 *Entrevista semi-dirigida*

A entrevista semi-dirigida foi respondida³⁶ pelos participantes em um *lep top* por meio de um arquivo feito no programa Word com as perguntas, 14 meses após o término do trabalho, em 15 de fevereiro de 2010³⁷.

8.5.3.3 *A criação da fábula psico-histórica*

Solicitou-se a escrita da fábula em três momentos distintos do processo com intervalo de cinco meses entre cada uma. Após a escrita, o participante criava conjuntamente com o corpo, uma antítese, em que justificava, criticava e refletia o que havia sido escrito.

De fevereiro de 2007 a maio de 2007 foi feito um laboratório de pesquisa sobre o tema do espetáculo. Em 28 de maio de 2007 foram escritas as primeiras fábulas. A fábula deveria ser escrita a partir do ano de nascimento do participante, que representaria o tempo passado contendo fatos pessoais e históricos. Esta primeira fábula foi incluída na apresentação do espetáculo que aconteceu em 16 de setembro de 2007.

A segunda fábula foi escrita cinco meses depois da primeira (28 de outubro de 2007) e referia-se ao momento atual que era o ano da pesquisa, 2007, e representaria o tempo presente nos mesmos moldes da primeira.

A terceira fábula foi escrita cinco meses depois da segunda (28 de março de 2008) e referia-se há dez anos depois, que seria o ano de 2018, e representaria o tempo futuro, nos mesmos moldes das duas primeiras fábulas.

Nesse percurso, a pesquisadora deparou-se com a mudança das fábulas dentro das apresentações; os atores começaram a apresentar outras fábulas no intervalo da primeira para segunda, da segunda para terceira; escreviam a fábula e apresentava outra(s); outros ainda continuavam apresentando a fábula escrita. Assim, decidiu registrar as variações das fábulas

³⁶ As entrevistas semi-dirigidas respondidas pelos participantes encontram-se no anexo D. Dois participantes resolveram anexar imagens para ilustrar suas respostas.

³⁷ É importante ressaltar que os nove participantes, continuaram a desenvolver trabalhos de teatro com a pesquisadora, alguns ajudando a ministrar oficinas de fábulas em instituições gratuitas de teatro pela Secretaria do município de São Paulo e na Penitenciária Feminina da Capital, outros, ainda, participavam do grupo de estudos em teatro.

feitas pelos participantes durante o processo de apresentações do espetáculo, que acrescentavam novos fatos e retiravam outros, “reescrevendo” suas fábulas.

Instigada por essa nova fonte, a pesquisadora analisou o processo de cada participante e do grupo ao escrever e “reescrever” suas fábulas.

8.5.3.4 Apresentação de fábulas

A partir de 16 de setembro de 2007 os atores começaram a apresentar as fábulas no espetáculo Reflexos de Gerações O espetáculo dividido em esquetes, cada relacionada há uma década. Cada indivíduo, mediante a década que nasceu, dava início à determinada década com sua fábula. Com isso houve três participantes da década de 1960, cinco participantes da década de 1980 e um da década de 1990.

8.5.4 Procedimento de análise de dados

Os dados obtidos a partir das fábulas foram analisados de acordo com o método qualitativo de análise de conteúdo de Bardin (2002), conforme as seguintes categorias³⁸: contexto sócio-histórico, relações familiares e interação eu-outro; questionamentos, valores e objetivos, sentimento religioso, símbolos, fantasias e mitos, identidade. Foi utilizado o referencial teórico da Psicologia Analítica para ampliação e interpretação do discurso proposto pela fábula. O questionário foi usado para levantamento de dados e, assim como as entrevistas, foram analisados de acordo com uma análise compreensiva do discurso.

³⁸ Os quadros separados por categorias com o conteúdo das fábulas dos participantes encontram-se no anexo E.

8.6 Procedimento ético

O projeto de pesquisa intitulado PROCESSO TEATRAL – UMA JORNADA DA PSIQUE – A construção de fábulas psico-históricas em uma montagem teatral foi aplicado após o consentimento e a aprovação do Comitê de Ética e Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Todos os participantes foram convocados para assinarem o TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO. De acordo com a resolução 196 do Conselho Nacional de Saúde, vinculado ao Ministério da Saúde, resolução essa de 10 de outubro de 1996 que trata de todas as questões éticas vinculadas à pesquisa com seres humanos. O pesquisador assinou, por sua vez, o TERMO DE COMPROMISSO, ambos os termos constam do anexo A.

Após o término da pesquisa, os participantes foram informados sobre os aspectos relevantes dos resultados da mesma.

*[O teatro] uma ferramenta
para exposição não só do personagem,
mais também do próprio ator que está
sempre ao lado do personagem, pois
sem um o outro não teria como se
mostrar.*

Marina Lara

9 RESULTADOS E ANÁLISES

Sob a platéia da Psicologia analítica apresentamos a análise do processo das fábulas de cada participante e, posteriormente, o processo do grupo no contexto histórico de Brecht.

9.1 O processo das fábulas

As fábulas psico-históricas desenvolvidas durante o processo de montagem do espetáculo *Reflexos de gerações* foram analisadas de acordo com o método proposto por Bardin (2002) para análise de conteúdo. Após a leitura flutuante,³⁹ efetuamos uma leitura simbólica, segundo os conceitos da psicologia analítica.

Para cada fábula foram separadas as frases escritas e as falas apresentadas mediante o conteúdo, que se refere a cada categoria assinalada, conforme anexo D. Tem-se uma visão, por categoria, dos conteúdos do participante da pesquisa nos três momentos descritos (passado, presente e futuro) nas fábulas, nas diversas versões das mesmas. Procurou-se uma compreensão do discurso de cada participante considerando: a incidência de um determinado conteúdo em cada categoria, o tema apresentado, como a pessoa apresenta o que escreve, as variações das fábulas e de temas nos três momentos em que as fábulas escritas foram solicitadas.

Os questionários foram aplicados no início do processo e as entrevistas foram feitas 14 meses após o término da pesquisa. A análise de entrevistas e questionários pautou-se na leitura hermenêutica do discurso dos participantes.

Puhl (2003) considera que a relevância do tema “narrativas” pode ser explicitada por meio das palavras de Barthes (1971), quando o mesmo aponta que são inumeráveis as narrativas no mundo e que o indivíduo vive rodeado por elas. Segundo o autor, para Barthes, as narrativas podem ser encontradas no mito, na fábula, no conto, no romance, na pintura, no cinema, nas histórias em quadrinhos etc.: “A narrativa sempre está presente em todos os tempos e lugares” (PUHL, 2003, p. 2).

³⁹ Leitura flutuante, segundo Laurence Bardin (2002), é a leitura dos dados obtidos.

“Não é verdade que já não me lembro de nada, as lembranças ainda estão lá, escondidas no novelo cinzento do cérebro, no úmido leito de areia que se deposita no fundo da torrente dos pensamentos” (CALVINO, 2000, p. 67).

Calvino (2007) procura justificar o valor desse tipo de narrativa para além do interesse que possa ter para os estudos etnológicos e filológicos. O modo como o autor se refere às fábulas vem de encontro a nosso objetivo de compreender a subjetividade por meio da criação e da apresentação de fábulas psico-históricas no processo teatral. Uma possibilidade de ir a fundo ao âmago dos processos psíquicos, e propiciar o desnudamento dos mesmos.

Encontramos nas entrevistas as conclusões de uma das participantes que traduz o teatro a partir da experiência com as fábulas: “como um ambiente transformador de alma, vida. Um lugar que permite você enxergar-se muito além do que os olhos podem ver. Olhar pra si além do que se imaginava”. Esse enxergar além representaria a possibilidade de incorporação de conteúdos, antes inconscientes, com os quais o ego pode lidar, ampliando os seus limites.

Em seu laboratório, o teórico teatral, Grotowski (1992) dirige a atenção para o ator que se transforma pela observação de si mesmo; o Eu dinâmico, constantemente reconstruído, trazendo questões relativas à essência e à origem do ser humano mediante uma forma de investigação do conhecimento que foge a uma via racionalista.

Na compreensão do percurso de análise geral das fábulas trilhada pelos participantes, é importante partir da definição do termo “fábula” que, segundo Vasconcellos (2009), é um termo empregado nas traduções da *Poética* de Aristóteles como correspondente a mito, no sentido de enredo. Nesse contexto, acreditamos que entre uma variedade de formas de narrativas, uma delas diz respeito ao contar-se uma história ou arrumar-se um conjunto de ações em um mito.

Ao entrarmos em contato com as fábulas, imediatamente, salta aos olhos “o mito pessoal” que todos os participantes parecem contar na primeira fábula sobre si.

A seguir, cada participante é analisado a partir dos instrumentos empregados. É importante ressaltar que, para cada começo da análise de cada participante, aponta-se a letra de uma ou mais músicas. Essas músicas foram escolhidas por eles em algum momento do processo das fábulas e parecem contar simbolicamente a trajetória de cada um, ampliando as análises. Apenas um participante – Cássio – não mencionou músicas nas fábulas. A pesquisadora, no entanto, ilustrou seu processo mediante uma música por ela escolhida que, a seu ver, retrata a metáfora de conteúdos por ele apresentados.

9.2 Os processos individuais

Em cada fábula, por meio do teatro, desvelaram-se caminhos, históricos sociais e psicológicos, recriando o retrato de uma história dentro da história.

9.2.1 Participante 1: ANGRA TOSTA

Nas favelas, no senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Gerais e no
Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso, mas o
Sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

(RUSSO, 1987)

9.2.1.1 Impressão geral

Angra foi minha aluna da rede pública estadual na oitava série, uma aluna super eficiente e esforçada. Uma moça contida, séria, calada e observadora. Na época da pesquisa tinha 17 anos e, como todo adolescente, passava por conflitos familiares. Conflitos esses que ela parecia não dividir com sua família. É como se não houvesse uma “intimidade” com seus pais. Aos poucos, Angra começou a se tornar uma pessoa crítica e contestadora. Um dia confessou que não se lembrava da infância. Transmitia a impressão de ter nascido adulta. Uma possível “Atená”.

Ela estava sempre disponível a fazer o que precisava ser feito no grupo de teatro, apesar da pouca idade que tinha em relação aos outros participantes. Tanto ela como o grupo esbarravam nesta questão, a qual, às vezes, dificultava apresentações do espetáculo em lugares como a penitenciária. Existia um conflito entre ser menor para as leis e se sentir maior. Quando questionada na entrevista (anexo D) sobre quais fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como se percebia e se sentia ela contou que aprendeu a observar o outro e a entender a história alheia, usando-a como lição. Parece que essa foi a maneira como “a menor buscava ser a maior”. Sempre muito atenta às fábulas dos outros participantes, era a única que sabia todas de cor.

Lembro-me de que Angra ajudou a escrever uma fábula sobre a década de 1960, pois necessitávamos de um espaço maior entre uma cena e outra para os atores se trocarem e não tínhamos mais atores nascidos nesta década. Angra, no trecho que escreveu para um ator apresentar, colocou na última fala uma frase da qual nunca me esqueci: “[...] a morte não tem véspera”. Angra transmite a sensação de que a transformação acontece sem aviso prévio. De que morte, de que transformação Angra fala? Seria a da sua infância?

9.2.1.2 Fábulas

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita

Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, contra o privilégio das elites x Luiz Inácio Lula da Silva, amedrontador da esquerda e dos trabalhadores (doce ilusão), março de 90, Collor apodera-se dos bancos, instituições financeiras, batizado de “Plano Collor”, PC? PT??? Isso é confuso... Nascimento... logo após, batiza-se em maio em meio ao caos social, Angra Manuela... A. M... Não PT!!!! Vem para criticar e questionar: “Que país é esse???” Até hoje...

Observação: não apresenta

Variação: apresentada 16/09/07

Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, versus Luiz Inácio Lula da Silva, a favor da esquerda e dos trabalhadores. Março de 90, Collor apodera-se dos bancos e instituições financeiras: batizado de “Plano Collor”, PC? PT??? Isso é confuso... Logo após nasce em maio, em meio ao Caos social mais um número: Angra Tosta... Bosta? Não! Costa... vem para criticar e questionar: “Que país é este???”

Segunda fábula: escrita

Em 28/10/2007, nasce Angra Tosta. Com 17 anos, vivendo o conflito entre a idade e a mentalidade. Menor??? Só para as leis. Menina, guerreira e mulher. Ela não consegue estar só... Não vive uma novela... Apenas tenta atuar como protagonista da sua vida. E as pessoas?? As pessoas vêm e vão... e apenas as importantes permanecem... O relógio... o relógio é apenas uma desculpa para o seu atraso interno/pessoal. Meus pêames... A Angra BOSTA morreu. Nostalgia não... Ela não gosta da música atual, das pessoas atuais... ela gosta de cultura... Ao olhar alheio 99 anos seria pouco... E porque ainda está viva...???

Observação: não apresenta.

Variação: apresentada 03/11/07

Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, versus Luís Inácio Lula da Silva, a favor da esquerda e dos trabalhadores. Março de 90, Collor apodera-se dos bancos e instituições financeiras: batizado de “Plano Collor”, PC? PT?? Isso é confuso... Logo após nasce, em maio, em meio ao Caos social mais um número: Angra Tosta... Bosta? Não! Costa... inunda-se em contradições, revela-se em preto e branco. Vem para criticar e questionar “que país é este”???

Terceira fábula: escrita

“Eu vivo com a pureza da resposta das crianças, é a vida, é bonita e é bonita”⁴⁰. 1990 – uma fotografia que nunca existiu, mas que ela desenhou. 28ª encarnação, 28 anos, coincidência? Não! Destino. Hoje a identidade lhe dá o presente que ela sempre quis ganhar, e hoje quer devolver. Ei! Devolve meu quarto? Não, isso foi só um quarto do que ela conquistou. Segurança! Com muito orgulho. Parabéns, Angra Tosta. Você vive, pois o feto virou fato, e hoje ela grita de orgulho, por ser quem é.

Observação: não apresenta

9.2.1.3 Análise das fábulas e entrevistas

O convívio com pessoas distintas, bem como histórias distintas, faz com que os pensamentos sejam amadurecidos. Participando deste processo, além do estudo que nos proporciona uma visão mais ampla do nosso país e da história que o rege, nós conseguimos entender que fazemos parte da história... e fazemos história também.

Iniciamos a jornada de Angra com sua experiência no teatro a partir das fábulas. Ela nos fala sobre seu amadurecimento, sobre a visão mais ampliada da história do país do qual ela faz parte, fazendo sua história também.

Segundo Dort (1977), no teatro de Brecht, cada personagem é uma personagem em transformação, os fatos contam menos do que as ações excepcionais; existe uma metamorfose em que o resultado importa menos do que como é procurado. “O que interessa o que pretende nos mostrar, é o caminho que leva a este resultado, as trilhas desta metamorfose. Essas trilhas são duplas: resultam de uma ação do mundo sobre o homem, mas também de uma ação do homem sobre o mundo” (DORT, 1977, p. 291).

No contexto sócio-histórico, traz as contradições da sociedade em que vive e aponta as atitudes contraditórias dos, então candidatos, à presidência. Faz um paralelo entre o batizado do plano Collor e o seu *auto-batizado* “batiza-se em maio”, um cunho religioso, “em meio ao caos social”.

Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, contra o privilégio das elites *versus* Luiz Inácio Lula da Silva, amedrontador da esquerda e dos trabalhadores (doce ilusão). Março de 90, Collor apodera-se dos bancos,

⁴⁰ Trecho da música de Gonzaguinha, 2003.

instituições financeiras, batizado de “Plano Collor”; PC? PT? Isso é confuso... Nascimento..., logo após, batiza-se em maio, em meio ao caos social.

A palavra “nascimento” fica no meio do que é confuso e de seu auto-batizado. Parece um nascimento solto, não se sabe de quem.

Ela apresenta esta fábula e faz uma variação na mesma, “quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, *versus* Luiz Inácio Lula da Silva, a favor da esquerda e dos trabalhadores [...] logo após nasce em maio, em meio ao caos social...”. A “doce ilusão” não aparece mais. Um lado não se apresenta mais “contra a elite” e o outro lado não é mais “amedrontador da esquerda e dos trabalhadores” e sim “a favor da esquerda e dos trabalhadores”. A preposição “contra” e o adjetivo “amedontrador” parecem diluir-se dentro de suas posições, mesmo a oposição ainda existindo entre ambos os lados, os nomes utilizados agora parecem menos conflituosos. Angra parece, aos poucos, entrar em contato com seus medos, suas oposições.

Outro ponto importante é que, na fábula escrita, Angra, batiza-se; na alteração desta, Angra, nasce.

Na segunda fábula escrita, Angra não apresenta contexto sócio-histórico e continua a apresentar a variação da primeira fábula. No entanto, na terceira fábula escrita, traz ludicamente a música do cantor Gonzaginha: “Eu vivo com a pureza da resposta das crianças, é a vida, é bonita e é bonita”. Angra parece fazer as pazes com sua criança interior, vislumbra a beleza de sua vida. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 302), “a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança”.

Sobre as relações familiares, Angra na entrevista, lembra-se de como ficou constrangida com os pais na platéia assistindo à fábula dela: aponta a “falta de intimidade” entre ela e seus pais. A mãe já teria apresentado quadros depressivos, o pai parece ser alguém que Angra admira profissionalmente, um advogado. Na entrevista, perguntada sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público, ela fala de novo do constrangimento:

[...] A cada vez que contamos a história a alguém ela perde a força e impacto, causando menos constrangimento.

Angra, ao falar sobre cada vez que conta sua história, a mesma perde a força e o impacto e causa menos “constrangimento”, utiliza essa mesma palavra quando se referiu a

apresentar a fábula com os pais na platéia. Parece que o apresentar para o público vai experimentando o apresentar-se na vida, como ela é para os pais.

A falta de apoio da família aparece através dos símbolos das imagens com que Angra traduz o passado: portas que apontam opções e decisões, no entanto, após a abertura de opções, ainda há indecisão. No presente aponta como imagem “nuvens” que a remetem às dúvidas e à necessidade de ter cuidado. No futuro busca, através da imagem de casas, o que lhe parece segurança e estabilidade. Possivelmente, Angra procura uma segurança, um lar que não sente que tem. Parece faltar o continente materno, indicando o complexo materno. Conta também sobre o conflito gerado pelo nascimento da sobrinha (filha da irmã mais velha), que teve que morar na casa de seus pais. Ela ressentiu-se da perda do seu quarto, de seu “posto”, de seu lugar naquela família. Possivelmente, a situação da sobrinha a remeteu ao *posto* de criança que talvez não tenha tido, e que no futuro irá resgatar. Os complexos parentais inferem-se do fato de não ter conteúdos que se referem às relações familiares em qualquer das três fábulas escritas.

Na segunda fábula escrita e não apresentada, aponta a interação eu-outro: “E as pessoas? As pessoas vêm e vão... e apenas as importantes permanecem...”. Angra, uma adolescente, fala da transição e das sensações em relação ao mundo que a cerca, apontando a forma como estabelece seus vínculos.

Quanto aos questionamentos, valores e objetivos, ela “vem para criticar e questionar ‘que país é esse?’ Até hoje...” e altera para o pronome demonstrativo “este”, “que país é este???”. No pronome “esse”, Angra traz um país que parece estar distante “até hoje”; no pronome “este”, Angra indica a proximidade com o seu país. Ela, de forma contestadora e crítica, começa a questionar seu país e, conseqüentemente, o país que é ela também.

Dentro da visão do teatro de Brecht, o conteúdo questionador de Angra aponta que: “Entre o homem e o mundo, não há interação possível. Brecht limita-se então a um puro teatro de denúncia. Põe em cena nossa alienação para que nos levantemos contra ela, contra o mundo, contra a história que a provocam” (DORT, 1977, p. 291).

Angra se apropria de seu país e questiona-o, saindo de sua alienação e busca trazer isso para a platéia: “[...] apresentar é compartilhar com os outros e fazê-los refletir... Será que essa história é dele ou dela?”.

Brecht aponta que o objetivo do “efeito de distanciamento” em seu teatro seria o de “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos” (BRECHT, 2005, p. 103).

Na segunda fábula escrita e não apresentada, Angra começa a se questionar: “Nostalgia, não... Ela não gosta da música atual, das pessoas atuais... ela gosta de cultura... Ao olhar alheio 99 anos seria pouco... E por que ainda está viva???” Parece nos dizer que a sociedade atual não tem cultura e fala do quão mais velha se sente perante os outros. *Batiza-se* com 99 anos. Angra aponta várias vezes, que sua idade não condiz com a forma que sente e enxerga a vida, e isso é um traço que percebi nela desde que fui sua professora no ensino fundamental. Uma menina velha. Um corpo de menina numa expressão adulta. Uma vez disse não lembrar-se de sua infância. Essa sensação de Angra pode referir-se à necessidade de crescer logo, ser adulta, como uma forma defensiva para dar conta da falta de cuidados por parte dos pais.

Na terceira fábula, referente ao futuro, ela traz o passado no ano de seu nascimento, 1990, em “uma fotografia que nunca existiu, mas que ela desenhou”. Antes falava em “quase 1990”. Agora, 1990 chegou e já passou, é uma fotografia irreal que ela diz ter desenhado. Parece que algo faltou e ela vai criar a ilusão do que desejaria; isso vai ao encontro do “feto” que Angra aponta como ainda não pronto para nascer. Assim, ela deseja desenhar o que lhe faltou, visando um melhor acabamento de si mesma.

Na entrevista, ela fala das mudanças que percebeu a partir desta experiência: “crescimento, amadurecimento e compreensão de alguns fatores nunca revirados no passado”.

Angra não apresenta conteúdos de sentimento religioso, no entanto utiliza-se do termo ‘batizado’.

Com respeito à identidade, na primeira fábula escrita e apresentada, Angra aponta que, logo após seu nascimento, “batiza-se em meio ao caos social. Angra Manuela... A.M... Não PT⁴¹!!!!”. É importante verificar que parece que ela se batiza no meio do caos social utilizando-se deste para, possivelmente, falar de seu caos e ao mesmo tempo critica o caos na sociedade. Busca afirmar sua individualidade por meio de seu nome e não de um grupo, no caso aqui, um partido. Parece necessitar diferenciar-se do seu grupo social caótico.

Ela altera sua fábula para: “logo após, nasce em maio, em meio ao caos social, mais um número: Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta...”. Angra aponta o lugar que não tem na sociedade. Uma sociedade que a seu ver, não enxerga os seus cidadãos. Começa também a falar e a perceber sua sombra, seus complexos, seu lado “bosta”, suas inseguranças, sua raiva e auto-estima rebaixada. Quinze meses após o processo Angra confessa na entrevista que:

⁴¹ A participante refere-se ao Partido dos Trabalhadores.

“[...] mas devo confessar que escrever uma fábula VERDADEIRA é muito difícil... você sempre pensa: “NÃO ISSO EU NÃO POSSO CONTAR... (risos)”

Na segunda fábula escrita e não apresentada, nos revela que “a Angra BOSTA morreu”:

Em 28/10/2007, nasce Angra Tosta. Com 17 anos, vivendo o conflito entre a idade e a mentalidade. Menor? Só para as leis. Menina, guerreira e mulher. Ela não consegue estar só... Não vive uma novela... Apenas tenta atuar como protagonista da sua vida. [...] O relógio... o relógio é apenas uma desculpa para o seu atraso interno/pessoal. Meus pêames... A Angra BOSTA morreu.

Paralelamente à escrita desta segunda fábula, Angra continuava a apresentar para o público a alteração da primeira fábula com o questionamento: “Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta...”, no entanto, com um novo adendo: “Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta... inunda-se em contradições, revela-se em preto e branco”.

A partir da estrutura do teatro épico, Angra parece trazer uma descontinuidade em sua fábula que, segundo Dort (1977, p. 289-290),

Daí também a necessidade de uma representação descontínua dos atores. O ator, tampouco, se deve deixar levar por uma espécie de “crescimento natural”. Ele não deve ser possuído por uma paixão que se exacerba e termina com a vitória ou com a morte: trata-se de um homem que se mostra, pedaço a pedaço, que se revela pouco a pouco.

Podemos refletir que, antes, as contradições eram apresentadas por ela através do país, agora ela já se revela em preto e branco, ou seja, ela apresenta as suas contradições verdadeiras, em torno de ser, ao mesmo tempo, a menor, a menina, a guerreira e a mulher. Contradição entre o que se espera dela, como se apresenta, como gostaria de se apresentar e como se sente. Parece que Angra vive o conflito entre persona e sombra. O processo com as fábulas a ajudou a compreender melhor sua identidade, entrando em contato com suas contradições. Gradativamente, parece contatar sua sombra, com seus complexos, mesmo que ainda não seja fácil falar sobre eles.

O símbolo que ela descreve na terceira fábula apresenta-se como símbolo de sua identidade, do reconhecimento de si mesma: “Você vive, pois o feto virou fato”. Antes se questionava do por que estar viva; agora, parece ter encontrado o porquê de viver, o feto que ela era, que podemos enxergar como o confronto com sua criança na sombra, seus medos, suas inseguranças. [Angra sempre roeu as unhas intempestivamente]. Agora, ela virou fato, parece acontecer em sua própria vida.

Angra sincronicamente nos fala de sua identidade:

28ª encarnação, 28 anos, coincidência? Não! Destino. Hoje a identidade lhe dá o presente que ela sempre quis ganhar, e hoje quer devolver. [...] Ei! Devolve meu quarto? Não, isso foi só um quarto do que ela conquistou. “Segurança!”. Com muito orgulho. Parabéns, Angra Tosta. Você vive, pois o feto virou fato, e hoje ela grita, de orgulho, por ser quem é.

A fala desta fábula parece concluir o processo de fortalecimento da identidade de Angra, experimentado através do processo teatral. No pedido de devolução do *quarto original da infância*, Angra nos indica seus traumas infantis que, atualmente, mudando a fala para “um quarto”, fica mais clara a necessidade de superar o *quarto* que lhe tiraram quando criança. Podemos compreender o porquê de Angra não lembrar-se da infância.

Agora é ela quem se presenteia, com a sua segurança, com a busca da terceira imagem escolhida (as casas). Matar “Angra BOSTA” e não mais perguntar o “por que ainda está viva?”. Ela simplesmente vive, “pois o feto virou fato”, o destino que ela construiu mediante a possibilidade de elaboração psíquica.

Na entrevista, fala sobre a mudança nas fábulas que pode sinalizar a mudança em sua vida.

As situações mudam... a vida muda... seu redor muda... então, nada mais justo do que a fábula mudar, naturalmente você acaba se acostumando tanto com o que está contando que de repente não tem mais sentido... e aí você sente necessidade de contar algo novo...estamos sujeitos a mutações o tempo todo.[...] quando algo muito forte ocorre antes de um espetáculo, você acaba sentindo necessidade de contar para alguém, por isso muda.

Sobre sua história inserida no processo teatral e como isso repercute na maneira em que enxerga o teatro, Angra aponta “o teatro como possibilidade de ser e estar em algumas situações sem efetivamente estar. Seria para Angra uma forma de encontrar um sentido ao contar sua própria história, sem se revelar diretamente.

Angra acrescenta que “pelo menos uma parcela do que sou ou do que não precisei ser, devo ao aprendizado e entendimento de fatores externos e extremos ocorridos”. Parece misturar o teatro e a vida, o que viveu no teatro a despertou para o que viveu na sua vida.

Atualmente, Angra acaba de se formar em técnica de segurança, mudou-se para sua nova casa com seu namorado. Ela, agora, como uma *técnica de segurança de sua vida*, parece conhecer seus próprios riscos e procura a estabilidade e a prevenção ao cuidar deles. Na entrevista, quando perguntada sobre a experiência deste trabalho em grupo, nos conta que: “aprendemos também a respeitar os limites de cada um e a ajudar a cicatrizar as feridas deixadas por aí...”. Ela fala do respeito aos seus limites e de suas feridas que parecem

começar a cicatrizar. O grupo pode ter representado um continente materno. O teatro, a porta de saída para o mundo paterno.

Parece que, neste momento, o *auto-batizado* de Angra relaciona-se com um novo rito de passagem, com seu novo *quarto*, no desenvolvimento de sua psique, objetivando maior integração de si, *de seu país*.

9.2.2 Participante 2: CÁSSIO BORGES

Acabei com tudo
 Escapei com vida
 Tive as roupas e os sonhos
 Rasgados na minha saída
 Mas saí ferido
 Sufocando meu gemido
 Fui o alvo perfeito
 Muitas vezes
 No peito atingido
 Animal arisco
 Domesticado esquece o risco
 Me deixei enganar
 E até me levar por você
 Eu sei!
 Quanta tristeza eu tive
 Mas mesmo assim se vive
 Morrendo aos poucos por amor
 Eu sei!
 O coração perdoa
 Mas não esquece à tôa
 E eu não me esqueci
 Não vou mudar
 Esse caso não tem solução
 Sou Fera Ferida
 No corpo, na alma
 E no coração
 Eu andei demais
 Não olhei prá trás
 Era solto em meus passos
 Bicho livre, sem rumo
 Sem laços!...
 Me senti sozinho
 Tropeçando em meu caminho
 À procura de abrigo
 Uma ajuda, um lugar
 Um amigo
 Animal ferido
 Por instinto decidido
 Os meus rastros desfiz

Tentativa infeliz
De esquecer...
Eu sei!
Que flores existiram
Mas que não resistiram
A vendavais constantes
Eu sei!
Que as cicatrizes falam
Mas as palavras calam
O que eu não me esqueci
Não vou mudar
Esse caso não tem solução
Sou Fera Ferida
No corpo, na alma
E no coração
(CARLOS; CARLOS, 1982)

9.2.2.1 Impressão geral

Cássio Borges tinha 41 anos ao começar o processo e era ator técnico, também formado em processamento de dados. Após o término da pesquisa vem cursando a faculdade de história.

Conheci Cássio por meio de uma seleção de atores profissionais para integrar a companhia, logo no começo do processo. Falamos ao telefone e Cássio veio participar dos primeiros encontros do grupo. Apresentava-se muito fragilizado, pois tinha uma sociedade de um restaurante com um amigo e a mesma havia falido. Estava passando por sérios problemas financeiros, pois o amigo, de comum acordo com Cássio, colocou todas as dívidas no nome dele, garantindo-lhe que, assim, teria condições, estando com o nome limpo, de correr atrás de novas fontes de renda e que iria saldando a dívida aos poucos. Cássio, de forma completamente passiva e nada questionadora, morava em um apartamento tipo república que este sócio lhe pagava, vivendo de sua ajuda, sem trabalhar, aguardando uma solução para sua vida por meio do antigo sócio, que lhe prometera comprar um táxi para ele trabalhar. Ao não colocar sua raiva para fora, parecia ter admitido sua própria *falência* enquanto masculino.

O processo teatral parece ter trazido para Cássio o confronto com sua força deixada na sombra. Parecia ter problemas relativos à sua identidade. Ele vinha se deparando com suas possibilidades e a impotência mediante das mesmas. No ano passado, além de ter entrado para a faculdade, Cássio começou a trabalhar como segurança de banco. Talvez esteja buscando desenvolver, com segurança, seu masculino.

9.2.2.2 Fábulas

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

1966! Brasil, interior do Estado de São Paulo. Em meio à repressão militar, nasce! No dia 4 de agosto. Cássio Borges, um menino com medo de sonhar grande. De família pobre, miserável, quando criança, teve que pegar na enxada de sol a sol, para ajudar no sustento da família. Enquanto isso, nas cidades grandes muitos eram torturados, exilados e mortos por defenderem a liberdade de sonhar por mim e por você. O tempo passou e seu destino ele não escreveu, ficou em cima do muro assistindo a tudo. Mas ele cresceu, com alma de artista, sobreviveu.

Segunda fábula: escrita

Feliz ano novo! Não de novo. Enquanto a vida borbulha entre taças de champanhe, ele caminhava quase parando em meio uma via de mão dupla. Faróis, vozes, buzinas. Sem saber qual sentido seguir, espera que alguém lhe empurre, não de novo. Ele fecha os olhos, agora sozinho busca em algum lugar do passado algo que lhe pertence, a angústia aumenta e os segundos vão passando lentamente. Existe uma estrada a percorrer, mas ela é triste, vazia e sem vida. Aos 42 anos ainda caminha sem rumo certo, agosto desgosto, mais gosto. No fim do túnel uma luz, esperança se renova no teatro, passado, presente e futuro se misturam, e agora José? Bebes o mar! Companhia pessoas coexistir. Faz sentido? Não sei! Prefiro andar de pés descalço. Agora ele busca a verdade de cada um, sem medo sem preconceito, porque a sua ele já conhece, embora muitas vezes não reconhece. Confuso? Sim, muito! Ele sabe que as cicatrizes falam. Mas o leão mesmo ferido queria ter asas para voar.

Observação: continua a apresentar a anterior

Terceira fábula: escrita

2018. O hoje é apenas um furo no futuro! Levantar e cair, cair e levantar. Ele aprendeu outras línguas, foi além do seu horizonte. Em busca de sonhos ele fez história, sua primeira

faculdade. Tarde? Tudo ao seu tempo, no seu tempo! Nas incertezas arriscou. Atirou no alvo e errou. Sozinho! Conheceu o outro. Trilhou o caminho do autoconhecimento e transformou o medo em força. Hoje ele vai frente, sem se esquecer que a vida não é um dever de casa. No palco, ele acredita na fantasia ao limite da realidade, sem transpor-se, porque isto seria enlouquecer. Seu lema: aprender, ensinar, coexistir. Envolver-se neste instante único e mágico, que é o estar em cena.

Observação: não apresenta. Continua a apresentar a primeira.

9.2.2.3 Análise das fábulas e entrevista

O processo de Cássio com as fábulas escritas pareceu acontecer de maneira tranqüila; sua ansiedade despontava quando tinha que criar com o corpo a antítese do que havia escrito. Talvez, Cássio estivesse imerso em seu túnel (imagem escolhida por ele na entrevista para representar seu passado, presente e futuro), buscando a saída que agora parece surgir com a imagem usada para apresentar sua nova *história*.

O passado, para mim, deixou de ser tão significativo; o importante agora é seguir em frente, por isso os dois carros e a moto fotografadas por trás, saindo do túnel, lembrando que a moto representa a liberdade de escolha (dessa escolha de ficar ou seguir em frente). O presente, pra mim, nesta imagem, é olhar para tantas janelas e focar apenas uma e buscar um objetivo sem perder o rumo. O futuro, para mim, diante de tantas janelas, é incerto, mas com a certeza de que ele está lá, pronto para ser moldado, independentemente de mim ou não.

Cássio parece ter deixado um passado que era significativo ficar para trás. Qual seria o começo do túnel de Cássio? Ele quer seguir em frente, exercendo sua liberdade de escolha; escolha essa que mostra a dúvida de ficar ou seguir: os carros e a moto⁴² na imagem estão em movimento, estão seguindo. Seu presente olha para tantas janelas de uma favela, tantas possibilidades, no entanto, parece que não consegue escolher e embarca em dúvida para o futuro; um futuro que acredita estar lá, “pronto para ser moldado”, independentemente dele.

Cássio ainda permanece diante das tantas janelas e, mesmo já tendo aberto algumas, pois diz já ter começado a cursar uma faculdade, o sentimento de incerteza permanece. É possível que o processo teatral o tenha ajudado em suas escolhas.

⁴² Cássio anexa à fotografia de um túnel em que estão presentes: dois carros e uma moto.

No contexto sócio-histórico, Cássio analisa seu nascimento em uma cidade de interior em meio à repressão militar, enquanto nas cidades grandes, muitos eram punidos por defenderem a liberdade de sonhar por ele e pelo outro. “1966! Brasil, interior do estado de São Paulo. Em meio à repressão militar, nasce! [...] Enquanto isso, nas cidades grandes, muitos eram torturados, exilados e mortos por defenderem a liberdade de sonhar por mim e por você”.

Bornheim (1987, p.53), aponta a importância do perfil do teatro de Brecht que trouxe a eficácia de sua presença transformadora a partir de sua continuada atuação. “ [...] estamos em face de um teatro que persiste falando, analisando, criticando, denunciando e, por aí, a se fazer presente no tempo histórico”. Cássio faz um paralelo entre a repressão e a liberdade, analisando o seu nascimento que acontece entre essas duas esferas.

No aspecto subjetivo, alguém que poderia defender a liberdade de seus sonhos é punido. Parecem dois mundos repressores: o pequeno, da cidade de interior, e o grande, da cidade grande. Trazendo de novo a imagem do túnel, a favela parece o pequeno dentro do grande, que é a cidade. Os da cidade grande defendem a liberdade de sonho de todos, inclusive a dele. Isto nos remete de novo à imagem do túnel no futuro, o mesmo poderá ser moldado, independentemente dele, então alguém moldará esse futuro, ou seja, alguém *o defenderá?* Cássio mostra sua passividade.

Não possui conteúdo sócio-histórico na segunda fábula. Na terceira, aponta que no ano de “2018. O hoje é apenas um furo no futuro!”. De novo ele traz, por meio deste conteúdo, a imagem do túnel. O futuro “diante de tantas janelas é incerto”, é apenas “um furo no futuro”.

Nas relações familiares, conta que: “de família pobre, miserável, quando criança, teve que pegar na enxada, de sol a sol, para ajudar no sustento da família”. Cássio fala de sua criança ferida, subnutrida. Parece não ter sido alimentado de afeto e, conseqüentemente, não teve o apoio para escolher seus caminhos; era ele quem deveria dar apoio. Aponta seu complexo parental. A família parece não ter sido continente. Perguntado na entrevista se teve na platéia alguém conhecido do seu meio e como se sentiu ao apresentar sua fábula, ele fala do desejo de ter tido algum familiar na platéia.

Quanto a seus questionamentos, valores e objetivos, ele não apresenta conteúdo na primeira fábula. Na segunda, questiona o “feliz ano novo! Não de novo. [...] Sem saber qual sentido seguir, espera que alguém lhe empurre, não de novo”; Cássio continua apontando suas contradições, as mesmas que aparecem na primeira fábula: “Enquanto isso, nas cidades grandes muitos eram torturados, exilados e mortos por defenderem a liberdade de sonhar por mim [...]”. Na imagem do túnel: “O futuro [...] pronto para ser moldado, independentemente

de mim ou não”. Cássio precisa de alguém para lhe empurrar, para lhe defender, as coisas não dependem dele. No entanto, traz o conflito: “não de novo”.

Nas próximas falas aponta que: “no fim do túnel uma luz, esperança se renova no teatro, ‘passado, presente e futuro se misturam’, ‘e agora José? Bebes o mar!’”. Companhia, pessoas, coexistir. Faz sentido? Não sei! Prefiro andar de pés descalços.” Cássio se utiliza de uma frase minha dentro do texto teatral para condensar o sentido de tempo e de história: “passado, presente e futuro se misturam”, tudo parece ter se misturado no grande mar do inconsciente. A impressão que ele transmite é a de que não teve tempo de elaborar cada tempo de sua vida. Agora mistura os três tempos na imagem do túnel. De novo fala do túnel e da esperança que o teatro renova em si. Possivelmente, o teatro condensou seus três tempos num túnel. *O túnel do tempo*, do seu tempo. Cássio volta a falar do grupo de teatro (Companhia Coexistir de Teatro), parece que vem buscando o sentido desse espaço em sua vida e está a andar sem proteção, entregue. Perguntado na entrevista sobre como foi à experiência desse trabalho, Cássio considera que foi “poder olhar de forma mais compreensiva o contexto histórico de minha vida e achei ótimo!” e que, com esse grupo, especificamente, diz ter encontrado pessoas e era o que precisava naquele momento. A relação foi “sofrível como qualquer processo de adaptação, pois eu, todos, ali, buscavam no tempo um entendimento de si próprio”. Cássio de novo aponta o tempo condensado que necessita entender.

Na terceira fábula, diz que foi à busca de seus sonhos. Uma *janela* que ele conseguiu abrir, sua primeira faculdade: história. Começou a cursá-la no ano de 2009, após o final desta pesquisa.

Em busca de sonhos ele fez história, sua primeira faculdade. Tarde? Tudo ao seu tempo, no seu tempo! Nas incertezas, arriscou. Atirou no alvo e errou. Sozinho! Conheceu o outro. Trilhou o caminho do autoconhecimento e transformou o medo em força. Hoje ele vai em frente, sem se esquecer de que a vida não é um dever de casa. No palco, ele acredita na fantasia ao limite da realidade, sem transpor-se, porque isto seria enlouquecer. Seu lema: aprender, ensinar, coexistir. Envolver-se neste instante único e mágico, que é o estar em cena.

Cássio começa a travar um diálogo consigo mesmo. Nesta fábula do futuro parece enxergar mais certeza, apresentando-se mais seguro, em cena, presente em sua vida. No entanto, refere-se na entrevista (14 meses após o término da pesquisa) a um futuro que existe, que pode ser moldado independentemente dele, mas que é incerto devido a “tantas janelas”. Cássio, apesar de tentar sair de sua passividade, ainda está na contradição.

Não apresenta conteúdo quanto a sentimento religioso.

Com respeito a símbolos, fantasias e mitos, na segunda fábula, confessa que “o leão, mesmo ferido, queria ter asas para voar” [seu signo astrológico é leão]. Cássio é homossexual e parece encontrar em sua homossexualidade a justificativa para viver sua fragilidade. Apresenta-se de forma extremamente frágil na maneira de se colocar, de andar, de se expressar; no entanto, possui uma voz tão imponente que, quando abre a boca para declamar ou ler algum texto, a voz parece gritar todo o masculino com o qual ele não entra em contato. Possivelmente, Cássio esteja falando de seu masculino ferido na imagem do leão e, em suas fantasias, gostaria de ter asas para voar. Esse voar tanto pode ser uma forma de transcender a dor, como de fugir do confronto com a mesma.

É interessante refletir sobre a imagem do túnel, que dá a impressão, também, de uma grande caverna, símbolo presente em diversos mitos de criação, de renascimento e de iniciação. Nesta imagem, Cássio aponta a saída. Possivelmente, a saída de regiões desconhecidas, sombrias, um caminho de dentro para fora, uma exteriorização. No entanto, fora do túnel, vemos uma favela, talvez o lado mais primitivo e precário em que ele aponta sua dor.

Adentrando em sua identidade, ele desvela seus sonhos na primeira fábula: “Em meio à repressão militar, nasce, no dia 4 de agosto, Cássio Borges, um menino com medo de sonhar grande. [...] O tempo passou e seu destino, ele não escreveu; ficou em cima do muro assistindo a tudo. Mas ele cresceu, com alma de artista, sobreviveu”.

Ele parece voltar na metáfora da repressão na cidade pequena e na cidade grande. Um menino pequeno, de uma cidade pequena, querendo abarcar o que é grande, ser grande, crescer, mas, possivelmente, devido ao complexo materno e paterno na falta de ter sido nutrido o bastante, Cássio ficou sem condições de se desenvolver plenamente. Ficou assistindo a tudo, talvez da ‘janela’, onde não existe raiz, chão. Mas cresceu e seu Self parece lhe apontar sua sobrevivência através do contato com a “alma de artista”.

Na segunda fábula, Cássio traz questões existencialistas, entre o “ser e o nada”. Ele aponta a estrada triste, vazia e sem vida que deverá percorrer.

Enquanto a vida borbulha entre taças de champanhe, ele caminhava quase parando em meio a uma via de mão dupla. Faróis, vozes, buzinas. Sem saber qual sentido seguir, espera que alguém lhe empurre, não de novo. Ele fecha os olhos; agora, sozinho, busca em algum lugar do passado algo que lhe pertence, a angústia aumenta e os segundos vão passando lentamente. Existe uma estrada a percorrer, mas ela é triste, vazia e sem vida. Aos 42 anos, ainda caminha sem rumo certo, agostoso desgosto, mais gosto. [...] Agora ele busca a verdade de cada um, sem medo, sem preconceito, porque a sua ele já

conhece, embora muitas vezes não reconheça. Confuso? Sim, muito! Ele sabe que as cicatrizes falam.

Perguntado sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula, Cássio aponta novamente “o nada e o vazio” que também poder-se-ia remeter-se ao furo no futuro:

Escrever a fábula é imprimir você no papel como realmente é tudo, é muito íntimo. Apresentar ao público, a fábula, é como buscar no seu íntimo um sentido de tudo e descobrir que é o nada. [...] como um lugar sagrado, onde eu posso encontrar um ponto de equilíbrio entre a vida e o vazio.

Na terceira fábula, Cássio, de forma prospectiva, afirma a visão que terá de sua vida: “Levantar e cair, cair e levantar. Ele aprendeu outras línguas, foi além do seu horizonte”.

Na entrevista, perguntado sobre as possíveis modificações que ele tenha percebido durante a pesquisa, descreve que teve uma mudança na postura de enxergar e de como confrontar seus problemas, passou a ver os problemas de outro ponto de vista e que, muitas vezes, discordou de si mesmo. “Consegui-me ver como há muito tempo não me via. Fiquei mais sensível. [...] pude me perceber melhor no meu dia a dia, na vida, no trabalho e no amor”.

No percurso das fábulas, Cássio aponta uma visão existencialista de sua vida, “o nada, o vazio, o furo”, a dúvida entre o ser ou não ser; no entanto, um tanto pessimista. Sobre o apresentar a fábula, afirma que a fábula apresentada é como uma chance do ator dizer à platéia o quanto ele é real e não só um personagem como tantos. Talvez falte a Cássio saber disso.

Podemos perceber que será necessário que Cássio se desgrude da criança subnutrida, da identidade pobre e miserável com a qual está identificado, reencontrando a “favela”, passando por ela, por baixo do túnel, mas integrando-a como parte de ressignificação de seu processo; encontrar outras nuances de seu feminino, não apenas a fragilidade, que talvez apresente em uma homossexualidade defensiva; pois assim não conseguirá enfrentar o leão. Será preciso, para transformar o medo em força — como ele aponta na terceira fábula —, cuidar desse leão, resgatando a força masculina do leão dentro de si. Só assim, vai conseguir “ter asas para voar” sem estar fugindo da vida, espectador da mesma *em uma janela*, mas assumindo a força e as feridas de sua existência.

9.2.3 Participante 3: CLARA COLASSA

Deixe que digam
 Que pensem
 Que falem
 Deixa isso pra lá
 Vem pra cá
 O que que tem?
 Eu não estou fazendo nada
 Você também
 Faz mal bater um papo
 Assim gostoso com alguém?
 Vai, vai, por mim
 Balanço de amor, é assim
 Mãozinha com mãozinha pra lá
 Beijinhos e beijinhos pra cá
 Vem balançar
 Amor é balanceio meu bem
 Só vai no meu balanço quem tem
 Carinho pra dar
 (PAZ; MENEZES, 1964)

Deixa eu dizer que te amo
 Deixa eu pensar em você
 Isso me acalma, me acolhe a alma
 Isso me ajuda a viver
 Hoje contei pras paredes
 Coisas do meu coração
 Passei no tempo, caminhei nas horas
 Mais do que passo a paixão
 É um espelho sem razão
 Quer amor, fique aqui
 Deixa eu dizer que te amo
 Deixa eu gostar de você
 Isso me acalma, me acolhe a alma
 Isso me ajuda a viver
 [...] Meu peito agora dispara
 Vivo em constante alegria
 É o amor que está aqui
 Amor I Love You
 ... tinha suspirado,
 tinha beijado o papel devotamente!
 Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades,
 e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas,
 como um corpo ressequido que se estira num banho tépido;
 sentia um acréscimo de estima por si mesma,
 e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante,
 onde cada hora tinha o seu encanto diferente,
 cada passo condizia a um êxtase,
 e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações!
 (HIGINO FILHO, 2000)

Marmelada de banana, bananada de goiaba
 Goiabada de marmelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Boneca de pano é gente, sabugo de milho é gente
 O sol nascente é tão belo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Rios de prata, pirata
 Vôo sideral na mata, universo paralelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 No país da fantasia, num estado de euforia
 Cidade polichinelo
 Sítio do Pica-Pau amarelo
 (GIL, 1977)

9.2.3.1 *Impressão geral*

Clara surgiu em um momento em que decidi formar um grupo profissional com adultos, pois, até então, trabalhava apenas com adolescentes amadores. Foi apresentada por um integrante do grupo; faltou às primeiras reuniões, nas quais coloquei que ninguém mais entraria no grupo. Em uma das reuniões posteriores, chegou atrasada, mas de maneira imperiosa, disse que sabia que quem faltasse não faria mais parte do grupo, mas que ela era insistente. Sua presença sempre foi uma força muito grande, mas dispersa. Apresenta-se superfeminina na maneira de se vestir, de sorrir, no entanto, suas atitudes e suas posturas exalam um masculino defensivo.

Clara hoje tem 40 anos, e aparenta ser mais nova, por seu lado menina, moleca, brincalhona. Isso aparece na imagem relativa ao passado; ela aponta o seriado *Sítio do pica-pau amarelo* para descrever as

[...] brincadeiras de criança, sítio do pica-pau amarelo, a música... canela, banana de goiaba o céu azul e tão belo oooo, sítio do pica-pau amarelo! As fábulas e histórias do sítio, a imaginação da Emília e todo o faz-de-conta... que existia, artístico!!! Eu assistia de manhã e à tarde, e, se minha mãe não me deixasse, chorava (muito).

Durante o processo teatral seu pai veio a falecer e o grupo serviu como continente à dor da perda irreparável de Clara. Em vários momentos das fábulas, ela fazia um *gestus* olhando para cima, como se estivesse pedindo a Deus que seu pai pudesse melhorar e ir vê-la.

Clara é a filha mais velha de três irmãos (uma irmã e um irmão). O irmão parece à figura central para ela – sua admiração por ele é enorme –; ele esteve preso devido a envolvimento com drogas.

Ela é formada em ciências contábeis e é atriz. Já tinha feito alguns trabalhos em teatro e participado de outro grupo, no entanto, mesmo percebendo a importância do teatro em sua vida, ficou dividida entre a profissão de contadora, que lhe deu, num momento de vida, recursos financeiros, e o sonho de menina, com a fantasia que o teatro pode proporcionar. É desta forma que se *deslumbra* com o teatro. No entanto, na entrevista, o teatro vem tomando uma forma mais real e concreta na vida de Clara, e ela vêm, aos poucos, tentando transformar o sonho de menina na realidade da mulher.

9.2.3.2 Fábulas

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

Nasceu em julho, Clara. Clara Colassa, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu a Lua, pois o homem lá pisava. Não! Ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, vibrar, e lutar, na luta contra o poder que dita regras e invade as casas. Mas no Globo, a Globo nos distraía com Rivelino na Copa, no Belo Campo Varonil do Bravo Homem Gentil. Gentilezas? A parte da pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... Salve! Salve-se quem puder! Os sonhos, castelos, bruxas e fadas libertavam tudo e todos os padrões ditados, e assim viveria a acreditar no melhor, a menina CLARA.

Segunda fábula: escrita e apresentada

“Deixe que diguem, que pensem, que falem, deixem isto pra lá, vem pra cá, o que é que tem, eu não tô fazendo nada”⁴³... vocês também (e assim ela ouvia sua mãe cantando e imitando, e seu pai sorrindo e trabalhando) o sujeito fala esse trecho duas vezes. Ela não queria aguardar,

⁴³ Trecho da música *Deixa isso prá lá* de Paz; Mendes, 1964.

veio pra incomodar. Nasceu em julho de 69, 69! Clara Colassa, Clara, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu, rompeu a lua, pois o homem lá pisava. Não, ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, vibrar, e lutar, na luta contra o poder que dita regras (dentro e fora das casas) o sujeito fala duas vezes essa frase. Mas no Globo, a Globo nos distraía com 1000 gols do Pelé, Rivelino na Copa, no Belo Campo Varonil do Bravo Homem Gentil. Gentilezas? A parte da pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... ah, Salve, Salve! E ela continua acreditando em sonhos, castelos, bruxas e fadas, que eles viveriam para libertar tudo e todos os padrões ditados (**OBS.:** a participante fala esse trecho duas vezes), e assim viveria a acreditar no melhor, a menina CLARA.

Varição: apresentada 02/02/08

“Deixa eu dizer que te amo, deixa eu gostar de você, isso me acalma a alma, isso me ajuda a viver”⁴⁴. Ela não queria aguardar, veio pra incomodar, atuar e transformar. Nasceu em julho de 69, 69! Clara Colassa, Clara, em oito meses, dilatou, rompeu, rompeu a lua, pois o homem lá pisava. Não, ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, na terra firme, vibrar, e lutar, na luta contra o poder que dita regras (dentro e fora das casas) o sujeito começou a falar 3 vezes essa frase e com mais força. Mas no Globo, a Globo nos distraía com 1000 gols do Pelé, Rivelino na Copa, no Belo Campo Varonil do Bravo Homem Gentil. Gentilezas? A parte da pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... ah, Salve, Salve!

E ela continua acreditando em sonhos, castelos, bruxas e fadas, que eles viveriam para libertar tudo e todos os padrões ditados (**OBS.:** a participante fala esse trecho duas vezes), e assim viveria a acreditar no melhor, a menina CLARA.

Terceira fábula: escrita

Existir, coexistir! Velocidade, novidade, planeta água, água, água, terra, agora mais consciência humana. Há razão, mais emoção neste planeta, vamos experimentar ainda o melhor virá pela física quântica, na medicina alternativa, na arte, arte visionária. 2018 – mudanças, capitalismo, marketing e os sonhos? Agora cada dia mais tecnologias, aprendeu, viveu com audiovisual, cinema, smarthphones. A Cia. continua 10 anos, no início as fábulas, confinamentos, esperanças... a cada dia busca a realidade, trabalhos, pesquisas, encontros, entrevistas, enfim o reconhecimento! E a melhor das peças? Virou um curta agora no cinema!

⁴⁴ Trecho da música *Amor I Love you* de Higino Filho, 2000.

É nós no curta, que curta que nada! Unemos longa é longamente. O início do semestre eram lentos, óculos vermelhos, para enxergar melhor o que? Ah, ah, a mim e ao meu redor, era Agosto/08, agora as descobertas Agosto de Deus! Deus planeta..., e o Odissi, a aprendiz a dança divinamente para o seu amor, como sempre quis no templo sagrado através da alma!

Observação: não apresenta. Continua a apresentar a variação da segunda.

9.2.3.3 Análise das fábulas e entrevistas

Percebo, no momento do processo, elaborando as questões dos personagens e os meus (ser humano), às vezes irritada, contrariada, agressiva..., trabalhando e elaborando melhor essas emoções. Melhor em alguns momentos, aprendendo em outros, também aprendi que somos APRENDIZES por toda a vida!!!

Clara viveu o processo das fábulas junto à procura de integração do animus. Sempre mostrou uma necessidade de esconder o masculino sob uma persona delicada, amável, sensível e infantil. Descobriu-se no caminho da aprendiz, aprendendo a expressar suas verdadeiras emoções.

Quanto ao conteúdo sócio-histórico, na primeira fábula, ela parece fazer um paralelo entre o momento político da ditadura militar no Brasil, época em que nasceu, com seu animus. “Mas no globo, a Globo nos distraía com Rivelino na copa, no belo campo varonil, do bravo homem gentil. Gentilezas? À parte da Pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... Salve! Salve-se quem puder!”. Clara analisa que, no mundo, o poder da mídia nos distrai com os gols de um único jogador na Copa do Mundo, e cita parte do hino nacional de maneira irônica. O forte, o guerreiro, “o bravo homem gentil”, que “nada” tem de gentilezas. Quando apresenta esta fábula se refere: “à parte ‘dessa’ pátria”. Denuncia a sombra de sua pátria, em que não existem delicadezas e gentilezas, e sim guerras e armas, e cada um que se salve, por si. No aspecto subjetivo, parece que Clara nos fala dela, de um animus projetado em um jogador, na competição, no qual o universo feminino da “gentileza” está à parte. Enquanto, fora do jogo, ocorrem a luta, o desrespeito, o poder e a força opressora.

Na segunda fábula, cita um trecho da música *Deixa isso pra lá*, “Deixem que diguem, que pensem, que falem, deixe isso pra lá. Vem prá cá. O que que tem? Eu não estou fazendo nada, vocês também”. Parece utilizar o trecho para justificar para os outros sua forma de ser.

Diz ter rompido a lua. É importante ressaltar que, em conversas informais, ela sempre aponta a importância da lua, no que fala, escreve, e também interpretou o papel da personagem Lua, de Federico Garcia Lorca, apontando essa personagem como importante para ela. Na fábula, “rompeu a lua, pois o homem lá pisava”. Parece, de novo, que o bravo homem que conquistou a lua não foi “gentil” com a mesma, pois nela pisou. Clara parece falar de seu feminino e de seu masculino. Nesta fábula, entra um conteúdo novo, agora o poder da mídia nos distrai com os gols do *rei Pelé*. As guerras continuam nas ruas e apenas um “salve, salve!”, não mais o “salve-se quem puder”.

[...] Mas no globo, a Globo nos distraía com 1.000 gols do Pelé, Rivelino na Copa, no belo campo varonil do bravo homem gentil. Gentilezas? À parte da Pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... Ah, salve, salve!

Clara aponta três masculinos, o rei Pelé, o jogador Rivelino e o sistema patriarcal. Masculinos que se referem à competição e ao poder.

Depois de algumas apresentações, ela varia a segunda fábula: no contexto musical, muda o trecho da música *Deixa isso prá lá* para o trecho da música *Amor I Love you*: “Deixa eu dizer que te amo, deixa eu gostar de você, isso me acalma a alma, isso me ajuda a viver”. Neste trecho, parece afrouxar as defesas de seu masculino, oferecendo espaço para o feminino se expressar.

Na terceira fábula, ela aponta maior consciência em seu planeta, em seu *globo*, em si.

Velocidade, novidade, planeta água, água, água, terra, agora mais consciência humana. Há razão, mais emoção neste planeta, vamos experimentar ainda, o melhor virá, pela física quântica, na medicina alternativa, na arte, arte visionária! 2018 – mudanças, capitalismo, marketing.

Experimentar a quantidade de água ou emoção com a terra (a razão) que representaria o equilíbrio do logos masculino com a emoção do feminino. Faz um paralelo entre a melhora do planeta, da sociedade com o caminho para o seu *melhor*; cita a física quântica, uma física que percebe a unidade de todas as coisas, para perceber-se além das aparências externas enganosas. Busca formas alternativas de cura, a arte parece propiciar uma visão mais ampla de seu futuro, que inclui mudanças relativas ao dinheiro, que metaforicamente pode ter haver com seu auto-valor e a forma de se comunicar.

Byington (1988, p. 72), esclarece a “dimensão simbólica da natureza no dinamismo de alteridade”.

A busca de relacionamento igualitário e criativo por meio dos símbolos da natureza está trazendo ao ser humano a consciência de que as forças naturais não são tão poderosas, nem tão ilimitadas quanto sempre pareceram. Os símbolos da natureza no dinamismo da alteridade nos ensinam que a interação criativa é uma necessidade para nossa sobrevivência como espécie. Desenvolve-se, assim, um tipo de relacionamento afetivo com o meio, que engrandece o ser humano na escala cultural de valores.

Quanto às relações familiares, lembra-se de que ouvia sua mãe cantando e imitando o cantor Jair Rodrigues (trecho já mencionado), enquanto seu pai sorria e trabalhava. Aponta aqui a relação familiar, o carinho por seus pais. Na entrevista, Clara fala sobre a época dos ensaios do processo teatral,

[...] em uma das apresentações da Cia – Reflexos de Gerações, meu pai foi socorrido às pressas, já sentia a sua piora dia a dia..., e veio a falecer. Foi um processo difícil, doloroso, e ainda estou tentando assimilar alguns dos momentos, principalmente quando vejo a foto da fábula (olhava para o céu e agradecia a DEUS, e pedindo que DEUS concedesse que meu PAI me visse)... Ainda choro quando lembro disso...

Essa mesma imagem volta a aparecer na escolha da terceira imagem, na entrevista, em que descreve o futuro: “o papel e o lápis de cor”. Ela se vê “colorindo com as duas mãos ao mesmo tempo uma folha” e seu pai a “observando (lá na lavanderia), o piso era acima da casa... e dizendo: ‘Que lindo, FILHA, vai ser ARTISTA!!!’”. Clara acrescenta que o pai estava certo, pois essa foi a sua segunda formação, “a magia e o encanto do teatro!!!”. A menina Clara do teatro é a filha que olha para cima, esperando o afeto desse pai que a vê desenhar em suas folhas o colorido de sua infância, transformada em teatro.

Na imagem do presente, “a lousa”, trouxe outra figura masculina, que parece ter representado o lado de contadora, por meio da figura de seu avô. Diz que gostava

[...] sempre de estudar, e meu vô tomando a tabuada, regras, a lousa e os problemas. Quando eu estudava com ele, era ótimo, nunca esqueci os cálculos. Isso me ajudou na minha primeira formação, ciências contábeis, finanças!!! Maravilhosa essa descoberta!!!

Clara expressa seu lado artístico e seu lado matemático representados pelas figuras masculinas de seu pai e de seu avô.

Em seus questionamentos, valores e objetivos, na primeira fábula, mostra sua crença no “melhor”, ou ideal, talvez essas sejam suas ilusões da sombra da menina, “E assim viveria acreditar no melhor”. Na segunda fábula, acrescenta a fala: “Ela não queria aguardar, veio pra incomodar” e repete, de novo, que “viveria acreditar no melhor”. Aqui mostra sua

impaciência, seu lado irritado e agressivo, que não gosta de ser contrariada, a onipotência infantil, novamente, seu lado criança na sombra. E, mais uma vez, utiliza-se do verbo “viveria”, no tempo pretérito, e não no presente, “vive”. Com isso apresenta uma necessidade de reforçar o desejo de “acreditar” e, ao mesmo tempo, a dificuldade de sair da ilusão da menina.

Entretanto, ocorre uma variação desta fábula em que acrescenta ao final da frase: “Ela não queria aguardar, veio pra incomodar, atuar e transformar”. Clara nos sugere que o atuar no teatro poderá transformar sua forma de atuar na vida e, talvez, na maneira como lida com suas emoções. Transformar para, efetivamente, poder *melhorar*. Possivelmente, o verbo “acreditar” está ligado à ilusão da menina e ao “transformar” a possibilidade da mulher.

Na terceira fábula,

Existir, coexistir [...] e os sonhos? Agora, cada dia mais tecnológicos, aprendeu, viveu com audiovisual, cinema, smarthphones. A Cia. [o sujeito se refere à companhia de teatro desta pesquisa, da qual é integrante] atua há 10 anos. No início, as fábulas, confinamentos, esperanças... a cada dia busca a realidade, trabalhos, pesquisas, encontros, entrevistas, enfim, o reconhecimento! E a melhor das peças? Virou um curta, agora no cinema! É nós no curta, que curta, que nada! Unemos longa, é longamente.

Adéqua melhor seus sonhos, parecendo trabalhar criativamente as emoções através de uma arte maior, mais técnica, mais distanciada, a do cinema, que, diferentemente do teatro, é uma linguagem na qual as imagens, por meio da capacidade audiovisual superior, focam detalhes imperceptíveis ao teatro.

Clara mostra a importância do grupo de teatro na resignificação de sua personalidade. Quando cita a palavra “confinamento”, está se referindo ao tema de pesquisa da companhia. A *esperança* em busca do reconhecimento do trabalho em grupo parece ser o seu reconhecimento, a procura de sua esperança na realidade entre existir e coexistir consigo e com o outro. O processo com o grupo se confunde com o seu processo, os dois parecem misturados. O seu teatro caminha para um curta cinematográfico em que poderá uni-la *longamente* aos seus anseios, ampliando a visão da Clara do teatro para a Clara do cinema; “Clara coexistir”.

Sobre o sentimento religioso, ela traz, na terceira fábula, a representação de Odissi, que é uma dança ritual da região leste da Índia. Toda a dança é estruturada de uma forma sinuosa e não linear, com movimentos explorados através das duas posições básicas, chowka

e tribhanga, símbolo das energias masculino e feminino”⁴⁵. “Deus planeta..., e o Odissi, a aprendiz, dança divinamente para o seu amor, como sempre quis, no templo sagrado, através da alma!”

Provavelmente, aponta agora o mesmo planeta, sua unidade, seu Self, seu Deus interior, que aproxima os opostos complementares, emoção e razão, feminino e masculino, entrando em contato, por intermédio da dança, com seu feminino milenar e tornando-se a aprendiz de seu processo de individuação. Vislumbra o re-ligare de Clara com a potência divina que mora dentro dela, contatando a eterna dança entre as polaridades.

Quanto aos símbolos, mitos e fantasias, no movimento das três fábulas, mostra uma continuidade da primeira para a segunda fábula, referente ao contato com a menina que apresenta dois aspectos: o lúdico e a criatividade como possível forma de libertá-la do masculino defensivo; por outro lado, a menina como sombra, aponta suas ilusões, o não crescer. As fábulas oscilam de: “Os sonhos, castelos, bruxas e fadas libertavam tudo e todos os padrões ditados” para a “E ela continua acreditando em sonhos, castelos, bruxas e fadas, que eles viveriam para libertar tudo e todos os padrões ditados, tudo e todos os padrões ditados”. Clara aponta a menina como libertação ou “fuga” do sistema patriarcal que sente como algo opressor.

Na terceira fábula, referente ao futuro, aponta que: “o início do semestre era lento, óculos vermelhos para enxergar melhor o que?” Clara refere-se à cor da armação de seus óculos; comentou informalmente, na entrevista, que havia perdido esses óculos. Se mudarmos a palavra “lento” para *lente*, o início era lento, devido às “lentes”, aos óculos na cor vermelha, das grandes emoções. Ao retirar suas lentes e óculos vermelhos, pode *enxergar melhor com seus olhos*, os olhos de sua natureza feminina.

Quanto à identidade, seu percurso apresenta-se com elementos que vão ao encontro de nossa análise, seu nascimento é marcado pela impaciência, impulsividade de uma mulher que precisa romper a Lua, rompe com o símbolo do feminino, símbolo da Grande mãe, quando o masculino pisa e invade casas. O verbo “romper” nos remete a uma separação do feminino, um poder na “dimensão social simbólica no dinamismo patriarcal” (BYINGTON, 1988, p. 55). Um lado se identifica-se ao poder enquanto o outro, da menina, ainda vive em ilusões.

Nasceu em julho, Clara. Clara Colassa, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu a Lua, pois o homem lá pisava. Não! Ela dizia não! Queria mesmo

⁴⁵ ODISSI. Verbete da wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Odissi>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

era pisar na Terra, vibrar e lutar, na luta contra o poder que dita regra e invade casas [...]. E assim viveria acreditar no melhor a menina CLARA.

Na segunda fábula, Clara agora nomeia o ano em que nasceu 1969, ditadura militar. Essa fábula referia-se ao presente e ela não aponta o ano de 2007. Nesta fábula, o “poder” parece já ter invadido as casas e passa a ditar “regras, dentro e fora das casas”. Repete duas vezes essa frase, como uma denúncia de um poder repressor dentro e fora dela.

Nasceu em julho de 69, meia nove! Clara Colassa, Clara, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu, rompeu a Lua, pois o homem lá pisava. Não! Ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, vibrar e lutar, na luta contra o poder que dita regras dentro e fora das casas, dentro e fora das casas.

Clara faz uma variação da segunda fábula, de novo reforça o que queria mesmo: “pisar na Terra, na terra firme”. Ela faz um contraponto com a lua, o homem pisava na lua e ela queria pisar na Terra. Ao mesmo tempo em que protesta contra o poder, se identifica a ele. E começa a falar (três vezes) com mais força, autoridade, confiança e agressividade sobre o poder que ditava regras dentro e fora das casas.

Na fábula do futuro fala que os óculos serviriam para ela se enxergar melhor, precisa de ajuda para ver a si e ao seu redor; começa a descobrir-se. “[...] para enxergar melhor o que? Ah, ah, a mim e ao meu redor, era agosto de 2008, agora as descobertas agosto de Deus!”

Em sua jornada “fabulosa” parece começar a “existir, coexistir” com suas polaridades. A menina das fábulas do *Sítio do pica-pau amarelo* lembra que chorava se a mãe não a deixasse assistir ao seriado; a descoberta da pequena contadora que descobria as regras, o estudo, os problemas que o avô a ensinou a resolver; o desenho da artista que o pai ajudou a colorir. O processo das fábulas parece tê-la reconectado com sua alma feminina e com o contato com sua sombra. Ela fala que apresentar a fábula foi um ato de amor. “Nos ensaios, experimentamos tudo isso, as emoções, dores, e tudo o que a fábula traz”. Clara assinala a fábula como possibilidade de confronto com suas emoções. Sobre o trabalho em grupo, aponta como

[...] positivo, crescimento pessoal, profissional, maturidade, desempenho nas minhas tantas funções; grande aprendizado”. E como negativo, o “saber lidar com as diferenças, com o inesperado, improvisar na vida, dançando conforme a música, controlar as emoções. Mais confiança e o reconhecimento de quem realmente sou! Tomar consciência de quem sou, até onde poderei chegar como ATRIZ e todas as outras funções, áreas que alcancei nesta trajetória de vida... E, assim, estar com alguém que complete a

minha vida, coração, emoção!!! Meu namorado! Meus estudos pela espiritualidade, trajetória, ajuda a humanidade. (reike, magnifali heale...). Hoje, vejo a importância do TEATRO, da criatividade na minha vida. Mas também sei e vejo como as outras áreas (FINANÇAS, CONTÁBEIS), foram a alça, o trampolim para onde estou! Com planejamento, quero continuar com uma pessoa querida ao lado, viajando, estudando... também curtindo a vida a dois! Dar continuidade aos estudos de teatro. Investir em teatro com planejamento, estrutura. E os estudos de espiritualidade, avanços em conhecimentos em outros países! E em uma nova empreitada como PESSOA, na qual consiga gerar financeiramente uma vida melhor pra mim e à minha família!!!

Com “papel e lápis de cor”, Clara vem desenhando seu futuro, começando a se conhecer mais e enxergando seus limites. Para quem sabe poder ressignificar seus limites defensivos, confrontando sua sombra de ilusões, da menina não desenvolvida e a expressão rígida de seu animus. Clara parece querer unir a fantasia da menina artista “no país da fantasia, num estado de euforia / Cidade polichinelo / Sítio do pica-pau amarelo”, com a mulher Clara, *recontadora* de sua vida, *deixando dizer-se, pensar-se, falar-se, dizer que ama, que pensa, que gosta*. O processo teatral sugere que as defesas se abrandaram. O teatro, possivelmente, ocupa um espaço em seu processo de individuação em que as polaridades podem dialogar. Assinala que o teatro seria “a possibilidade de nos inserir na sociedade de maneira íntegra, inteira, com as nossas verdades e objetivos!”

Ainda existem muros a serem ultrapassados, que escondem suas fantasias, a mudança de sua lua. Na entrevista, fala que, agora, chegam “primaveras dentro e fora” dela; isso, talvez represente a diminuição das defesas que geravam o “poder que dita regras dentro e fora das casas, dentro e fora das casas”. Ela parece buscar *o poder das primaveras*. Mas ainda existem outras “estações” que necessitará elaborar.

Clara antes apontava o “romper a lua” e o “querer mesmo pisar na Terra”, agora ela parece desejar unir o feminino ao masculino, a pessoa à atriz, a menina à mulher, a fantasia à realidade; a atriz do palco deseja a terra, “ela não só decora seu papel, ela vive seu papel, agora dentro e fora” de seus *muros*.

9.2.4 Participante 4: FLÁVIO SIQUEIRA

Nos dias de hoje
É bom que se proteja
Ofereça a face a quem quer que seja

Nos dias de hoje esteja tranquilo
 Haja o que houver pense nos seus filhos
 Não ande nos bares esqueça os amigos
 Não pare nas praças não corra perigo
 Não fale do medo que temos da vida
 Não Ponha o dedo na nossa ferida... Ah...
 Nos dias de hoje
 Não lhes dê motivo
 Porque na verdade
 Eu te quero vivo
 Tenha paciência
 Deus está contigo
 Deus está conosco
 Até o pescoço
 Já está escrito
 Já está previsto
 Por todas videntes
 Pelas cartomantes
 Está tudo nas cartas
 Em todas as estrelas
 No jogo dos Búzios
 E nas profecias... ah...
 Cai, o Rei de espadas
 Cai, o Rei de ouros
 Cai, o Rei de paus
 Cai, não fica nada
 (LINS; MARTINS, 1978)

9.2.4.1 *Impressão geral*

Flávio tem 20 anos, é ligado à moda, à música e ao teatro. Corresponde de forma positiva à idéia de escrever sua fábula. Percebe-se que o *gestus* proposto na partitura corporal, que justificasse o que havia escrito na fábula, não foi tão fácil para ele. Na primeira fábula escrita não conseguiu apresentar as justificativas com o corpo. Contou mais do que mostrou com o corpo. No entanto, o processo dele com as fábulas parece ter aberto um espaço de auto-elaboração e aceitação de sua identidade, assim como a ampliação da mesma *versus* a persona que vestia para sua família.

9.2.4.2 Fábulas

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

1989: O povo brasileiro volta a escolher seu presidente. Enquanto isso, o Brasil escolhe um novo cidadão, nascido no 6º dia do 5º mês e “intitulado” Flávio. Sim, “intitulado”! Pois, apesar de ainda o não saber, esse garoto tornar-se-ia uma história; uma história para várias pessoas que, mais tarde, seriam chamadas por ele de “família” e, claro, “amigos”. Uma história que choca, que desafia os preconceitos e que ultrapassa barreiras. Hoje ele está aqui, com a missão de transmitir sentimentos a uma platéia, a um grupo de pessoas que puderam conhecer um pouco dessa história, que, aliás, não visa a, ou acredita (como as demais escritas e vividas por aí) em um final feliz, e sim, em uma VIDA feliz, mostrada em palcos e personagens.

Segunda fábula: escrita e apresentada

2007: Cia. Coexistir; moda; baladas, cigarros, “Sexo, drogas e Rock’n’ Roll”... O povo brasileiro continua com um mesmo presidente, enquanto o teatro com um mesmo ator. Nascido no 28º dia do décimo mês, aos 18 anos e intitulado “Defall”. É... isso mesmo: “FLÁVIO (com 2 ‘L’) DEFALL”. Ah!....melhor: “Flávio Defall; 18; ator, cantor e modelo” . Afinal, agora ele já é uma história! Uma história para poucas pessoas que são chamadas por ele de.... (OPA! Peraí! são poucas, mas valem por TODAS!) Sua família, hoje, ele chama de mãe, PA-I, “vó”, “Nê” e Cindy! Ah! é verdade: ele ainda tem seus amigos, mas tem também seus AMIGOS! Fora isso, descobriu novos nomes, como: colegas, parceiros, profissionais, ficantes, namoradas, namorados... É, pelo visto a história que chocava continua chocando, a que desafiava preconceitos também; agora, a que ultrapassava barreiras... ahh!! ...Isso é para sempre!

Varição: apresentada 17/02/08

Século XXI: O mundo está para conhecer ‘Flávio Siqueira’. Ser diferente, estranho... Um rostinho meigo, delicado... em uma personalidade forte! Aos 19 (dezenove) anos descobre uma pedra em seu caminho. Ah! Mas qual o problema? Ele gosta de pedras! Para ‘ALGUNS’ ‘O PERFEITO’... hahaha... A ‘PERFEIÇÃO’? Não, mamãe! Ele não quer mais brincar de ser ‘PEFEITO’! Ele também tem o direito de errar, vovó! Ele tem o direito de fazer o que quer e ser quem é!

Variação: apresentada 01/03/08

“Cai, o Rei de espadas. Cai, o Rei de ouros. Cai, o Rei de paus. Cai, não fica nada⁴⁶”. Mas ele fica. Século XXI: O mundo está para conhecer ‘Flávio Siqueira’. Ser diferente, estranho... Um rostinho meigo, delicado... em uma personalidade forte! Aos 19 (dezenove) anos descobre uma pedra em seu caminho. Ah! Mas qual o problema? Ele gosta de pedras! Para ‘ALGUNS’ ‘O PERFEITO’... hahaha... A ‘PERFEIÇÃO’? Não, mamãe! Ele não quer mais brincar de ser ‘PEFEITO’! Ele também tem o direito de errar, vovó! Ele tem o direito de fazer o que quer e ser quem é!

Terceira fábula: escrita

2018. O mundo já conhece Flávio Defall. E ele já conhece Flávio Defall! Durante 10 anos estudou, sofreu, batalhou e aprendeu algumas palavrinhas novas... “Vitória” é uma delas. Sabe que a dor engrandece o ser e o torna quem é. Sabe que é preciso arriscar com o incerto para conseguir uma certeza. Já colheu e plantou, já sorriu e chorou, já “apenas viveu” ou SOBREVIVEU em seu próprio mundo de mentiras, verdades e ilusões. Já iludiu e se deixou ser iludido, já ensinou, já deu e recebeu. AMIGOS = ALGUNS; FAMÍLIA = NOME; ELE MESMO = SEMPRE! Hoje continua buscando, já que esta é eterna e ainda acredita em sua tão almejada “VIDA feliz!”

Observação: não apresenta. Continua a apresentar a variação da segunda.

⁴⁶ Trecho da música *Cartomante* de Lins; Martins, 1978.

9.2.4.3 Análise das fábulas e entrevistas

Em relação à família foi um pouco complicado, até ouvi algumas repressões depois, mas ao mesmo tempo um alívio, pois de uma maneira “sutil” (de modo com que só quem tinha que entender – ou não – entendesse) falei coisas que estavam engasgadas.

Observa-se que, coincidentemente, as únicas categorias que são preenchidas em todas as três fábulas, além de, na segunda fábula, aparecerem com uma variação na apresentação, referem-se às categorias: identidade e relações familiares/interação eu-outro. Com isso, Flávio parece estabelecer uma discussão acerca de poder ser quem ele é perante sua família e amigos.

Na categoria contexto sócio-histórico, sugere-se que há um continuísmo da primeira para a segunda fábula de um personagem da nação. Na primeira fábula, ele analisa o ano que nasceu: “1989: O povo brasileiro volta a escolher seu presidente”. Na segunda fábula, “o povo brasileiro continua com um mesmo presidente”. Ele faz um paralelo entre a escolha do presidente e o processo teatral, em que sugere que a sociedade continua igual “a ele em cena”. “Enquanto o povo brasileiro continua com um mesmo presidente, o teatro com um mesmo ator”. Acrescenta, durante o processo de apresentação desta fábula, o refrão da música *Cartomante*⁴⁷: “Cai, o Rei de espadas / Cai, o Rei de ouros / Cai, o Rei de paus / Cai, não fica nada”. E, em seguida, fala: “mas ele fica”. Analogicamente, Flávio parece apontar que um aspecto seu “cai”.

Na categoria referente às relações familiares e à interação eu-outro, ele escreve, na primeira fábula, que sua história é “uma história para várias pessoas que, mais tarde, seriam chamadas por ele de “‘família’ e, claro, ‘amigos’”. Flávio fala com tom irônico, não reconhecendo a individualidade de cada integrante do núcleo familiar. No entanto, na segunda fábula, aponta que ele já é história, “para poucas pessoas que ele considera TODAS: sua família e amigos”. Neste momento ele chama a mãe de mãe, o pai de Pa-i. Apresenta uma cisão na maneira como fala a palavra “pai”, o que sugere uma relação truncada, um complexo paterno (seus pais se separaram quando ele tinha oito anos e, desde então, o contato com o mesmo se tornou mais esporádico). Esta mesma fábula sofre uma variação. Passa a apresentar outra fábula em que, efetivamente, expõe seus sentimentos perante sua mãe e sua avó materna, “...A PERFEIÇÃO? Não, mamãe! Ele não quer mais brincar de ser ‘PERFEITO’!

⁴⁷ Música de Ivan Lins e Vitor Martins, de 1978.

Ele também tem o direito de errar, vovó! Ele tem o direito de fazer o que quer e ser quem é!” É interessante ressaltar que, na entrevista, quando nomeou as imagens relativas ao passado, presente e futuro, Flávio descreve como imagem do passado a sua infância, as suas fotos no retrato de quando tinha 3, 4 anos, na casa de sua avó materna. Será a avó uma imagem materna para ele? Na entrevista, Flávio conta que resolveu morar com avó devido aos conflitos que sempre teve com sua mãe.

A mãe estava na platéia, junto à avó, à tia, ao pai, e ele fala do complicado que é apresentar as fábulas com a família na platéia: “ouvi algumas repressões depois, mas, ao mesmo tempo, um alívio, pois de uma maneira ‘sutil’, de modo com que só quem tinha que entender – ou não – entendesse, falei coisas que estavam engasgadas. Digo sutil, pois foram com poucas palavras, mas que eram palavras-chave, eram as palavras certas”.

Flávio aponta ainda a importância de a família estar na platéia assistindo-o. “‘O me aproximar’ e o ‘saber que estou sendo visto’ pela minha família, principalmente quando minha mãe, minha avó e minha tia estavam na platéia”.

Na entrevista, conta sobre o acontecimento especial nesse período e como o mesmo o afetou,

O fato da independência: ter que sair de casa pela não aceitação de alguns pontos como meu jeito “desorganizado”, minha orientação sexual, meu estilo de vida, meus pensamentos... e aprender a me virar sozinho. Perdi privilégios materiais que me rodeavam e mantinham o preço que tive que pagar por resolver ser EU MESMO! Mas que me trouxe a paz familiar e o bom relacionamento com minha mãe.

Perguntado sobre se percebeu alguma mudança nele a partir da experiência com as fábulas, Flávio aponta que sentiu uma forte mudança em como se relacionar com as pessoas, tanto amigos como colegas de trabalho ou até mesmo pessoas desconhecidas. E diz que acha que o principal motivo foi o de ter melhor aceitação de si mesmo. Na fábula, conta que descobre novos nomes que considera amigos: “colegas, parceiros, profissionais, ficantes, namoradas, namorados”. No entanto, na terceira fábula, referente ao futuro, volta a nomear a família, retornando ao mesmo movimento da primeira fábula, analisando que “AMIGOS = ALGUNS”, “FAMÍLIA = NOME”. Podemos concluir que, nesta categoria, a relação com a família em que apresenta a problemática da persona aparece dentro da constituição do palco. Ao mesmo tempo em que a família e os amigos, para ele, parecem ainda não reconhecê-lo como ele reivindica ser reconhecido, também, de certa maneira, “intitula” os amigos de “alguns” e a família de “nome”. Será que Flávio os reconhece? É interessante ressaltar que a

entrevista foi feita 14 meses após o término do processo e ele aponta uma mudança fundamental no seu relacionamento interpessoal.

Na categoria questionamentos, valores e objetivos, assinala, na primeira fábula, a missão de transmitir sentimentos a uma platéia que pôde conhecer um pouco da história dele. Não fica claro se essa missão é um elemento que sugere uma inflação egóica no sentido de ter uma “missão” ou um querer transmitir seu processo de vida.

E “que, aliás, não visa a, ou acredita – como as demais escritas e vividas por aí – em um final feliz, e sim, em uma vida feliz, mostrada em palcos e personagens”. Aponta ainda que a possibilidade da vida feliz parece só ser possível no teatro.

Flávio não apresenta nas fábulas conteúdo referente às categorias sentimento religioso e símbolos, no entanto, na entrevista, aparecem símbolos na imagem relativa ao futuro, apesar de referir-se a uma viagem com um céu colorido, aponta algumas nuvens brancas, o que significaria conteúdos emocionais que ainda vão surgir, coisas a se precipitar, ou seja, ele tem que consolidar o que aprendeu sobre si. Há pedras, ainda, com as quais terá que lidar.

Imaginei-me viajando, tanto a trabalho quanto a lazer. Tenho a esperança de viajar muito a lugares bonitos! E me veio o céu com a nuvem branca, ah sei lá... Não vejo céu sem nuvem, então automaticamente vieram umas nuvens grandes e bonitas, bem branquinhas... Não sei se o fato deste céu ter nuvens é bom ou não, mas enfim...

Nesta imagem, fica a idéia de um futuro lúdico, mas parece haver uma ameaça.

Os conteúdos de Flávio concentram-se mais no que se refere à sua identidade. Na primeira fábula, diz-se “intitulado”, como se, nesse título, visse algo que lhe é atribuído pelos outros, “o Brasil escolhe um novo cidadão, nascido no 6º dia do 5º mês e ‘intitulado’ Flávio. Sim, ‘intitulado’!” Na segunda fábula, já se intitula “nascido no 28º dia do décimo mês, aos 18 anos e intitulado ‘Defall’. É... isso mesmo: FLLÁVIO – com 2 ‘l’ – DEFALL. Ah!... melhor: Fllávio Defall; 18; ator, cantor e modelo”. Flávio muda de data de nascimento na segunda fábula, colocando o dia em que esta fábula foi solicitada, como se apontasse um renascimento. Apresenta-se com outro sobrenome: Defall, que, metaforicamente, nos remete à falta de algo.

Podemos notar que, apesar de apontar o “intitulado” da primeira fábula, ele contrapõe o “intitulado” com a história que ainda iria tornar-se, “uma história que choca, que desafia os preconceitos e que ultrapassa barreiras”. Flávio parece dizer que, ao mesmo tempo em que era intitulado, ainda iria se colocar, chocar, contar a história dele, não sendo apenas o “intitulado”.

Na segunda fábula, ele já é essa história em que ele mesmo se intitula, no entanto, se apresenta com a alteração no nome e cria atributos para si. Seu nome artístico: “Flávio Defall”, com dois “l” e já se define como ator, cantor e modelo, com 18 anos.

No entanto, acontece uma variação desta segunda fábula escrita e apresentada. Começa a apresentar outra fábula, em que se apresenta com seu verdadeiro nome. E aponta que:

o mundo está para conhecer ‘Flávio Siqueira’. Ser diferente, estranho... Um rostinho meigo, delicado... em uma personalidade forte! Aos 19 (dezenove) anos descobre uma pedra em seu caminho. Ah! Mas qual o problema? Ele gosta de pedras! Para ‘ALGUNS’ ‘O PERFEITO’... hahaha... A ‘PERFEIÇÃO’?.

Percebe-se que, nesta variação, ele cria um discurso entre sua persona e sua sombra. Da primeira para a segunda fábula, parece apontar que o teatro viabilizou o reconhecimento do próprio drama que vive em sua vida.

A segunda fábula escrita e apresentada se transforma em outra na qual ele diz: “o mundo está para conhecer ‘Flávio Soares’”. Ele fala seu próprio sobrenome e começa a se descrever. Parece começar a entrar em contato com seu eu. É importante ressaltar que, no momento desta fábula, havia descoberto que estava com pedras no rim. E cita na fábula que encontrou uma pedra em seu caminho, mas que gostava de pedras. E, neste momento, utiliza-se da fábula para falar de si, de suas dores, de seus erros, do direito de ser quem ele é. Parece entrar em contato com sua sombra – suas fraquezas – e discuti-la perante o público. É interessante lembrar que, logo após a mudança para essa nova fábula, tanto a mãe como a avó de Flávio assistiram ao espetáculo. Ele aproveita o palco para trazer questionamentos acerca de sua identidade e consegue contar, agora, um pouco de sua história verdadeira. Flávio confronta sua persona com a sombra no palco.

Tanto a repressão do conhecimento da sombra como a identificação com a sombra são tentativas de escapar à tensão interna dos opostos, tentativas de “desatar os nós” que unem, dentro de nós, o lado claro e o lado escuro. O motivo, claro, é escapar à dor do problema; mas, se escapar à dor leva ao desastre psicológico, sustentar a dor talvez possibilite o encontro da totalidade (SANFORD, 2004, p. 55).

Parece se identificar com os vários personagens que o teatro propõe e que, supostamente, uma mostra de felicidade fictícia (vida feliz entre aspas) só poderia ser vivida nos palcos. Ele veste um personagem de si mesmo?

Na terceira fábula, ele volta a escrever que o mundo já conhece Flávio Defall, a persona, no entanto, prevê em seu futuro uma persona que já entra em contato com sua sombra, com suas dores e sofrimentos, e aponta que isso o engrandece. Flávio conta seus futuros confrontos entre verdades e mentiras. Entre tantas conclusões, decidiu ser ele mesmo na eterna busca de uma vida feliz. Ele não atribui mais a vida feliz aos palcos e aos personagens, mas agora a ele mesmo, enquanto identidade, ego.

O mundo já conhece Flávio Defall. E ele já conhece Flávio Defall! Durante 10 anos estudou, sofreu, batalhou e aprendeu algumas palavrinhas novas... 'Vitória' é uma delas. Sabe que a dor engrandece o ser e o torna quem é. Sabe que é preciso arriscar com o incerto para conseguir uma certeza. Já colheu e plantou, já sorriu e chorou, já 'apenas viveu' ou SOBREVIVEU em seu próprio mundo de mentiras, verdades e ilusões. Já iludiu e se deixou ser iludido, já ensinou, já deu e recebeu. [...] 'ELE MESMO = SEMPRE!'. [...] Hoje, continua buscando, já que esta é eterna e ainda acredita em sua tão almejada 'VIDA feliz!'.

Flávio tende, nesta fábula, a outro movimento, provavelmente poderíamos levantar a hipótese de desvestir-se da persona, integrando quem ele é. Segundo Jung (2008b, par. 43),

Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira.

Acompanhado o processo de Flávio, fica evidenciada a temática da homossexualidade. Ele utiliza-se do processo com as fábulas para contar o sofrimento perante a família referente à sua opção sexual e aos atritos em torno deste tema, apresentando a elaboração do conflito de sua identidade diante da família. Em relação às mudanças feitas nas fábulas, afirma que procurou colocar o que sentia naquele momento e, conforme ia mudando, seus sentimentos e suas esperanças refletiam-se automaticamente no que escrevia: “às vezes, acontecia algo comigo que, até para desabafar, também colocava nas fábulas”. Na entrevista, aponta os fatores em sua vida ocorridos durante o processo teatral que contribuíram para possíveis modificações, “principalmente na questão de aceitação pessoal, em ser quem eu sou e não me importar com o que vão pensar. Foi um ‘pontapé’ inicial para a coragem de me assumir perante minha família sobre o que eu gosto, almejo, pretendo, penso...”.

Quanto à história de Flávio dentro do espetáculo, reconhece a importância de todo o processo de criação tanto do espetáculo, das fábulas, das oficinas, das apresentações que ele chama de “singles”, como dele mesmo enquanto artista e ser humano.

Parece que o processo teatral com as fábulas o ajudou a diminuir a antítese entre sua persona e sua sombra, com a possibilidade de apoiar a identidade egóica na identidade profunda do Self. Na terceira fábula, apresenta a função prospectiva do inconsciente. Flávio joga com a persona, ultrapassando-a, essa seria a função criativa do teatro.

Segundo Byington (1988, p. 72),

Ao entregar-se à vida como um processo criativo e grandioso, o ego reconhece que, apesar de toda a sua responsabilidade, criatividade e obrigação, ele é resultado e não origem. Ao sentir-se como produto e, ao mesmo tempo, engajar-se de alma e coração abertos na sua própria criação, o ego se situa igualmente diante de si e do outro dentro do todo.

Para Flávio, o teatro seria igual “a um espaço real, com pessoas reais, com histórias reais ou não... enfim, um lugar em que se pode ser criativo e sincero em relação a qualquer coisa, inclusive a você mesmo”.

9.2.5 Participante 5: LEONARDO ORTTEGA

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões
 Estão todas perdidas
 Os meus sonhos
 Foram todos vendidos
 Tão barato
 Que eu nem acredito
 Ah! eu nem acredito...
 Que aquele garoto
 Que ia mudar o mundo
 Mudar o mundo
 Frequenta agora
 As festas do “Grand Monde”...
 Meus heróis
 Morreram de overdose
 Meus inimigos
 Estão no poder
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver

Ideologia!
 Eu quero uma prá viver...
 O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu sex and drugs
 Não tem nenhum rock 'n' roll
 Eu vou pagar
 A conta do analista
 Prá nunca mais
 Ter que saber
 Quem eu sou
 Ah! saber quem eu sou...
 Pois aquele garoto
 Que ia mudar o mundo
 Mudar o mundo
 Agora assiste a tudo
 Em cima do muro
 Em cima do muro...
 Meus heróis
 Morreram de overdose
 Meus inimigos
 Estão no poder
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver
 Ideologia!
 Prá viver...
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver...
 (CAZUZA; FREJAT, 1998)

9.2.5.1 *Impressão geral*

Leonardo foi meu aluno desde a sexta série e se integrou às oficinas de teatro que ministrava na escola; posteriormente ao grupo de teatro. Acompanho seu processo de evolução desde quando entrou no teatro. Leonardo, um menino tímido, introspectivo e sensível, desconhecendo seu masculino. Sofreu um forte abalo quando o pai saiu de casa no dia em que ele completava 11 anos. Sofreu também com alcoolismo na família. Tem um irmão mais velho que, na época, estava no exército e acabou tomando o lugar de um pai “autoritário”, estabelecendo, junto com a mãe, regras, normas e horários para Leonardo, que, apesar de hoje ter uma relação bastante próxima do irmão, na época, dizia sentir muita raiva. Quando o grupo se formou, mostrava-se tolhido e receoso, reclamava de não poder ter liberdade e que não achava justo que o irmão estabelecesse aquele tipo de domínio. No entanto, a situação, com o tempo, se modificou e culminou com o começo deste trabalho, em

2006. Leonardo arrumou um emprego, começou a ressignificar a relação com seu irmão, a questionar o grupo de teatro e o trabalho desenvolvido, a relação com seu pai, entre outras reflexões; posteriormente, entrou para o curso de publicidade. As relações em sua casa modificaram-se; atualmente, reconhece que aquele garoto que obedecia regras, agora questiona as regras. Ajudou o irmão no processo de vida deste, dando força para fazer uma faculdade. Mostra-se uma pessoa com um ego mais definido e mais forte, vem se descobrindo como alguém de muito valor.

O processo com as fábulas, para ele, foi de uma extremidade à outra; da primeira para a segunda fábula, ele dá um salto qualitativo e apresenta uma mudança de paradigma na forma de se ver e de se apresentar ao mundo. Dentre as imagens escolhidas na entrevista, à representação do passado foi “uma pedra”, algo que guarda grande mistério e que não se pode mudar, mas o acompanhando em seu processo, vem sendo lapidada por ele mesmo. Segundo Chevalier e Cheerbrant (2000, p. 696), “a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. [...] a pedra bruta é considerada ainda como andrógina, constituindo a androginia, a perfeição do estado primordial”. Possivelmente, quando Leonardo diz que:

Um aspecto supermarcante nessa peça foi a fato de as fábulas pessoais entrarem em contato com a minha história; foi muito difícil, mas, ao mesmo tempo, superenriquecedor tanto como ator como no aspecto pessoal, os lugares por onde apresentamos também foi algo surpreendente, desde a penitenciária ao albergue, me fizeram enxergar o valor real da arte e até onde podemos chegar.

Parece que a pedra pode ser o contato difícil com sua história que de forma surpreendente para ele desponta quando apresentou o espetáculo na penitenciária feminina da capital e em um albergue para moradores de rua; a pedra o fez enxergar a *cristalização* de sua história prisioneira e abandonada e o ajudou a desvendar o valor que tem. Pode sair do estado primordial e avançar em seu processo de individuação sem ficar como aponta nas outras imagens que representam o presente e o futuro, em um barco à deriva em um rio feroz e entrar em uma erupção criativa e não destrutiva.

9.2.5.2 Fábulas

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita

1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas. Collor contas trancadas, carnaval? Não!!!! Caras pintadas. Fernando Henrique Cardoso, Leonardo Orttega, desigualdade social, pouco? Queremos mais quatro anos. Lula, corrupção, desemprego, Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro. Aluguel atrasado, mensalão em dia.

Observação: não apresenta.

Variação: apresentada em 16/09/07

1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas. Collor contas trancadas, carnaval? Não!!!! Caras pintadas. Fernando Henrique Cardoso, Leonardo Orttega, desigualdade social, pouco? Queremos mais quatro anos. Lula, corrupção, desemprego, Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro.

Segunda fábula: escrita

Prazer. Quantos olhos curiosos esperando uma boa história. Eu também queria ouvir uma você pode me contar? Antes que você comece, eu queria falar! É melhor. Deixem isso para os insanos, Sangra em 88, pulmões fechados, cordão cortado, chora menino. Você já nasceu, e lideram um dom e 2m² para brincar e sonhar, sonhar que talvez o álcool fosse apenas uma brincadeira chata de adulto para ser mais exato. Exatas, papai? Essa não é minha área. Nossa, mas que criança fechada, cala a boca que sua conta tá trancada. Rápido, aprontem as faixas, pintem a cara e vão para rua, mas dessa vez não esqueçam o nariz de palhaço... Seus heróis morreram de overdose, e sua adolescência também, eis a fênix que retorna do pó! A ordem está de volta as ruas, a rota esta sendo feita, estupra, mas não mata, rouba mas faz! Poesias de uma época Maluf pessoa! Enquanto ele não se enquadra no quadro e é punido... Protesto. Todo sujeito é livre pra conjugar o verbo que quiser, e ele conjugou o verbo atuar... nos palcos na vida. E sobe ao poder Leonardo Orttega, ditador, comunista, psico-logia, chora em 2007,

cabeça aberta, gravata apertada. Parabéns, menino. Você já pode lutar. O que você ia falar mesmo?

Observação: não apresenta.

Variação: apresentada em 26/4/08

Prazer. Quantos olhos curiosos esperando uma boa história. Eu também queria ouvir uma você pode me contar? Antes que você comece, eu queria falar! É melhor. Deixem isso para os insanos, Sangra em 88, pulmões fechados, cordão cortado, chora menino. Você já nasceu, e lideram um dom e 2m² para brincar e sonhar, sonhar que talvez o álcool fosse apenas uma brincadeira chata de adulto para ser mais exato. Exatas, papai? Essa não é minha área. Nossa, mas que criança fechada, cala a boca que sua conta tá trancada. Rápido, aprontem as faixas, pintem a cara e vão para rua, mas dessa vez não esqueçam o nariz de palhaço... Seus heróis morreram de overdose, e sua adolescência também, eis a fênix que retorna do pó! A ordem está de volta as ruas, a rota esta sendo feita, estupra, mas não mata, rouba mas faz! Poesias de uma época Maluf pessoa! Enquanto ele não se enquadra no quadro e é punido... Protesto. Todo sujeito é livre pra conjugar o verbo que quiser, e ele conjugou o verbo atuar... nos palcos e na vida. Chora em 2008, cabeça aberta, gravata apertada. E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista. O que você ia falar mesmo?

Terceira fábula: escrita

Exatos! Ano 2018. O museu da tecnologia continua evoluindo. Carros não voam, apenas nosso dinheiro. Somos programados para pensar e sentir... ALIENAÇÃO! Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas, e onde ele está? Está na rua lutando por direitos, esse poder falso não interessa a esse homem de quatro elementos, ele quer mais, hoje ele vê o que há por debaixo dos panos. Suas armas: um violão e suas poesias que encantam e levam felicidade as antigas metrópoles já destruídas. Sim, ele ainda acredita na paz e no amor, e principalmente na liberdade e alegria. Quem é ele? O irmão do meio de Dioniso e Apolo. Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si, tornando-se assim nada mais, nada menos que Leonardo Ortega. Isso é só o começo, imaginem-no daqui a dez anos!!!!

Observação: não apresenta. Continua a apresentar a variação da segunda.

9.2.5.3 Análise das fábulas e entrevista

O teatro contribui em minha vida para eu me notar um ser dentro de algo maior, aprendi a me ouvir, a me sentir, a prestar atenção em coisas que antes passavam despercebidas. Sinto-me um ser pensante. O teatro me possibilitou o conhecimento, a vontade de descobrir o novo, coisa que antes me causava medo; aos poucos, fui descobrindo um lugar para mim, não me senti mais tão deslocado. Um ser questionador, é assim que me sinto após o teatro, considero dois homens: um antes e outro pós-teatro.

Leonardo, na entrevista, faz uma analogia do processo teatral com seu processo de vida. Parece que o teatro trouxe outro Leonardo para si, ou melhor, trouxe-o para dentro de si, para o contato consigo mesmo, com suas nuances, com suas “luas”, com seu “logos”. O teatro como função transcendente entre duas maneiras de ser. Dois mundos, duas instâncias psíquicas. O contato do eixo ego-Self, possivelmente.

O conteúdo das fábulas, quanto ao contexto sócio-histórico, se apresenta na primeira fábula, com Leonardo fazendo um paralelo entre os presidentes dos últimos governos e ele; descreve uma espécie de “trocadilhos antagônicos”. Segundo Jacobi (1992), a figura do presidente, “representa as funções afetivas não desenvolvidas do inconsciente. [...] Esta desagradável imagem presidencial, portanto, poderia também ser um sinal de uma energia e de uma abundância que se juntam muitas vezes à ‘sombra’ do ego”(p. 299).

Cronologicamente, Leonardo vai apontando, primeiramente, Collor e a indignação da juventude quanto às contas-poupanças trancadas; depois, apresenta Fernando Henrique Cardoso e compara-se com ele de forma irônica, e questiona a desigualdade social. De novo, compara-se com o presidente, desta vez, com o atual, Lula, que aponta como corrupção, desemprego e Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro. E compara o aluguel dele atrasado ao “mensalão” em dia. Leonardo analisa as contradições e as dissonâncias em sua sociedade.

“É a sucessão e, às vezes, superposição das contradições que determinam as relações sociais, a evolução destas contradições situadas num mundo que também evolui e se transforma” (DORT apud PEIXOTO, 1979, p. 64).

Na peça escrita por Brecht, *Um homem é um homem*, o autor desenvolve seu teatro épico. Esta peça já contém alguns dos elementos mais importantes do teatro épico, a dialética e a narração. Segundo Peixoto (1979, p. 63), “os personagens interrompem a ação e dirigem-se diretamente ao político, comentando ou ironizando uma situação ou uma idéia”. É uma peça didática em que Brecht busca a fundamentação no raciocínio com argumentações. Com

o processo das fábulas, Leonardo começa a desenvolver seu raciocínio e a argumentar sobre a situação sócio-econômica na qual está inserido.

Segundo Leonardo, a experiência com o processo teatral o afetou, primeiramente, em sua adolescência, um momento que ele traduz como “de grande perturbação e mudanças”, um momento de transição em que o teatro parece ter representado um ritual de passagem da criança para o adolescente que buscou um:

[...] novo caminho, novas possibilidades [...], isso fez com que eu não trilhasse certos caminhos, que talvez fossem sem volta. Também foi quando consegui meu primeiro emprego registrado, antes trabalhava apenas sem registro, isso foi um marco muito importante na minha vida, foi ali que descobri o meu valor e, com isso, as pessoas me viram não como um ser frágil, mas sim um homem que resolveu ir à luta. Isso me emociona.

No entanto, ao apresentar esta fábula para o público, desde o início, retirou a fala: “aluguel atrasado, mensalão em dia”. Talvez seja difícil para Leonardo expressar para as pessoas o que pensa. “Algumas coisas simplesmente não saíam, era um ato inconsciente, difícil explicar; às vezes sentia os olhos da platéia me devorarem; algumas frases eu não me sentia à vontade de compartilhar com o público, mas é estranho, pois não acontecia sempre.”

A segunda alteração desta fábula em público acontece após a fala escrita: “Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro”. Leonardo acrescenta o trecho de uma marchinha carnavalesca e vai até o público: “Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí!” Fala em tom calmo, apenas pedindo. “Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí!” Vai aumentando o tom, exigindo dinheiro. “Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí!” Depois, fala em tom agressivo, intimando, e sai correndo. Leonardo parece estar falando de sua origem, seu lado “marginal”; sente que a sociedade lhe deve algo. Ele diz que o contato com o teatro o fez descobrir novos caminhos, “isso fez com que eu não trilhasse certos caminhos, que talvez fossem sem volta”.

A segunda fábula escrita e apresentada aponta que “seus heróis morreram de overdose e sua adolescência também”, trecho de música do cantor Cazuza. É interessante ressaltar que muitas fábulas que eram escritas pela segunda ou terceira vez traziam falas que outros participantes haviam exposto em sua primeira fábula. Por exemplo, o recorte desse trecho da música *Ideologia*, referia-se à primeira fábula de outro ator que não participa desta pesquisa, mas, Leonardo repete essa fala em suas fábulas posteriores. Semelhanças de ideologias em que os heróis morrem de overdose. Metaforicamente, Leonardo pode ter “morrido de overdose”, anestesiado de si mesmo, entorpecido, não tendo consciência da força do herói em

sua jornada adolescente. Sobre a adolescência, Leonardo fala, na entrevista, que a mesma foi “um momento de grande perturbação e mudanças”.

Leonardo continua sua segunda fábula: “a ordem está de volta às ruas, a rota está sendo feita, “estupra, mas não mata”, “rouba, mas faz”! Poesias de uma época, Maluf pessoa!”. É importante ressaltar que, no contato informal com Leonardo, quatro anos antes deste processo, Leonardo sofreu uma agressão de policiais na rua, que atribui ao fato de ser negro; a situação já era reincidente, apesar desta agressão ter sido mais pesada para ele.

Conforme Brecht (1976, p. 69), “[...] Os grandes delinquentes políticos devem ficar totalmente expostos e, de preferência, ao ridículo. Porque, antes de mais nada, *não são grandes delinquentes políticos, mas agentes de grandes delitos políticos*, o que é muito diferente”.

Segundo Peixoto (1979, p. 63), na peça *Um homem é um homem*, “traduz uma postura nova no pensamento de Brecht: o homem se modifica. A partir deste dado sua narrativa será conduzida ao paradoxo e o mesmo levado a absurdo, visando uma proposta crítica. [...] uma denúncia vigorosa do que o homem faz com o homem”.

Leonardo parece utilizar o palco para fazer sua catarse e, ao mesmo tempo, sua denúncia.

Na terceira fábula escrita, Leonardo continua ampliando o olhar para sua sociedade, no entanto, aponta ainda conflitos relativos à programação da mente e do coração, a alienação, as disputas. “Exatos! Ano 2018. O museu da tecnologia continua evoluindo. Carros não voam. Apenas nosso dinheiro. Somos programados para pensar e sentir... Alienação! Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas”. Ao mesmo tempo em que ele denuncia a alienação, continua algo alienado nele, ou seja, um fator de projeção. Na entrevista, fala que o teatro o ajudou a se sentir um “ser pensante” e questionador, ou seja, não alienado.

Sobre as relações familiares, Leonardo, na segunda fábula escrita e apresentada, expressa seu complexo paterno quando, pela primeira vez, consegue falar para o pai o que outrora nunca conseguiu. O pai sempre desejou que Leonardo seguisse um caminho profissional diferente do que Leonardo buscava para si. E, um dia, esse pai esteve na platéia assistindo a Leonardo. “Exatas, papai? Essa não é minha área. Nossa! Mas que criança fechada. Cala a boca que sua conta tá trancada”. Nesse momento, voltamos às “contas trancadas do presidente Collor”, em que Leonardo havia escrito que não era Carnaval, e sim “caras pintadas”. Possivelmente, a representação de poder abusivo na vida de Leonardo, “trancou suas contas”, sua liberdade, seu valor, e, com isso, metaforicamente, Leonardo diz que não pode ser Carnaval, talvez no sentido dionisíaco da vida, mas parece encontrar na

máscara teatral, o teatro que “pinta o rosto com personagens”. Na entrevista, quando perguntado sobre como foi a experiência de apresentar a fábula para alguém de seu meio na platéia, Leonardo aponta seu pai:

Tive sim, meus familiares; a maior dificuldade foi apresentar para o meu pai, pois minha fábula retratava nossas dificuldades e problemáticas familiares relacionadas a ele. Senti-me muito estranho, mas, ao mesmo tempo, aliviado, pois, através das fábulas, consegui falar muitas coisas aos meus familiares. Lembro-me de que, na primeira vez, eu tremia quando estava chegando a hora da minha fábula, pois sabia que minha família estava na platéia, e, ao mesmo tempo, ansioso, pois sabia que aquela era a minha chance de ser visto de uma maneira diferente por meus familiares.

Leonardo encontrou em sua encenação pessoal a possibilidade de ser visto dentro de sua singularidade perante seu pai e sua família. De forma implícita, fala de sua raiva e do abandono. Parece que seu complexo parental girou muito tempo em torno de não ser visto, não ser respeitado como ele é. Em conversas informais, Leonardo falou de não se sentir conectado e nem compreendido pelos pais.

Quanto aos questionamentos feitos por Leonardo, na segunda fábula, ele escreve e apresenta o que será necessário para sua revolução pessoal, em que agora ele protesta contra o sistema abusivo do poder, da falta de liberdade:

Rápido, aprontem as faixas, pintem a cara e vão para a rua, mas, desta vez, não esqueçam o nariz de palhaço... [...] Enquanto ele não se enquadra no enquadro é punido... Protesto! Todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser, e ele conjugou o verbo atuar... nos palcos, na vida.

No entrevista, Leonardo diz ter entrado para a faculdade: “Nossa! Em minhas fantasias isso era algo tão distante, e consegui; estou indo para o meu quinto semestre”. Ele passa a atuar em sua vida também. Considera que o teatro o ajudou a acreditar que ele era capaz de cursar uma faculdade, de ter o direito de *ser um ser pensante*.

Na terceira fábula, não apresentada, Leonardo, aponta seu futuro:

Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas e onde ele está? Está na rua lutando por direitos, esse poder falso não interessa a esse homem de quatro elementos, ele quer mais; hoje ele vê o que há por debaixo dos panos. Suas armas: um violão e suas poesias, que encantam e levam felicidade às antigas metrópoles já destruídas. Sim, ele acreditada na paz e no amor, e, principalmente, na liberdade e alegria [...]. Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si, tornando-se assim, nada mais, nada menos, que Leonardo Ortega. Isso é só o começo. Imaginem-no daqui a dez anos!!!

Leonardo se apropria de seus direitos, do que quer ou não para si, parece conseguir enxergar melhor sua sombra: “o que há por debaixo dos *seus* panos”. Seu violão pode representar o masculino ferido.

Não apresenta conteúdo referente a sentimento religioso.

Leonardo utiliza mitos para apresentar sua identidade na terceira fábula. “Quem é ele? O irmão do meio de Dioniso e Apolo”. É como se, por meio da interseção entre esses dois deuses, buscasse a integração de aspectos masculinos e femininos.

Segundo Ortega y Gasset (1991, p. 74), Dioniso representa a tentativa do homem de “libertar-se da vida como preocupação que é sua forma primária e substantiva”. Seria esse um lado de Leonardo, a vida sem tantos cuidados, o abandono ao puro viver, acreditando em “algo mais além da personalidade” (p. 74). Apolo representaria o lado da medida e a ordem. As duas faces de Leonardo: “ordem e desordem, seriedade e diversão, razão e alienação” (p. 76).

Na primeira fábula, apresenta-se com o número de seu registro social. “1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas”. Ele, até então, se apresenta desligado, longe de sua individualidade. Na segunda fábula, amplia consideravelmente seu olhar em relação a si mesmo. Na entrevista, responde sobre essa experiência da sua história dentro do espaço teatral e como enxerga o teatro:

Como uma grande ferramenta para a desconstrução do ator, pois ali era uma oportunidade de subir ao palco sem personagens; conseguindo isso, o restante tornava-se mais fácil, e também é uma grande chance de se conhecer, dar um mergulho dentro da sua história, se tornando mais completo.

É o que vai acontecer na segunda fábula. Leonardo se apresenta mais completo, na medida em que começa a mergulhar dentro de sua fábula e, a partir da mesma, conhecer sua individualidade, suas repressões e o quanto pode ter se sentido sufocado pelo papel masculino que lhe é imposto.

Prazer? [O sujeito utiliza a palavra ‘prazer’ num gesto de apresentação.] Quantos olhos curiosos esperando uma boa história. Eu também queria ouvir uma. Você pode me contar? Antes que você comece, eu queria falar! É melhor. Deixem isso para os insanos. Sangra em 88, pulmões fechados, cordão cortado, chora menino! Você já nasceu. E lhe deram um dormitório e 2 metros quadrados para brincar e sonhar, sonhar que talvez o álcool fosse apenas uma brincadeira chata de adulto, para ser mais exato. [...] seus heróis morreram de overdose, e sua adolescência também, eis a fênix que retorno do pó! [...] E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista,

psico...logia, chora em 2007, cabeça aberta, gravata apertada. Parabéns, menino, você já pode lutar. O que você ia falar mesmo?

Mesmo tendo escrito a segunda fábula, Leonardo continua a apresentar a primeira; é como se a mesma estivesse em processo de auto-elaboração. Passa a apresentar a segunda fábula, escrita em 26 de abril de 2008, com a seguinte mudança: “E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista. O que você ia falar mesmo?”. Esse conteúdo parece ter dois aspectos, ao mesmo tempo em que Leonardo se posiciona frente a sociedade capitalista que tirou-lhe o direito e o poder de ação, denunciando-a. No aspecto subjetivo, Leonardo sobe ao seu poder, o poder de seu ego; no entanto, se apresenta com modelos patriarcais extremos e defensivos do “menino de rua” que, na fábula, chegava para a platéia e, de forma agressiva, falava: “Ei! Você aí, me dá dinheiro aí, me dá dinheiro aí!”, ao ditador e comunista. Certa dissociação apresenta-se na forma de escrever: “psico...logia”, psique e logos.

Na terceira fábula, ele parece continuar a proposta da segunda fábula; começa a lutar por seus direitos, por quem realmente é integrando seu lado Apolo a Dionísio. E fala: “Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si, tornando-se, assim, nada mais, nada menos, que Leonardo Ortega. Isso é só o começo. Imaginem-no daqui a dez anos!”

Quanto à experiência com as fábulas, Leonardo diz que: “É estranho; me senti diferente após essa grande experiência. Não consigo explicar exatamente, mas é como se eu conseguisse ouvir alguém que está dentro de mim, é como se eu tivesse ganhado voz”. Leonardo nos aponta a libertação de sua identidade, o religar-se com o Self.

Segundo Stein (2000, p.138), o ego e a sua ligação com o Self assinala “uma realidade mais profunda e mais ampla do que as meras considerações práticas, racionais e pessoais típicas da consciência do ego”.

Sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula, Leonardo aponta que: “Escrever a fábula é um tiro no escuro; você escreve algo que não faz idéias da dimensão que irá tomar. Quando apliquei o *gestos*, comecei a sentir uma grande dificuldade, certo conflito começou a se gerar”.

Apresentar a fábula ao público é comungar com eles a sua história, dividir o fardo, uma grande catarse. Nas primeiras vezes, é algo meio inconsciente, mas, logo após alguma apresentação, a fábula vai tomando forma, fazendo sentido; é fantástico onde esse grande conflito nos leva; no final, as fichas vão caindo.

Leonardo aponta o estado ‘alienado’. O processo com as fábulas oferece a ele a discriminação em que o consciente possibilita dar forma ao seu mundo indiferenciado, indiscriminado; assim, um novo sentido surge. O poder “comungar” com os outros, seus fardos, sua história, sua catarse. Seu drama pessoal chega ao ápice de seu conflito, em confronto com seus complexos e sombra para, a partir daí, poder olhar-se de outra forma, “caindo em si”. Antes, estava “em cima do muro”. Leonardo escolheu um trecho da música *Ideologia*, para falar que “seus heróis morreram de overdose”.

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo / Mudar o mundo. / Agora assiste a tudo em cima do muro / Em cima do muro... Meus heróis morreram de overdose, meus inimigos estão no poder. Ideologia! Eu quero uma pra viver (CAZUZA; FREJAT, 1988).

Hoje parece querer sair de seus muros, para mudar o seu mundo de *pedra*, resgatar seu arquétipo do herói e enfrentar-se a si mesmo como inimigo “ditador”, sua sombra de poder. Deixando de ser o ‘menino apenas do pandeiro’, agora ele ganha o seu dinheiro, sabe o valor que tem. Estaria encontrando assim, um novo poder, uma nova ideologia para viver.

Comparando o processo teatral com as imagens escolhidas por Leonardo, podemos perceber forças da natureza dentro dele, forças essas que parecem aspectos de um mesmo cenário, ou seja, em que há pedra, pode ter um rio feroz e um vulcão.

Desvendou “o grande mistério” de uma pedra que no passado, não podia mudar. O desvendar-se o levou ao encontro com a imagem de “um rio ferroz”, com o ditador, aspecto esse da personalidade de Leonardo que ele deixa ficar à deriva, pois fala que, neste rio, tem um barco que é levado. No futuro, vai entrar em erupção. Leonardo aponta o vulcão fora de atividade como imagem de seu futuro, sua força selvagem e instintiva; fortes emoções serão inevitáveis. O caminho apresenta riscos, devido a imagens tão dissonantes: a pedra, o parado; o rio num movimento feroz, e o vulcão que mesmo fora de atividade, é um sinal de atividade interna, de que algo está sendo “cozinhado”, que pode aquecer e explodir a qualquer momento.

Podemos pensar no vulcão como um elemento da natureza, grandioso, imponente, de certa forma complexo. Ao mesmo tempo em que inspira admiração, inspira medo. Na entrevista, conversamos sobre esse vulcão enquanto “a sombra do poder”, que ainda não foi integrada e que pode apresentar riscos, como entrar em erupção. Leonardo disse que isso faz sentido. Talvez, ele esteja só no pensar. No entanto, conta que foi convidado ao cargo de chefia em seu trabalho, “seu novo exercício de poder”, e começou a praticar a luta “muay thai”; e fala que o mestre o ensina a controlar os impulsos. Leonardo parece começar a entrar

em contato com suas *larvas* e dialogar com as mesmas para não correr o risco de se tomado pela sombra de um poder devastador.

9.2.6 Participante 6: LUIZA COSTINA

Cores imagens
 Cores imagens
 Cores imagens
 Cores
 Originais
 As flores
 Demais
 As cores
 E mais amores
 Não me ensina a morrer
 Que eu não quero
 Há diferença abstinente
 No prosseguir da gente
 Sei que a tendência
 Anda nas frestas
 No decidir da mente
 É como se perder de Deus
 E eu não quero
 Eu não quero me perder
 Eu não quero te perder
 Perdão você
 Eu não quero me perder
 Eu não quero te perder
 Perdão você
 (BROWN; TAVARES, 2000)

9.2.6.1 *Impressão geral*

Conheci Luiza através de Flávio, que a convidou para assistir a um trabalho anterior do grupo. Depois, Luiza, sabendo da próxima montagem teatral, perguntou se poderia participar, mesmo sem ser atriz. Ocupou-se no grupo de toda a parte organizacional. Muito interessada, totalmente envolvida no processo, sempre disponível para resolver questões acerca do grupo (das pessoas) e do próprio espetáculo teatral. Luiza, formada em contabilidade, trabalhava, e ainda trabalha, em um escritório e mora com a mãe, que é evangélica como ela.

O processo das fábulas, em consonância com o trabalho de teatro, deu uma nova dimensão à vida de Luiza, que, hoje, buscou sua formação profissional como atriz, descobriu seus talentos e dotes artísticos e, com isso, desencadeou em sua vida um processo de ressignificação da imagem escolhida para representar o passado na entrevista: “um quadro com uma casinha com jardim, uma menina sentada num pedacinho de madeira, olhando o lago e escrevendo em seu diário”. Hoje, Luiza não está mais sentada, nem “andando numa estradinha de terra”, como ela mesma descreve na imagem do presente. Saiu da estrada de terra para a estrada reta de asfalto e parece estar buscando no teatro a possibilidade de poder ser, na essência, o que é; está no caminho.

9.2.6.2 *Fábulas*

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

O começo no berço de uma tal democracia em 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costa. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna de sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século. Mudanças estão no quadro de sua vida, em uma fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família, ilusão que explode na “cara”, trazendo a tona a real hipocrisia. E agora aquela garota procura subir nos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final.

Varição: apresentada em 22/9/2007

O começo no berço de uma tal democracia, em 16 de Julho de 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna de sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século. Essa menina também quer o Pessoa na pessoa e, como diria Clarice, na verdade entende que nada entende. Mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, três caminhos; em uma fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família, ilusão que explode na “cara”, trazendo a tona a real hipocrisia. Mas e agora

aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final.

Segunda fábula: escrita

Um novo começo, transformações, descobertas, incertezas, conflitos. 28 de outubro de 2007. Uma nova história para ser contada. No berço de uma mesma tal democracia. Cheia de intrigas e corrupção. Quantas tentativas de mudança, em vão. Onde a arte ganha um significado vivo, tão real que assusta, confunde. Uma menina vivencia experiências antes nunca cogitadas, talvez sempre esperadas. Desprende-se de algumas amarras, antes muito apertadas. É assim que Luiza passa a enxergar um caminho que seus pés começam a trilhar. Por vezes escuro, mas às vezes tão claro e objetivo como seus pensamentos. Pensamentos não são bem o seu forte. Tanto não são que começam a torturar suas emoções. O palco traz bem mais alívio, o sentido, o conhecimento. Consegue trazer o apoio esperado, a alegria deseja, o amor tão sonhado. Portas e portas para se abrir, e somente uma chave no cordão, coração? Não! Cordão, que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder, dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ela busca é se encontrar, Luiza Costina.

Observação: não apresenta. Continua com a variação da primeira.

Variação: apresentada em 23/2/08

O começo no berço de uma tal democracia, em 16 de julho 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna para sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século. Esta menina também quer o Pessoa na pessoa e, como diria Clarice, na verdade entende que nada entende, mudanças estão no quadro de sua vida, em uma fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família. Ilusão que explode na cara, trazendo a tona a real hipocrisia. E agora, aquela garota sobe aos palcos da vida cheia de esperança, para afirmar que ainda se pode mudar o final.

Variação: apresentada em 08/3/08

O começo no berço de uma tal democracia, em 16 de julho 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna para sua prole, que cresce em meio às transformações de

um novo século. Esta menina também quer o Pessoa na pessoa e, como diria Clarice, na verdade entende que nada entende, mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, um caminho, um segredo. B. C. não são apenas letras do alfabeto, mas ah! Isso talvez já não seja mais um segredo em uma fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família. Ilusão que explode na cara, trazendo a tona a real hipocrisia. E agora, aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança, para reafirmar que ainda se pode mudar o final.

Terceira fábula: escrita

Eis aqui aquela menina, hoje mais mulher, mais atriz, menos contadora, menos sonhadora, mais autora. Desafios, transformações continuam ao longo de sua história, só que as barreiras se tornaram menos intransponíveis e giratórias. Um grito de liberdade ecoou e ouviu quem sonhou. Ela ama mamãe, canta, dança e transcende, pode ser diferente, mas é ela, entende? Avistando da janela um verde/cinza, ainda tem esperanças pra sorrir dentro e externamente. Não apenas um número, mas sim um nome verdadeiramente. As luzes se apagam, as águas se acabam, mas ela continua seu caminho, protagonizando sua história, derrubando seus muros e conquistando suas vitórias. E aquela garota? Eis aí, olha! Luiza Costina!

Observação: não apresenta. Continua com a anterior.

9.2.6.3 Análise das fábulas e entrevista

Foi superimportante participar dessa montagem e, principalmente, do processo pra que ela surgisse, pois me permitiu ter contato de fato com o teatro, uma vontade antiga e que foi possível realizar. Fez-me entrar em contato com a arte e o poder transformador que ela tem sobre o ser humano de análise profunda e intensa da vida, seja ela em qual for o contexto que estiver. Foram positivas as várias descobertas do meu eu dentro do espetáculo e em todo o seu processo e negativo as partes em que me sentia perdida no meio de tudo aquilo.

É assim que Luiza define a experiência de ter participado do grupo e do processo teatral com as fábulas. Um processo que, como Luiza aponta na sua primeira fábula do contexto sócio-histórico, inicia-se no “começo no berço de uma tal democracia. Em 1985 é concebida uma menina; seu nome, Luiza Costina”. Esta fala é alterada três meses após as

apresentações para: “O começo no berço de uma tal democracia, 16 de julho de 1985 é concebida uma menina; seu nome, Luiza Costina”. Luiza aponta em uma “tal democracia”, um sistema que remete a algo desconhecido. Ao mesmo tempo em que parece estar crescendo livremente, pode ser uma inverdade, pois “em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha⁴⁸, em prol de uma educação básica e digna de sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século”. Segundo a definição brechtiana: “O ponto de vista adotado pelo ator é o ponto de vista da crítica social” (BRECHT, 1967, p. 90).

Fazendo um paralelo do conteúdo da fábula acima com as três imagens escolhidas por ela na entrevista, Luiza sente-se só, como “uma metalúrgica lutando sozinha” por seus caminhos, como esteve sua mãe lutando por ela. Ainda nesta primeira fábula, Luiza recorta a ascensão de Lula à presidência da república: “Numa fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família, ilusão que explode na ‘cara’, trazendo à tona a real hipocrisia”. Ela conta sobre a origem pobre de sua família comparando-a, metaforicamente, ao presidente Lula. Ao mesmo tempo em que analisa as contradições em sua sociedade, parece que no aspecto subjetivo, a fala dela remete à imagem de um animus em luta pela ascensão.

Jung (2003, p. 17), descreve o animus: “esta imagem é, por um lado, projetada em um homem real semelhante a ela, que através dela corresponde ao papel do animus”.

Sobre o desenvolvimento do animus, Jung⁴⁹ aponta que “o primeiro grau corresponde à força, seguindo-se o ato, o verbo e, finalmente, como último grau, o sentido”. Na entrevista, Luiza ilustra o desenvolvimento de seu animus apontando as mudanças a partir da experiência com as fábulas: “o expor-se mais, falar de si olhando no olho e não sentindo medo disso. Assumir riscos sem sentir-se culpada depois. Apostar em mim e ver que eu era capaz de fazer”.

Por outro lado, também podemos ver, no processo de Luiza, a amplitude que o teatro ofereceu à sua personalidade no que diz respeito à transformação da persona e do contato com a sombra.

Segundo Stein (2000, p. 111), “A culpa envolve uma ação distinta [...] somos propensos a sentir-nos culpados ou profundamente envergonhados a respeito de coisas que fazemos e estão em discordância com a persona adotada. Isso é a realização da sombra na personalidade”.

⁴⁸ Luiza refere-se a sua mãe.

⁴⁹ *ibid*

Ao escrever a segunda fábula, reformula a primeira frase da primeira fábula, considerando que ainda continua: “no berço de uma mesma tal democracia. Cheia de intrigas e corrupção. Quantas tentativas de mudança, em vão.” Luiza refere-se novamente a “tal democracia” como algo que efetivamente não é democrático.

No entanto, não apresentou a segunda fábula escrita na íntegra, fazendo algumas variações desta fábula. Sobre as mudanças das fábulas escritas, afirma que:

Eu apresentei a fábula que escrevi e, depois, senti necessidade de mudar porque o tempo em que eu escrevi a fábula tinha passado e alterado coisas que senti vontade de alterar também no papel. Até porque não caberia deixar ali, se houve entendimento de algo que mudou, já não tinha mais razão pra estar escrito. E a mudança algumas vezes acontecia diante do público porque, de certa forma, era uma “conversa” com a platéia, de maneira que a opinião sobre as coisas mudava nesse, então, “diálogo”, como aconteceu; falar e ouvir o que se estava dizendo às pessoas era diferente, sentíamos a necessidade talvez de explicar o que falávamos e nisso, entendíamos-nos.

Sobre as relações familiares, descreve nas primeiras fábulas a origem pobre de sua família e na terceira fábula escrita expressa o que pensa para sua mãe: “Ela ama mamãe! Canta, dança e transcende, pode ser diferente, mas é ela, entende?”. Luiza escolhe um trecho da obra da escritora Clarice Lispector para dizer que “na verdade, entende que nada entende”. Luiza utiliza o palco para elaborar seu próprio auto-entendimento e o ensaio do desejo de poder ser aceita por sua mãe.

Sobre questionamentos, valores e objetivos, aponta que “mudanças estão no quadro de sua vida [...] e agora aquela garota procura subir nos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final”. Luiza assinala tais mudanças: “relacionamento afetivo, responsabilidades no âmbito profissional, desejo latente de entrar no meio cultural e desenvolver uma atividade que eu sempre apreciei. E isso contribuiu muito para uma percepção mais apurada de mim mesma”.

Luiza altera esse conteúdo, acrescentando que “mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, três caminhos [...] Mas, e agora, aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final”.

Na primeira fábula, afirma que “as mudanças estão no quadro de sua vida”. E refere-se a si como uma garota que procura subir nos palcos da vida; Luiza fala do desejo de ser vista em sua vida, cheia de esperança quanto à mudança que poderá realizar. Na variação desta fábula, as tais mudanças já apontam “uma chave, três caminhos”, e agora começa a

questionar-se. Já encontra a chave e os caminhos e parece integrar seu lado contadora com seu lado artista.

Na segunda fábula escrita, que não é apresentada, Luiza vislumbra,

portas e portas para se abrir e somente uma chave no cordão, coração? Não! Cordão, que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ele busca é se encontrar, Luiza Costina.

Não apresenta essa fábula escrita. No entanto, essa fábula apresenta um conteúdo simbólico, que vai se refletir no processo de mudança de sua identidade; ela parece estar à procura de estados interiores, a busca da *chave da afetividade*. Altera essa fábula duas vezes, voltando a falar das tais mudanças que parecem ainda estar no quadro de sua vida: “mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, um caminho, um segredo. B. C. não são apenas letras do alfabeto, mas ah! Isso talvez já não seja mais um segredo”. O processo com as fábulas a ajuda a desvendar-se. Parece viver seu segredo, sua verdade. Na entrevista ela, explica o porquê das mudanças no conteúdo das fábulas:

Modifiquei minhas fábulas porque, na medida em que eu ia falando, sentia que alguma coisa tinha mudado naquela história e que ela não poderia permanecer do mesmo jeito; se eu tinha entendido minha história melhor, não podia deixá-la do mesmo jeito, porque seria falso comigo. Então, cada vez que algo novo era assimilado, sentia a necessidade de corrigir a história.

Na terceira fábula, Luiza mostra uma contradição: a luz, símbolo da consciência, e a água, símbolo da vida, dos sentidos, apagam, acaba, mas, ao mesmo tempo, ela continua aquele caminho que outrora apontou, sendo protagonista de sua fábula. “As luzes se apagam, as águas se acabam, mas ela continua seu caminho, protagonizando sua história, derrubando seus muros e conquistando suas vitórias. E aquela garota? Eis aí, olha! Luiza Costina!”

Luiza, apesar de ser evangélica, como a mãe, não apresenta conteúdos na categoria sentimento religioso. O significado disso pode estar ligado ao processo de ressignificação de sua identidade, da diferenciação de sua mãe, em que Luiza aponta o desejo de mudar algo em sua vida, ou seja, em sua forma de ser:

Essa menina também quer o “Pessoa” na pessoa e, como diria “Clarice”, “na verdade, entende que nada entende” [...] Mas, e agora, aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final.

Nesta alteração, descreve o que desejou mudar quando, anteriormente, falou que aquela garota subia nos palcos para reafirmar que ainda podia mudar o final. Luiza fala das

mudanças que se referem a ser vista como uma “pessoa”, e reconhece sua ambivalência, sua duplicidade entre a profissão de contadora e a de artista. Agora, parece que pode ser contadora e artista, artista e contadora. Mas, ainda assim, Luiza pretende reafirmar e aprender mais sobre si.

Na segunda fábula, “uma nova história para ser contada, ou melhor, ‘reafirmada’”:

Um novo começo, transformações, descobertas, incertezas, conflitos. 28 de outubro de 2007. Uma nova história para ser contada. [...] Onde a arte ganha um significado vivo, tão real que assusta, confunde. Uma menina vivencia experiências antes nunca cogitadas, talvez sempre esperadas. Desprende-se de algumas amarras, antes muito apertadas. É assim que Luiza passa a enxergar um caminho que seus pés começam a trilhar. Por vezes escuro, mas às vezes tão claro e objetivo como seus pensamentos. Pensamentos não são bem o seu forte. Tanto não são que começam a torturar suas emoções.

O caminho outrora apontado agora nos parece mais claro, ela enxerga o que era “uma estradinha de terra” e que toma a dimensão de uma “estrada asfaltada” em que passa a trilhar, enfrentando-se e descortinando as esperanças que agora tomam forma através da vivência de “experiências antes nunca cogitadas, talvez sempre esperadas”. E nos aponta a discordância entre o pensar e o sentir. Na entrevista, ela expressa o processo com as fábulas: “a fábula tem um gosto amargo no começo, mas que te faz um bem enorme. É dolorido o processo, mas te cura de tanta coisa”. Provavelmente, o gosto amargo de pensar repercute depois na possibilidade de sentir. É dolorido entrar em contato com a sombra, mas é curador. Seria esse o processo terapêutico dentro do teatro.

Luiza continua a fábula que vem ao encontro do que o palco, enquanto espaço de contato com o Self, possibilitou: a integração entre seus sentimentos e seus pensamentos, trazendo o “alívio”.

O palco traz bem mais alívio, o sentido, o conhecimento. Consegue trazer o apoio esperado, a alegria deseja o amor tão sonhado. Portas e portas para se abrir e somente uma chave no cordão, coração? Não! Cordão, que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ele busca é se encontrar, Luiza Costina.

Com respeito à identidade, há uma releitura que ela faz de si mesma, de quem ela é. O palco aponta as portas e uma chave que, além de estar no coração, ela já traz no cordão em volta de seu pescoço, perto do coração, abre o sentimento. Luiza não quer mais cair, se perder na sua história, o que significa ser tomada pelos complexos familiares e pessoais. Talvez

esteja falando que não quer voltar a ficar “sentada num pedacinho de madeira, olhando o lago e escrevendo em seu diário”.

Ela não apresenta essa fábula, altera-a duas vezes. Na primeira, volta a falar que: “esta menina também quer o ‘Pessoa’ na pessoa e, como diria ‘Clarice’, na verdade, entende que nada entende”. No entanto, agora sobe aos palcos para *afirmar* que ainda pode mudar o final. Na segunda alteração, traz de volta as questões acerca de sua profissão, possivelmente representando o animus. Luiza volta a *reafirmar* sua mudança. Parece-nos uma necessidade defensiva ter que “reafirmar” antes e depois, como se vivesse numa luta entre o reafirmar e o afirmar. Para quem? Para os outros, para ela?

Na fábula referente ao futuro, Luiza parece apontar que seus conflitos diminuem; ela já consegue se identificar menos com a menina confusa em dificuldades; supera suas ilusões, se posiciona melhor perante sua vida. Parece que procurou saber quem era e descobriu o que quer e o que não quer ser.

Eis, aqui, aquela menina, hoje mais mulher, mais atriz, menos contadora, menos sonhadora, mais autora. Desafios, transformações, continuam ao longo de sua história, só que as barreiras se tornaram menos intransponíveis e giratórias. Um grito de liberdade ecoou e ouviu quem sonhou. [...] Avistando da janela um verde/cinza, ainda tem esperanças para sorrir dentro e externamente. Não apenas um número, mas sim um nome verdadeiramente. [...] As luzes se apagam, as águas se acabam, mas ela continua seu caminho, protagonizando sua história, derrubando seus muros e conquistando suas vitórias. E aquela garota? Eis aí, olha! Luiza Costina.

Quando Luiza diz que não é mais um número e sim um nome verdadeiro, podemos refletir que esteja falando de seu lado “contadora” e de seu lado atriz. Ela ainda aponta as dificuldades das luzes que se apagarão e o fim da água, mas que ela continuará seu caminho. Parece apontar as dificuldades que se apresentarão. Perguntada na entrevista sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula para o público, Luiza fala que:

Existe diferença, sim, porque escrever a fábula é um desabafo pro papel e que fica ali guardado, mas, a partir do momento em que você expõe, apresenta ao público, é um desabafo para “o mundo”, é sua voz sendo ouvida bem alta e poder dizer todas as verdades que você quiser sem medo, sem receio; é abrir o peito e falar – sensação de liberdade –, o que não ocorre quando parece que se está preso apenas ao papel.

Parece que o processo com as fábulas possibilitou a Luiza sair do *diário* que escolheu para representar seu passado. Agora ela já anda, “canta, dança e transcende, pode ser diferente, mas é ela”. Acreditamos que ainda está no processo de se entender.

Nas imagens escolhidas na entrevista, Luiza escolhe um quadro no qual a imagem vai se alterando, a menina ou “garota” está sempre só, como uma “metalúrgica que luta sozinha”, reafirmando, afirmando e reafirmando que ainda pode mudar o final, protagonista de sua própria história, derrubando muros, conquistando vitórias, mesmo no meio do escuro e da falta de água. As imagens estáticas em três quadros apontam, primeiramente, a menina no passado, “sentada, num pedacinho de madeira, olhando o lago e escrevendo em seu diário.” Luiza está imersa em seu mundo subjetivo, tentando elaborá-lo através de seu diário. No presente, o quadro já aponta um movimento desta menina, que deixa de estar sentada para andar “numa estradinha de terra, com um caminho adiante, uma curva, que meio que esconde esse caminho entre árvores e mato”. Luiza fala do pedacinho de madeira que vira estradinha de terra. Usa o diminutivo. Na imagem do futuro, ainda outro quadro em que ela não aparece mais, pois descreve a imagem como uma “estrada asfaltada e reta com o horizonte adiante”. De novo utiliza o “adiante”. Parece que *adiante* existe algo. Luiza escolheu anexar uma fotografia de uma pessoa andando em uma rua de paralelepípedo entre dois grandes muros ou prédios muito grandes perante a pessoa que aparece na foto, que não sabemos se é um homem ou uma mulher. Serão esses os muros a serem derrubados?

É importante ressaltar que Luiza escolheu a imagem de quadros para nomear seu passado, seu presente e seu futuro; quadros são estáticos, no entanto, o conteúdo deles se modifica; é como se falasse de sua jornada: “mudanças estão no *quadro* de sua vida”.

O estático e o movimento presentes na imagem também aparecem no texto escolhido por ela sobre a imagem do futuro:

Metade de mim dorme
 E a outra metade já se levantou
 Metade de mim sonha
 E a outra metade anseia
 Metade de mim perdoa
 E a outra metade não esquece
 Metade de mim é fogo
 E a outra metade é água
 Metade de mim existe
 E a outra metade cabe a mim descobrir.

O teatro apresentou-se para ela como um significado vivo, real, que a assustou, a confundiu, possivelmente, tirando-a do irreal da sua vida, “dos quadros estáticos”. Lembrou-me de uma frase que ela escolheu para finalizar a última cena do espetáculo (todos os atores escreveram uma fala), “e nós, protagonistas reais”. Parece que, por meio do processo teatral

das fábulas, Luiza passa a se tornar a protagonista real de sua vida. O palco como um quadro em que é possível preencher com seus movimentos, idéias, emoções vivas. O palco que ela diz ter trazido “o alívio, o sentido, o conhecimento”, abrindo portas, trazendo esperança para reafirmar e afirmar que é possível mudar o final. Final esse que, na fotografia, não se apresenta como ela diz: “estrada asfaltada com horizonte adiante” e, sim, uma rua com horizonte, naquele momento, estreito, entre muros. Mas ela já vem se desprendendo “de algumas amarras, antes muito apertadas”. Possivelmente, em seu futuro, ela ainda terá um grande caminho a percorrer: seus dilemas, suas incongruências, suas resoluções, até avistar o horizonte adiante. No entanto, parece que o processo teatral a ajudou a ir ao encontro de seu processo de individuação.

Na entrevista, aponta que a experiência da sua história dentro de um espetáculo teatral é “como um ambiente transformador de alma, vida. Um lugar que permite você enxergar-se muito além do que os olhos podem ver. Olhar pra si além do que se imaginava. Permite-te ser e fazer qualquer coisa, para então avaliar quem de fato você é”.

Na entrevista, Luiza parece continuar sua reflexão psíquica; a menina agora explode para o mundo no meio de vários questionamentos e dúvidas. Diferentemente de antes, quando ela reafirmava e afirmava que ainda podia mudar o final, sem ao certo saber o que significa “mudar o final”. Agora ela parece descobrir que o que pode ou deseja mudar, ainda não tem nome.

Ao final de nossa conversa, menciona a música de Marisa Monte, *Perdão você*: “É como se perder de Deus. E eu não quero. Eu não quero me perder. Eu não quero te perder. Perdão você”.

No entanto, a parte anterior da música tem o seguinte trecho: “Não me ensina a morrer. Que eu não quero. Há diferença abstinente no prosseguir da gente. Sei que a tendência anda nas frestas no decidir da mente”.

Luiza aponta, na música escolhida, o dilema entre viver e morrer. O morrer talvez represente o “morrer” da persona que ela criou para si e para sua família, seu mundo. A “tendência” de ser ela mesma parece que lhe assusta; ela tem medo de se perder da filha evangélica, da igreja da ‘grande mãe’, da profissional exímia, da contadora, enfim, de tudo que, possivelmente, ficou maior do que ela mesma, na essência. Talvez, ela necessite pedir *perdão para si mesma, e morrer*; só assim poderá mudar o final.

9.2.7 Participante 7: MARIA STELA NASSER

Ne me quitte pas
 Il faut oublier
 Tout peut s'oublier
 Qui s'enfuit déjà
 Oublier le temps
 Des malentendus
 Et le temps perdu
 A savoir comment
 Oublier ces heures
 Qui tuaient parfois
 À coups de pourquoi
 Le coeur du bonheur
 Ne me quitte pas (4x)
 Moi je t'offrirai
 Des perles de pluie
 Venues de pays
 Où il ne pleut pas
 Je creuserai la terre
 Jusqu'après ma mort
 Pour couvrir ton corps
 D'or et de lumière
 Je ferai un domaine
 Où l'amour sera roi
 Où l'amour sera loi
 Où tu seras reine
 Ne me quitte pas (4x)
 Je t'inventerai
 Des mots insensés
 Que tu comprendras
 Je te parlerai
 De ces amants là
 Qui ont vu deux fois
 Leurs coeurs s'embrasser
 Je te raconterai
 L'histoire de ce roi
 Mort de n'avoir pas
 Pu te rencontrer
 Ne me quitte pas (4x)

Não me deixes (4x)
 Devemos esquecer;
 Tudo pode ser esquecido,
 O que já tenha passado;
 Esquecer os tempos
 De mal-entendidos
 E do tempo perdido
 Tentando saber como
 Esquecer esses momentos
 Que às vezes mataram
 Com golpes de dúvida
 O coração de felicidade
 Não me deixes (4x)
 Eu te oferecerei
 Pérolas de chuva
 Vindas de países
 Onde não há chuva
 Eu cavarei a terra
 Até a minha morte
 Para cobrir teu corpo
 De ouro e de luz
 Eu farei um lugar
 Onde o amor será rei
 Onde o amor será lei
 Onde tu serás rainha
 Não me deixes (4x)
 Eu inventarei para ti
 Palavras sem sentido
 Que tu compreenderás
 Eu te falarei
 Dos amantes
 Que viram duas vezes
 Seus corações se enlaçarem
 Eu te contarei
 A história desse rei
 Morto de não ter
 Podido te encontrar
 Não me deixes (4x)

On a vu souvent
 Rejaillir le feu
 De l'ancien volcan
 Qu'on croyait trop vieux
 Il est paraît-il
 Des terres brûlées
 Donnant plus de blé
 Qu'un meilleur avril
 Et quand vient le soir
 Pour qu'un ciel flamboie
 Le rouge et le noir
 Ne s'épousent-ils pas
 Ne me quite pas (4x)
 Je ne veux plus pleurer
 Je ne veux plus parler
 Je me cacherai là
 A te regarder
 Danser et sourire
 Et à t'écouter
 Chanter et puis rire
 Laisse-moi devenir
 L'ombre de ton ombre
 L'ombre de ta main
 L'ombre de ton chien
 Ne me quite pas (4x)
 (BREL, 1959)

Nós vimos com frequência
 Jorrar o fogo
 Do antigo vulcão
 Que criamos velho demais
 Nos é mostrado
 Terras queimadas
 Nascer mais trigo
 Do que no melhor [mês de] abril
 E quando vem a noite,
 Pelo céu flamejante
 O vermelho e o negro
 Não se casam
 Não me deixes (4x)
 Não vou mais chorar
 Não vou mais falar
 Eu me esconderei além
 Para te observar
 Dançar e sorrir
 Para te escutar
 Cantar e depois rir
 Deixes que eu me torne
 A sombra de tua sombra
 A sombra de tua mão,
 A sombra de teu cachorro
 Não me deixes (4x)

9.2.7.1 *Impressão geral*

Maria não chegou a ser minha aluna de sala de aula; participou de um projeto de teatro que reuniu alguns alunos do ensino médio de duas escolas da rede pública na montagem da peça *A casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca. Sempre se mostrou uma pessoa bastante introspectiva, séria, tímida e adulta para sua idade. Eram poucas às vezes em que a via sorrindo espontaneamente, como uma adolescente de sua idade (17 anos). Na montagem de Lorca fez o papel de uma velha, mãe de Bernarda Alba, que vivia trancada pela filha e que representava, no contexto daquela peça, a sombra do feminino encarcerado.

Após este trabalho Maria resolveu não continuar no grupo, pois havia acabado de entrar para a faculdade de publicidade. No entanto, no ano seguinte, reapareceu com os pais em uma de minhas reuniões sobre a nova montagem teatral que gerou esta pesquisa, e sua mãe perguntou se tinha condições de ela voltar para o grupo. Disse que não havia problema algum e Maria sentou na roda e ali permaneceu.

Não conversamos muito. Dessa forma, ela voltou e entramos em um novo momento. É curioso que, de todos os alunos que trabalharam comigo, Maria foi a que menos conheci e a mais distante. Sempre pronta para fazer parte de tudo que era solicitado ao grupo, mantinha-se dentro de uma “redoma de vidro” quase impenetrável. Quando, durante a montagem do trabalho, nos deparamos com o estresse e esgotamento de todo trabalho com um grupo de 17 alunos e atores, na maioria adolescentes, sem patrocínio e apoios, senti que Maria não agüentava quando eu cobrava horários, comprometimento, mesmo não sendo a cobrança diretamente para ela; sinto que não se sentia bem. Possivelmente, já se cobrava muito dentro de si. Um dia, me disse que eu me parecia com sua mãe.

9.2.7.2 *Fábulas*

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

Chega um tempo em que ela não diz mais: Deus! Tempo de absoluta depuração. Tempo em que não se diz mais meu amor, Porque o amor resultou-se inútil⁵⁰ ... E os olhos não choram e as mãos tecem apenas o rude trabalho. E o coração está seco...” (CDA). 8 de setembro de 1988, nasce Maria Nasser. Mais uma beneficiada do capitalismo. All Star, um corpo atual. Seus amigos curtem o ficar, dando amor para receber... Um beijo é apenas uma respiração, e depois das provas de amor os relacionamentos finalmente tornam-se sérios e apaixonados. Cultura é sinônimo de saber. E saber para ela é tudo. A televisão lhe ensinou, e ela nunca mente!

Varição: apresentada em 06/10/07

Chega um tempo em que ela não diz mais: Deus! Tempo de absoluta depuração. Tempo em que ela não diz mais meu amor, porque o amor resultou-se inútil... E os olhos não choram E as mãos tecem apenas o rude trabalho Talvez seu coração esteja cheio...” (CDA) 8 de setembro de 1988, nasce Maria Nasser. Mais uma beneficiada do capitalismo. All Star, um corpo atual. Seus amigos curtem um “estranho” ficar, dando amor para receber... Um beijo é apenas uma respiração, e depois das provas de amor os relacionamentos finalmente tornam-se sérios e apaixonados. Cultura é sinônimo de saber. E saber para ela é tudo. A televisão lhe ensinou e ela nunca mente!

Segunda fábula: escrita

Um soco na parede e tudo o que ela sempre evitou veio à tona. Daí para frente houve uma pequena trilha de encaixes para algo que ela nunca quis deixar. Aliás, houve encaixes para mais de uma coisa, houve encaixes para os sentimentos que ela sempre quis matar. Cuidava dos outros para esconder os maus tratos com ela mesma, com o próprio sentir. E adoecia. Teve de morrer um pouco para renascer. Teve que entender o perder para aceitar que erros podem ocorrer, e que se crucificar por isso é matar esperanças internas. Chora! Vamos, chora! Chora, pode chorar... Chora, VOCÊ, pode chorar... Os caminhos são confusos e ela não entende porque tanta gente se olha e não se vê, tocam-se, mas não se sentem... E os caminhos confusos continuam a explodir, cada vez mais forte, querendo sair, tentando achar a chave desta prisão, tentando achar a chave certa. Chora! Pode chorar... Ela berrou, gritou, morreu. E

⁵⁰ Trechos do poema *Os ombros suportam o mundo* de Carlos Drummond de Andrade, 2002.

agora ela chora porque está finalmente nascendo... 28 de outubro de 2007. Nasce Maria Stela Nasser. E esta é apenas uma poetisa que não aprendeu a amar, mas já sabe o que é sentir.

Observação: não apresenta. Continua apresentando a variação da primeira.

Variação: resolve escrever e apresentar em 1/12/07

Chegou o tempo em que está pequena mulher diz: Obrigado! Tempo em que deseja purificação. Um tempo em que cansou de dizer: Meu amor⁵¹... Porque seus amores resultaram-se inúteis. E seus olhos talvez chorem, enquanto sua mente tece meus rudes trabalhos. Quem sabe seu coração pareça cheio...* Em oito de setembro nasce uma criança chamada Maria Nasser; muito prazer! Ela será mais uma beneficiada do tal capitalismo? A educação brasileira, (dizem os jornais e tablóides), continua em processo de O-s-s-e-r-g-o-r-P. Calça All-star, tem um corpo atual (? Preso a ídolos mortos). Seus amigos sempre curtiram um estranho “Ficar” dando amor, pensando que recebiam... Beijos se tornaram mera R-E... S... P... I... R... A..... Ç..... Ã..... O, e depois das provas de amor, seus relacionamentos sempre se tornavam (?) SÉRIOS! (solitários) (?) E APAIXONADOS (distantes). Cultura sempre foi seu sinônimo de saber, e conhecimento para ela, é TUDO. A televisão lhe ensinou (???) X e está nunca... PSIU! (falem baixo) *mentiu!*⁵²

Variação: apresentada em 2/02/08

“Liberdade é pouco, o que ela deseja ainda não tem nome”⁵³. (Clarice Lispector). Nasce em 8 de setembro de 1988 a filha de Perséfone e Hades. Prima de Ares, o fruto de uma geração sem identidade e sem voz, que a gestação ditatorial calou e abortou. A justiça há de ser julgada, já que em tuas profecias os arcanos gritam: A casa de Deus desmoronou, e assim como o mundo tenta se “sustentabilizar” um pouco tarde, as suas pilastras internas cedem. A solidão de um todo, a solidão de velhos olhos verdes, arrebentam a sua porta. E do pântano sai a voz que “eles” abortaram, da sede de filosofia da Maria Stela, nasce a dúvida; quem é ela? É nas cadeias que ela não precisa de identidade, é na loucura que ela enxergou o medo no próprio sangue. Pois é da lama que nasce a bela e cheirosa flor de Lótus. Ela espera o regresso de uma nação através dos livros que, um dia, nos foram ocultados. Ela espera não a liberdade de expressão, mas, sim, o fim das vozes desta alienação da nossa juventude rebelde e malhada. E enfim, todos saberão quem foram e não o que tiveram.

⁵¹ Releitura de trechos do poema *Os ombros suportam o mundo* de Carlos Drummond de Andrade.

⁵² O sublinhar, colocar entre parênteses e letras maiúsculas e minúsculas foi feito pela participante.

⁵³ LISPECTOR, 1998.

Terceira fábula: escrita

Azar no jogo, Sorte no amor. Um beijo não é mais sequer uma respiração... A cama devora tua solidão, mas não os seus bolsos. Ela cansou de procurar um Hades, ou um Apolo. Ela cansou das Perséfonas e Afrodites. Dez anos depois, ela preferiu Lilith e Athena, as guardiãs da grande guerreira e mulher. Aceitou o eremita. Seca, fome, seca e sangue. A educação continua progredindo. O verde parou de crescer, a população não. O espelho retorcido e os livros consomem a estante. O apartamento vazio, os olhos fechados. Não há água, nem lágrimas. Será que o ser humano ainda deixará de ver e começará a enxergar? Ela possui, mas não é. “Eles” possuem e controlam. 22 DE JULHO DE 2018. Pai, mãe, finalmente ela diz: Obrigada. E como antigamente, ela grita de dor, de saudade, Cazuzza. Um adeus que enterrou consigo, há dez anos, seu coração. “Qui s’enfuit déjà / Oublier le temps des mal-entendus.”⁵⁴ Junto com o mundo ela enfrenta a guerra, mas a guerra dentro e não fora de casas. Sobreviveu e partiu para águas distantes, sem sonetos de amor, a especial e forte, porém, solitária Maria.

Observação: não apresenta. Continua com a anterior.

9.2.7.3 Análise das fábulas e entrevista

Como um espaço em que é possível você se descobrir. O palco não é simplesmente o palco, é um lugar onde você aprende e cria uma consciência de si, dos outros e do espaço. Quero dizer que o teatro é um local de transformações e crescimento tanto pessoal, como intelectual e social.

É assim que Maria define o teatro a partir da experiência da sua história dentro do espetáculo teatral. O palco se transforma num espaço em que ela criou uma consciência de si mesma.

No contexto sócio-histórico, parece traduzir seus sentimentos, na primeira fábula, a partir de um trecho do poema de Carlos Drummond de Andrade, *Os ombros suportam o mundo*:

Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor
Porque o amor resultou-se inútil.
E os olhos não choram.

⁵⁴ Trecho da música *Ne me quitte pás* de Brel, 1959.

E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco. (DRUMMOND, 1985, p. 78)

Na entrevista, 14 meses após o processo com as fábulas, parece ter abrandado suas defesas em relação ao amor.

Eu sempre tive dificuldades com relação aos meus sentimentos, principalmente quando estes envolviam relações entre duas pessoas. Como eu disse, as personagens que interpretava pensavam e sentiam de maneira completamente oposta a mim. Sempre fui durona, nunca gostei de ser vista como alguém com uma personalidade emocional, pois isso, para mim, significa fraqueza. Sempre fui muito racional e isso atrapalhava meu desempenho no amor e em outros tipos de relacionamento, como amizades. Foi através deste contato com personagens tão sentimentais que eu pude, aos poucos e com muita relutância, deixar que meus sentimentos aflorassem de maneira esplêndida. Foi vendo através dos olhos de personagens apaixonadas que eu pude descobrir um eu belo e generoso dentro de mim, um eu que eu mantive por muito tempo amarrada e amordaçada.

Na continuação da primeira fábula, Maria ainda aponta: “Mais uma beneficiada do capitalismo. All Star, um corpo atual”. Utiliza-se da marca de um tênis para denunciar à sociedade de consumo, à persona. Maria faz um paralelo entre o tênis e o corpo na atualidade, como se este corpo tivesse uma “marca” do capitalismo.

Quanto à segunda fábula, os conteúdos desta categoria só aparecem na variação desta fábula escrita (nenhuma delas foi apresentada). Aponta que “ela será mais uma beneficiada do tal capitalismo? A educação brasileira, (dizem os jornais e tablóides), continua em processo de O-s-s-e-r-g-o-r-P. Calça All-star, tem um corpo atual (? Preso a ídolos mortos)”⁵⁵.

Ela começa a questionar sobre o “tal capitalismo”. Antes afirmava que “era mais uma beneficiada do capitalismo”. Mostra sentir-se à parte do que acontece em sua sociedade, apenas repete o que lê ou escuta, essa parece ser sua crítica a educação brasileira que dentro da perspectiva capitalista tem como objetivo tornar os indivíduos alienados de si mesmos. O tênis agora é uma calça da mesma marca em que Maria questiona o “corpo atual” e a interrogação deste corpo preso a ídolos mortos. Parece que Maria fala da jornada do herói em sua adolescência. Os heróis seriam os ídolos mortos. Posteriormente, varia esta fábula e acrescenta um trecho de Clarice Lispector: “Liberdade é pouco, o que ela deseja ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1999). Maria parece chegar no meio de suas indagações a alguma conclusão.

Questionada, na entrevista, sobre as fábulas que foram variadas, Maria aponta que:

⁵⁵ As palavras foram sublinhadas e colocadas entre parênteses pela participante.

O fiz porque senti que algumas coisas dentro delas começaram a perder o sentido a partir do momento que eu comecei a querer mudar aquilo que eu ouvia e representava. [...] Algumas frases simplesmente mudavam, não sei ao certo por quê. Algumas vezes algumas frases sumiam no meio da apresentação, e quando parava para refletir sobre isto, algumas vezes... não sei explicar, algumas frases sumiam sem que eu parasse para pensar. Simplesmente saiam.

Maria fala sobre o movimento de sua pisque a partir do momento em que se “ouvia e representava”; no contar, se recontava, em um fluxo contínuo.

Na terceira fábula, referente ao futuro, aponta a “seca, fome, seca e sangue. A educação continua progredindo. O verde parou de crescer, a população não”. Ao mesmo tempo em que no aspecto subjetivo, sugere riscos referentes à “sua” natureza, sobrevivência, no meio de sua busca por conhecimento que continuará progredindo sem no entanto, sua subsistência primária. Por outro lado, anuncia de forma crítica, as conseqüências futuras dos ditames da sociedade.

Na interação eu-outro, descreve seus amigos, mas não parece estar conectada com eles. “Seus amigos curtem o ficar, dando amor para receber [...]. Um beijo é apenas uma respiração e, depois das provas de amor, os relacionamentos finalmente tornam-se sérios e apaixonados”. O tema amor aparece de novo e sugere que “é preciso provar que se ama”. Na variação desta fábula, Maria efetivamente conclui que “seus amigos curtem um ‘estranho’ ficar, dando amor para receber...”.

Na variação da segunda fábula, continua a elaborar e a criticar que

seus amigos sempre curtiram um estranho ‘ficar’. Dando amor, pensando que recebiam... Beijos se tornaram mera R-E-S-P-I-R-A-Ç-Ã-O e, depois das provas de amor, seus relacionamentos sempre se tornavam (?) SÉRIOS (solitários). (?) E APAIXONADOS (distantes).

Maria expressa seus verdadeiros sentimentos e pensamentos acerca de como é difícil se relacionar. Sente-se diferente dos jovens de seu meio. Na entrevista, fala que foi bom ter alguém na platéia: “Quanto ao meu amigo, quando fiz a fábula e vi que ele estava lá, me senti segura, e, além disso, havia uma sensação de bem-estar por saber que ele estava me ouvindo, pois sempre o considereei alguém parecido comigo”.

Ainda na fábula acima, Maria questiona o que é um relacionamento e como enxerga o amor. Duvida do amor sério, acreditando que o mesmo esconde a solidão, e também duvida dos apaixonados, acreditando que escondem a distância. Maria parece expressar sua solidão e falta de proximidade.

Na entrevista, fala sobre quais fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações no modo como se percebia e se sentia. Refere-se ao encontro com o grupo de teatro e a influência destas pessoas em seu processo de vida da seguinte maneira:

[...] quanto às pessoas, as pessoas que estavam no processo teatral junto comigo, também eram como personagens de mim mesma, de várias formas, tamanhos, cores e jeitos diferentes. Ver tantas pessoas com partes de mim (fossem elas mais ou menos parecidas comigo), me fez encontrar-me com espelhos que mostravam, talvez, coisas que eu não quisesse ouvir, mas era “obrigada”, e por ter ouvido tanto esses espelhos, eu finalmente consegui moldar uma pessoa mais forte, sem medo de avançar ou de se relacionar com o outro e comigo mesma.

Ela parece reconhecer algumas projeções de sua sombra. Na fábula sobre o futuro, afirma que “um beijo não é mais sequer uma respiração... A cama devora tua solidão, mas não os seus bolsos”. Percebe solidão em seu futuro, mas com condições de se sustentar. Ela se sustentará sozinha. Quanto às relações familiares, no futuro ainda se vê agradecendo aos seus pais: “22 de julho de 2018. Pai, mãe, finalmente ela diz: ‘Obrigada’”. Maria expressa no presente, que tem dificuldade de falar com seus pais, de responder ao amor deles. Possivelmente, a função sentimento necessita ser resgatada.

Na entrevista, fala do incômodo dos pais a assistirem, escutando o que ela sentia. Maria aponta seu complexo parental, a falta de “intimidade”. De novo traz a palavra “estranho”; antes o estranho referia-se aos amigos “ficarem”, no sentido de se relacionarem desta maneira com os parceiros. Agora, o estranho se dá pelo fato dos pais escutarem o que ela sente. Maria aponta dificuldades em se relacionar com o outro, uma projeção da impossibilidade de se relacionar consigo mesma. “Meus pais e meu atual namorado que, na época, era um dos meus melhores amigos da época do colégio, foi importante vê-los ali, mas confesso que, em relação aos meus pais, me senti um pouco estranha ao falar do que eu sentia”.

Maria não possui conteúdo referente a questionamentos na primeira fábula e parece começar seus questionamentos de forma particular na segunda fábula escrita, e não apresentada, pois, talvez, não se sinta à vontade de dividir o que pensa ou sente. Aponta que:

Os caminhos são confusos e ela não entende porque tanta gente se olha e não se vê, tocam-se, mas não se sentem... E os caminhos continuam a explodir, cada vez mais forte, querendo sair, tentando achar a chave desta prisão, tentando achar a chave certa.

Na entrevista, parece já estar entrado em contato com aspectos desconhecidos, com sua dificuldade de “sentir”, uma defesa contra afetos intensos. Busca sair de sua prisão. Maria comenta sobre os personagens românticos que representou na peça⁵⁶.

Realizar trabalhos com personagens que, além de pensarem, viviam e agiam de maneiras extremamente diferentes de mim, foi algo que me fez enxergar tudo em minha vida de uma percepção mais ampla e clara. É como se, antes de realizar este trabalho, eu visse tudo com uma peneira ou com uma nuvenzinha nublada que vivia em frente aos meus olhos e, principalmente, barrava meu coração e encerrava a minha alma. As personagens que fui designada para interpretar, em sua maioria, retratavam um aspecto que eu odiava em mim, que era o sentimento de se apaixonar e de se deixar apaixonar.

No entanto, altera, em cena, essa fábula duas vezes. Na primeira, começa a fazer uma releitura do poema de Carlos Drummond de Andrade, *Os ombros suportam o mundo* (2002). Agora, o tempo é de “purificação”, de catarse. Ela se vê pequena, suas defesas parecem diminuir e começa a entrar em contato com o que efetivamente sente, com sua desolação, com as lágrimas de seus olhos e com o coração que não está seco, mas cheio. Nesse movimento, apesar de caminhar pelas polaridades, ainda não as integrou; espera a volta ao passado, dos livros, talvez protegida pelo intelecto, assumindo o animus.

O tema alienação parece referir-se à sua falta de expressão.

Chegou um tempo em que esta pequena mulher diz: “Obrigado!”. Tempo que deseja purificação. Um tempo em que cansou de dizer: Meu amor... Porque seus amores resultaram-se inúteis. E seus olhos talvez chorem, enquanto sua mente tece seus rudes trabalhos. Quem sabe seu coração pareça cheio [...] Ela espera o regresso de uma nação através dos livros que, um dia, nos foram ocultados. Ela espera, não a liberdade de expressão, mas, sim, o fim das vozes desta alienação da nossa juventude rebelde e malhada. E enfim, todos saberão quem foram e não o que tiveram.

Na terceira fábula utiliza alguns mitos masculinos e femininos e esses conteúdos simbólicos para traduzir seus novos valores e objetivos

Azar no jogo, sorte no amor. [...] Ela cansou de procurar um Hades ou um Apolo. Ela cansou das Perséfone e Afrodites. Dez anos depois, ela preferiu Lilith e Atená, as guardiãs da grande guerreira e mulher. Aceitou o Eremita.

Revela o animus por meio das figuras escolhidas: Hades e Apolo. Segundo Alvarenga et al. (2007, p. 131), “Hades é o senhor do submundo, do inconsciente, das sombras e dos mortos. Couberam-lhe as profundezas terrestres. Ambivalente, é deus da morte e da

⁵⁶ Além das fábulas, os atores tinham outros papéis que retratavam as gerações entre 1930 e 2000.

fertilidade [...] Hades humaniza os que percorrem seu mundo”. O outro masculino é Apolo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 67), “Apolo é o símbolo [...] do autodomínio no entusiasmo, da aliança entre a paixão e a razão. [...] Sua sabedoria é o fruto de uma conquista, e não uma herança”. Esses modelos masculinos podem representar aspectos inconscientes que Maria tem dificuldade de integrar à consciência.

Diz também não querer mais ser Perséfone e Afrodites, dois aspectos femininos. Na imagem que Maria refere ao passado aponta Coré, agora “cansa-se” de ser Perséfone, negando-a. As duas representam um ritual iniciático da totalidade do feminino, no qual, segundo Alvarenga et al. (2007, p. 308), conjugam em seu caráter único papéis de grande importância, de novas formas de ser. Segundo Alvarenga et al. (2007, p. 171), Afrodite representa o “amor sublime e espiritual [...] carnal, do prazer sexual, das forças incontidas da fertilidade, da beleza, dos relacionamentos, e das transformações por amor”. Atená, irmã de Apolo, que, como ele, simbolizaria “a espiritualização combativa e a sublimação harmonizante que são solidárias [...] Eles simbolizam as funções psíquicas judiciosas, nascidas da visão de ideais superiores” (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2000, p. 97). Como a entrevista foi após o processo das fábulas. Maria se via em seu passado como Coré (a filha de Deméter) e elege Lilith e Atená como suas guardiãs; possivelmente, teria dificuldade em integrar o que Perséfone e Afrodite representam, assim como dizia ter dificuldades com os sentimentos.

O espelho retorcido e os livros consomem a estante. O apartamento vazio, os olhos fechados. Não há água, nem lágrimas. [...] Será que o ser humano ainda deixará de ver e começará a enxergar? Ela possui, mas não é. “Eles” possuem e controlam.

Essa dificuldade de integração se projeta no futuro solitário do Eremita e na imagem de espelhos distorcidos. No entanto, na entrevista, confessa que:

Outro fato extremamente marcante, talvez o mais marcante, porque foi o mais difícil de aceitar, entender e perdoar, foi um reencontro com uma pessoa muito especial que havia conhecido e que me marcou muito. Foi por conta desta pessoa que decidi fechar meu coração e viver de maneira melancólica, esquecendo-me do Eu que amava outras pessoas e podia se entregar e se modificar a situações inesperadas.

Possivelmente, Maria entrou em contato com suas feridas, para o qual as fábulas teriam sido uma forma de catarse de seus pensamentos e sentimentos. Sobre o seu processo com as fábulas comenta que:

Lembro-me que, quando escrevi uma das últimas versões da minha fábula, eu não queria mudar como pessoa, em relação aos meus sentimentos. Era um ponto em que eu sempre parava, era um muro que eu não conseguia de maneira alguma transpor. Mesmo assim, coloquei na fábula algumas frases sobre esta pessoa que me marcou tanto e, depois de um tempo repetindo estas frases, meu eu começou a refletir se era certo eu me martirizar por uma experiência que deu errado. Foi exatamente quando comecei a me perdoar; durante a fábula é que esta pessoa reapareceu em minha vida, mais uma vez de maneira avassaladora. Enquanto eu me curava de tantas feridas e decepções, esta pessoa apareceu com uma doença gravíssima. Ele simplesmente voltou para pedir perdão e, mais uma vez, foi embora. Mas desta vez, eu não caí. Senti-me como se um ponto final àquela angústia tivesse terminado dentro de mim, mesmo em meio à notícia de sua doença. Aprendi a aceitar em mim o que aquela pessoa era em minha vida e porque tudo havia acontecido daquele jeito. Hoje que eu não sei se ele está vivo ou bem, mas sei que esta pessoa dentro de mim está curada. Junto com esta cura eu perdi o medo de enfrentar situações novas que ocorressem em minha vida, e comecei a agir sozinha em busca de meus ideais sem qualquer crise de pânico, o que antes sempre ocorria. Sinto-me mais forte hoje como pessoa e não me arrependo de nada.

O encontro com o outro fora representou o reencontro com o outro dentro de si. Maria teria entrado em contato com seu animus defensivo.

Quanto ao sentimento religioso, na primeira fábula, Maria, utilizando-se do trecho do poema de Drummond, diz que “chega um tempo em que ela não diz mais: Deus!”. Parece não encontrar mais em sua fé razões que abrandem suas angústias. Na variação da segunda fábula, aponta que “a justiça há de ser julgada, já que em tuas profecias os arcanos gritam: A casa de Deus desmoronou”. Possivelmente, esteja falando do Self, arquétipo da totalidade e da falta de conexão com esse arquétipo.

Sobre conteúdos míticos, apresenta, na variação da segunda fábula,

Nasce em 8 de setembro de 1988 a filha de Perséfone e Hades. Prima de Ares, o fruto de uma geração sem identidade e sem voz, que a geração ditatorial calou e abortou. [...] A solidão de um todo, a solidão de velhos olhos verdes, arrebentam a sua porta. [...] Pois é da lama que nasce a bela e cheirosa flor de Lótus.

Maria se coloca como filha de Perséfone e Hades. Ao mesmo tempo em que vai apontar, na terceira fábula, os mesmos mitos ocupando lugares diferentes (isso já analisado anteriormente, em questionamentos, valores e objetivos), se cansou de procurar por um Hades e ser uma Perséfone, ou seja, repetir os modelos materno e paterno. Aponta um aspecto ditador como representação da falta de identidade. Remete-se novamente à “solidão”, referindo-se ao namorado perdido. Apresenta, ao final, a imagem do presente, a flor de lótus.

Parece que entra em sua prisão, em sua sombra, desce ao mundo de Hades para nascer como uma flor e, depois, renascer como uma fênix, que será a sua imagem referente ao futuro.

Sobre alguma mudança a partir da experiência com as fábulas, considera que:

Uma delas como disse foi que perdi o medo de enfrentar situações não planejadas. Aprendi a ouvir mais as outras pessoas, mesmo quando isso me desagradava; aprendi a separar o meu eu do eu de outras pessoas.

Ao mesmo tempo, na imagem de Lilith,

[...] mulher desdenhada ou abandonada [...] representará os ódios aos casais [...] Não pode integrar-se nos quadros da existência humana, das relações interpessoais e comunitárias; foi lançada de novo ao abismo, ao fundo do oceano, onde não pára de ser atormentada por uma perversão do desejo. (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2000, p. 548).

há uma menina (Core) e uma mulher ferida, a sombra inconsciente dos impulsos obscuros. No entanto, no presente, aponta a imagem da flor de lótus, “quanto mais suja é a lama onde a semente da flor é depositada, mais bela ela florescerá”. Esta imagem parece transformar a imagem obscura de Lilith.

Define-se como alguém que busca “saber”, no entanto, nesse saber, aponta de forma irônica a televisão, pois o *gestus* que escolhe para essa fala é um terço que utiliza na frente de seus olhos hipnotizando-a. Critica, assim, a forma alienante que “soube” as coisas. “8 de setembro de 1988, nasce Maria Nasser. Cultura é sinônimo de saber. E saber para ela é tudo. A televisão lhe ensinou, e ela nunca mente!”

Sobre o *gestus*, fala que: “quando você escreve a fábula, é como se você estivesse se esmurrando. É difícil, principalmente na hora de criar os *gestos*; é como se colocar em frente a um muro sem saída e a única forma de sair dali é enfrentando algo a sua frente: você”.

Na entrevista, Maria fala de suas defesas quando descreve:

Escrever é mais difícil do que falar, por que há um muro a sua frente que você nunca quis transpor, porque sabia que, do outro lado, haveria espinhos, arames farpados até um caminho desconhecido. Falar é mais fácil porque você supera o medo de pular este muro e passa a rumar pela trilha, mesmo que esta esteja cheia de arames e espinhos no começo, com o tempo eles vão sumindo e a dor e a resistência passam.

Na segunda fábula, Maria começa a reflexão sobre seu processo, entra em contato com o mais difícil para ela, escrever sobre si mesma, entrando em contato com seus sentimentos.

Um soco na parede e tudo o que ela sempre evitou veio à tona. Daí para a frente houve uma pequena trilha de encaixes para algo que ela nunca quis deixar. Aliás, houve encaixes para mais de uma coisa; houve encaixes para os sentimentos que ela sempre quis matar. Cuidava dos outros para esconder os maus tratos com ela mesma, com o próprio sentir. E adoecia. Teve de morrer um pouco para renascer. Teve que entender o perder para aceitar que erros podem ocorrer e que se crucificar por isso é matar as esperanças internas. Chora! Chora, pode chorar... Chora, VOCÊ, pode chorar[...] Chora! Pode chorar... Ela berrou, gritou, morreu. E agora ela chora porque finalmente nascendo... 22 de dezembro de 2007. Nasce Maria Stela Nasser. E esta é apenas uma poetisa que não aprendeu a amar, mas já sabe o que é sentir.

Ela apresenta duas variações desta fábula. Na primeira:

Em 8 de setembro nasceu uma criança chamada Maria Nasser; muito prazer! [...] Cultura sempre foi seu sinônimo de saber e conhecimento, para ela, é TUDO. A televisão lhe ensinou (???) X e esta nunca... PSIU! (Falem baixo.) Mentiu!

Agora, Maria nasce como uma “criança”. Tem sede de conhecimento e novamente ironiza o que aprendeu com a televisão, símbolo de meio de comunicação de massa. Parece apontar que a massificação da sociedade, por meio da televisão, não oferece espaço para valores individuais.

Na segunda alteração, faz um paralelo entre o mundo externo em que vive com seu mundo interno. Possivelmente, esteja falando de sua persona “sustentável” e que agora começa a desmoronar. E do pântano, lugar onde nasce a flor de lótus, denuncia novamente o que foi calado e que lhe trouxe a dúvida sobre sua identidade. Refere-se a “cadeias”. Durante o processo de apresentações do espetáculo, apresentou-se o espetáculo na Penitenciária Feminina da Capital, e Maria, quando lá chegou, não havia levado sua carteira de identidade e não pôde entrar na hora. Maria talvez esteja falando da falta de identidade no meio da “prisão, que calou sua voz”. E entra nos seus abismos subterrâneos, em sua loucura, no aspecto sombrio de Dioniso, que revela seu medo perante a vida e as suas emoções.

[...] e assim como o mundo tenta se “sustentabilizar” um pouco tarde, suas pilastras internas cedem. [...] E do pântano sai a voz que “eles” abortaram, da sede de filosofia da Maria Stela nasce a dúvida; quem é ela? É nas cadeias que ela não precisa de identidade, é na loucura que ela enxergou o medo no próprio sangue.

No entanto, na entrevista, reconhece em algumas vozes seus conteúdos internos. Primeiramente, na fábula anterior, aponta a voz que vem da sombra, representada pelo pântano e que diz ter sido abortada por outros, mas agora descreve as vozes como suas e já podendo atuar.

E também havia os personagens e épocas marcantes que me trouxeram uma consciência política e intelectual mais vasta do que eu almejava. Foi uma experiência única neste aspecto. Eram várias vozes que estavam dentro de mim e ver estas vozes atuando, sendo interpretadas, trazia à tona tudo que eu pudesse ter deixado para trás ou coisas mal resolvidas.

Diz começar a compreender porque essas vozes a incomodavam, em função de suas projeções.

Este era o lado negativo, entre tantas personalidades diferentes sempre havia aquelas vozes que eu não queria ouvir e algumas pessoas que eu sequer desejava ter por perto, às vezes, depois eu entendi porque elas me incomodavam tanto. Eram coisas que eu precisava ouvir para poder mudar a mim mesma, em busca de um eu melhor e mais compreensivo.

Perguntada sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula, Maria diz que:

É claro que também não é fácil falar esta fábula, mas com o passar do tempo algo dentro de você se modifica, é como se todo o veneno ou dor que estivesse trancada naquela fábula começasse a ser limpa. Ouvir você interpretar a si mesmo trás um choque benéfico, que te faz mudar e aprender com coisas que você não queria ouvir.

Na terceira fábula mostra a dor e a saudade e refere-se ao cantor Cazuza, que ela conheceu por meio da mãe. Utiliza um trecho da música francesa *Ne me quitte pas*⁵⁷: “Qui s’enfuit déjà. Oublier le temps des mal-entendus⁵⁸”. Parece que ainda precisará enfrentar as “guerras dentro de si”.

E como antigamente, ela grita de dor, de saudade, Cazuza. Um adeus que enterrou consigo, há dez anos, seu coração. ‘Qui s’enfuit déjà. Oublier le temps des mal-entendus’. Junto com o mundo ela enfrenta a guerra, mas a guerra dentro e não fora de casas. Sobreviveu e partiu para águas distantes, sem sonetos de amor, a especial e forte, porém solitária Maria.

Maria apresenta traços depressivos e melancólicos. O processo teatral parece ter lhe dado voz e algum reconhecimento de seus afetos, possibilitando o contato com tantas outras que ela é, *sem se deixar*, desabrochar a flor de lótus para poder descobrir a fênix.

⁵⁷ Não me deixes.

⁵⁸ Que já tenha passado. Esqueça os dias de mal-entendidos (Tradução nossa).

Creio que minha personalidade desabrochou após ter vivido todo este processo. É como se algo dentro de mim houvesse renascido de maneira mais forte.

9.2.8 Participante 8: MARINA LARA

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões
 Estão todas perdidas
 Os meus sonhos
 Foram todos vendidos
 Tão barato
 Que eu nem acredito
 Ah! eu nem acredito...
 Que aquele garoto
 Que ia mudar o mundo
 Mudar o mundo
 Frequenta agora
 As festas do “Grand Monde”...
 Meus heróis
 Morreram de overdose
 Meus inimigos
 Estão no poder
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver...
 O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu sex and drugs
 Não tem nenhum rock 'n' roll
 Eu vou pagar
 A conta do analista
 Prá nunca mais
 Ter que saber
 Quem eu sou
 Ah! saber quem eu sou...
 Pois aquele garoto
 Que ia mudar o mundo
 Mudar o mundo
 Agora assiste a tudo
 Em cima do muro
 Em cima do muro...
 Meus heróis
 Morreram de overdose
 Meus inimigos
 Estão no poder

Ideologia!
 Eu quero uma prá viver
 Ideologia!
 Prá viver...
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver.
 (CAZUZA; FREJAT, 1998)

9.2.8.1 *Impressão geral*

Conheci Marina quando ministrava aula na rede pública estadual; ela não chegou a ser aluna, no entanto, participou de várias oficinas de teatro realizadas na escola (projetos extracurriculares) e participou também de outros espetáculos que montei. Acompanhei a trajetória da adolescência de Marina no que se refere à sua identidade sexual e também acompanhei a problemática familiar que envolve sua mãe, uma mulher jovem, mas com sérios comprometimentos psíquicos, sob tratamento; causando inúmeras situações difíceis para Marina, que, efetivamente, parece não ter encontrado na figura materna o apoio necessário.

Marina seguiu o processo de escrever as três fábulas nos três momentos distintos, apresentando sempre a primeira fábula relativa ao seu passado, ano de seu nascimento.

9.2.8.2 *Fábulas*

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

1989! Em meio a quedas e reconstruções de muros e governos, nasce, no dia 25 de abril, no quarto de um hospital qualquer, às três horas da manhã, de parto normal, uma menina, seu nome, Marina Lara Graça. Junto com ela nasce também a responsabilidade de dois adolescentes, de cuidar de um ser tão frágil. Frágil, ela? No futuro, ela se mostraria uma menina de garra, que não se deixa abater pelas surpresas que a vida nos mostra. Em 2007 aquela mesma criança, com seus 17 anos, ingressa na faculdade. Seu objetivo? Tornar-se uma

psicóloga. Hoje ela está aqui em frente a uma platéia, realizando um de seus sonhos e contando um pouco de sua vida. Vida? O que é a vida?

Segunda fábula: escrita

25 de Abril de 1989, a política em seu país fazia história, contas trancadas, caras pintadas... É Brasil, mostra a tua cara. 2007, enquanto o mundo dá suas voltas, ela tenta entender como se pode haver tantas dessas tais crises econômicas, diante de uma sociedade tão civilizada e tão racional. Bom, “Democrácticapitalisticamente” falando: “Isso não irá afetar ninguém”. Talvez a única afetada nessa história toda seja ela mesma, afinal, Psicologia é coisa de louco.

Observação: não apresenta. Continua apresentando a anterior.

Terceira fábula:

Dez anos se passaram. A criança? Cresceu, têm novas responsabilidades, uma delas é pensar e existir sozinha. Já não vê mais o mundo com seus pequenos olhos verdes, passou a enxergá-lo com seus velhos olhos vermelhos que talvez já estivessem com ela há muito tempo, só que nunca haviam sido utilizados de forma correta. Eh! Aqui onde as horas não passam, onde o sol não me vê? Ver o quê? O que ela agora se tornou, ou melhor, se auto intitulou, Dra. (doutora). Sua área? Prazer! Meu nome é Psico-logia, e estudei muito para entrar nas mentes insanas, dessas cabeças tão sãs, que por serem total e puramente certas, promovem a “paz mundial”. Seus “heróis morreram de overdose”. Pai, mãe, irmãos já não fazem mais parte de sua família, mas talvez ainda seja uma forma de aconchego quando se precisa. Amigos? Ainda são os mesmos de sempre. Por falar nisso, estão muito bem, obrigada. E ela segue a sua vida a caminho do fim, um fim que feliz, ou não, chegará.

Observação: não apresenta. Continua apresentando a primeira.

9.2.8.3 Análise das fábulas e entrevista

Eu sempre achei o teatro uma ferramenta para exposição não só do personagem, mas também do próprio ator, que está sempre ao lado do personagem, pois sem um, o outro não teria como se mostrar.

A partir desta experiência Marina define o papel do teatro mediante o qual estaria procurando o reconhecimento sob diversas formas de se apresentar e de se perceber.

Segundo Byington (1988, p. 66), o ego, durante o momento de sua estruturação, apresenta alguns problemas básicos que são relacionados com a sua intermediação entre persona e sombra.

Por um lado, a persona é muito positiva, pois forma códigos expressivos para a elaboração simbólica e, de outro, negativa, quando disfarça e esconde a não elaboração ou deixa de ser criativa e impede o aparecimento de novas formas de expressão. [...] a sombra, apesar da inadequação da expressão simbólica, [...] apresenta-se com grandes vantagens, dentre as quais se distingue a expressividade de uma grande quantidade de símbolos [...] entre estas duas estruturas tão poderosas, como se comporta o ego, aqui concebido junto com a consciência como a estrutura central de atualização simbólica?

Marina parece utilizar-se do teatro para que o ego possa atualizar seus símbolos. Na entrevista, respondeu que o processo teatral contribuía na forma como se via e se sentia: “eu me encontrava em um momento da minha vida em que estava passando por um problema de doença em família e, ao passar pelo processo, comecei a repensar o modo como eu via o mesmo”.

No contexto sócio-histórico seleciona as mudanças políticas ao longo das três fábulas que, metaforicamente, têm haver com seu processo de vida; na primeira fábula, do ano de seu nascimento: “1989! Em meio a quedas e reconstruções de muros e governos”, mudando para a segunda fábula, no dia de seu nascimento: “25 de abril de 1989, a política em seu país fazia história, contas trancadas, caras pintadas... É Brasil, mostra a sua cara”, para, na terceira fábula, selecionar mais um trecho da música do cantor Cazuza, “Seus heróis morreram de overdose⁵⁹”.

Marina parece fazer um paralelo do contexto sócio-histórico com seu contexto de vida no âmbito de suas relações familiares, numa possível reflexão de sua nova “ideologia” de vida: foi preciso quedas para reconstruções, simbolicamente fala de suas contas trancadas, valores trancados e caras pintadas. A mãe dela, por várias vezes, quando em crise, trancava ela e os irmãos em casa. Mas Marina percebe que é preciso mostrar a cara, possivelmente, se ver, enxergar tudo isso. Também nos fala do morrer de overdose, pois “seus heróis morrem perdidos nas drogas”. Possivelmente, esta foi sua vivência do arquétipo do herói na adolescência.

Na entrevista aponta que começa a entender, por meio da experiência com o processo

⁵⁹ É importante ressaltar que, assim como o participante Leonardo, Marina também repete esse trecho da música de Cazuza (após Leonardo fazê-lo). Semelhanças de ideologias em que “heróis morrem de overdoses”. Tanto Marina quanto Leonardo nasceram na mesma década.

teatral das fábulas, questões relativas à sua mãe,

[...] pude notar que o ser humano pode e é capaz de se fortalecer nas suas fraquezas; no meu caso, no problema que estava passando; o fato é que eu estava passando por um momento em que minha mãe, que sofre de problemas psicológicos, encontrava-se muito doente, apresentando episódios freqüentes de sua doença, o que me afetava muito por eu não entender do que se tratava.

Considera que o processo teatral contribuiu na forma como se via e se sentia: “eu me encontrava em um momento da minha vida em que estava passando por um problema de doença em família e, ao passar pelo processo, comecei a repensar o modo como eu via o mesmo”.

[...] me encontrava muito sensível emocionalmente; ao começar a escrever [as fábulas] e logo depois encená-las, comecei a pensar sobre o que estava acontecendo comigo e com as pessoas envolvidas na situação, o que me fez começar a ‘abrir’ minha cabeça com relação ao fato e a mim mesma.

Na primeira fábula, Marina reconhece que, junto com seu nascimento, nasce “a responsabilidade de dois adolescentes de cuidar de um ser tão frágil. Frágil, ela?”. Marina parece apontar sua insegurança. Indaga a respeito de sua fragilidade. No entanto, durante a fala, “frágil, ela?”, pega uma boneca de pano e a joga no chão. Esse foi o *gestus* escolhido por Marina para questionar sua fragilidade. Ela parece querer se mostrar forte. Ou quer negar sua fragilidade.

Apresenta em cena sempre a primeira fábula, mesmo tendo escrito a segunda e a terceira. Em relação a isso declara que “desde o início, sempre apresentei a mesma fábula no processo teatral, talvez não tenha apresentado as outras pelo fato de, na época, não ter tido uma segurança para mudar para as fábulas seguintes”. Ao mesmo tempo em que, dentro de si, parece amadurecer suas questões familiares, não consegue externá-las.

Marina não possui conteúdos sobre família na segunda fábula.

Na terceira fábula, afirma que, no futuro, “pai, mãe, irmãos, já não fazem mais parte de sua família, mas talvez ainda seja uma forma de aconchego quando se precisa”. Podemos refletir sobre qual parte da família não faz mais parte da sua família. Possivelmente, esteja falando dos transtornos mentais de sua mãe, do que ela quer entender sobre isso, do que ela não quer para si. Quer apoio, mas não o recebe. Marina parece apresentar seu complexo parental.

Jung (2002b, par. 97), assinala que: “em etapas posteriores da vida, ainda que as

imagens dos pais tenham sido analisadas criticamente, corrigidas e reduzidas a dimensões humanas, contudo continuam essas imagens a atuar aparentemente como potências divinas”. Marina vai ter que encontrar o significado profundo das representações parentais dentro dela. Resgatar seus “demônios”, que também representam a força criadora da vida.

É interessante ressaltar que, quando aponta a imagem relativa ao passado, na entrevista, traz “demônios”: “todos os problemas com os quais nunca tentei lidar por medo de não conseguir enfrentá-los”.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 329), o demônio “simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos [...] são anjos que traíram a própria natureza, mas que não são maus, nem por sua origem, nem por sua natureza”.

Parece que desde que ela se envolveu com o teatro, vem buscando o confronto com seus demônios para ver-se de “forma mais longe e mais segura”. Na época desta pesquisa, Marina resolveu cursar psicologia, procurando no processo das fábulas a busca de “uma psicologia que a salve”.

A respeito de questionamentos, valores e objetivos, Marina, já na primeira fábula, vislumbra seu futuro, sua garra “que não se deixa abater pelas surpresas que a vida nos mostra”. Apresenta seu desejo de mostrar sua garra que encobre sua *fragilidade*. “Em 2007, aquela mesma criança, com seus 17 anos, ingressa na faculdade. Seu objetivo? Tornar-se uma psicóloga. Hoje ela está aqui em frente a uma platéia, realizando um de seus sonhos e contando um pouco de sua vida? Vida? O que é a vida?”.

Marina nos fala da “escuta” como sonho. Ser escutada por uma platéia e, a partir desta, ser vista através do olhar do outro, descortinando as questões acerca do que seria a vida, a sua vida. Ela procura ser escutada, reconhecida. Possivelmente, busca também na sua formação em psicologia uma forma de compreender a vida, a sua vida. No passado, Marina fala de sua fragilidade, no futuro, de sua força.

Na fábula referente ao futuro, “dez anos se passaram. A criança? Cresceu, tem novas responsabilidades; uma delas é pensar e existir sozinha [...] E ela segue a sua vida a caminho do fim, um fim que feliz, ou não, chegará”. O que esse final representa para Marina? Parece que ela precisa ultrapassar o que construiu de falso para si.

Nos símbolos, mitos e fantasias, Marina utiliza-se da metáfora do olho para, possivelmente, relatar o processo de ver diferente, primeiro verde (a cor de seus olhos), a cor de sua infância, de sua pureza; posteriormente, a cor vermelha, que seria a cor do sangue, do conflito, da paixão. Uma paixão que reconhece como parte dela, mas que nunca foi usada de

forma correta.

Já não vê mais o mundo com seus pequenos olhos verdes, passou a enxergá-lo com seus velhos olhos vermelhos, que, talvez, já estivessem com ela há muito tempo, só que nunca haviam sido utilizados de forma correta. E ela segue a sua vida a caminho do fim, um fim que feliz, ou não, chegará.

Sobre a identidade, na primeira fábula, aponta que nasceu “num quarto de um hospital qualquer”, apontando novamente questões relativas à sua infância, a seus complexos parentais. Na segunda fábula, começa a questionar as crises em sua sociedade, possivelmente, estas são suas crises pessoais que começa a analisar.

2007. Enquanto o mundo dá suas voltas, ela tenta entender como pode haver tantas dessas tais crises econômicas diante de uma sociedade tão civilizada e tão racional. Bom, “democráticaplitalisticamente” falando: “Isso não irá afetar ninguém”. Talvez a única afetada nesta história toda seja ela mesma, afinal, psicologia é coisa de louco.

Marina apresenta uma persona enfrentadora, forte, para lidar com a turbulência. Ironiza a psicologia, parece não haver lógica.

Dort (1977, p. 290) aponta um dos critérios do teatro épico: a construção por fragmentos destacáveis. “Assim como a inclusão de detalhes naturalistas no painel histórico”, a fragmentação permite unir no palco “a descrição da vida cotidiana e a evocação da história sem reduzir uma à outra”.

Na segunda fábula, Marina parece fazer um paralelo entre as dicotomias na sua “sociedade”. Uma sociedade que, mesmo civilizada e racional, vive em crise. Marina denuncia a falta de democracia no capitalismo. Ao mesmo tempo em que analisa questões sociais; no aspecto subjetivo, possivelmente, esteja falando sobre a sua vida familiar, tentando elaborar o quanto não vive sua liberdade, sua democracia e valor, e como isso a afeta, pois Marina elege o termo “psicologia” para, de certa maneira, se traduzir; o logos de sua psique, no entanto, não se enxerga compreendida por essa sociedade familiar e histórica. E, ainda, permanece o conceito pejorativo da psicologia para louco. Parece falar de duas psicologias e sobre razão e loucura (psicologia e loucura). Marina deseja procurar entender pela razão (psicologia), mas teve que mergulhar na doença de sua mãe. A imagem escolhida na entrevista para representar o presente “uma flor florescendo: o meu amadurecimento tanto mental como pessoal”. Marina parece apontar a necessidade de crescer para, talvez, entender o que aconteceu.

Na fábula referente ao futuro, as horas não passam e o sol não a vê. E ela mesma indaga: “ver o que? O que ela se tornou, se auto-intitulou”, possivelmente uma persona de curadora cujo nome é “Psico...logia”; parece existir uma cisão entre o psíquico, o subjetivo e o lógico, o entendimento. Marina nos fala do grande estudo para entrar nas mentes insanas de cabeças sãs e certas que promovem a “paz mundial”. De novo aparece à cisão entre as mentes insanas, do mundo psíquico, e as cabeças certas, da lógica. De forma irônica, aponta que essa “paz mundial” que lhe fora ofertada, parece nunca ter existido. Como Marina poderá reunir no mundo, a paz entre “o psíquico e o pensamento”? Possivelmente, esteja falando de seu núcleo familiar, da doença de sua mãe, do que agora pode efetivamente, “democráticaplitalisticamente falar e tentar entender”, para, no futuro, quem sabe, ver-se através da imagem de “uma porta aberta com uma luz bem intensa no final de um corredor: minha carreira profissional deslanchando e o reconhecimento familiar”.

Eh! Aqui onde as horas não passam, onde o sol não me vê? Ver o quê? O que ela agora se tornou, ou melhor, se auto-intitulou, doutora. Sua área? Prazer! Meu nome é Psico...logia, e estudei muito para entrar nas mentes insanas, dessas cabeças tão sãs que, por serem total e puramente certas, promovem a “paz mundial”. [...] É, ela segue a sua vida a caminho do fim, um fim que feliz, ou não, chegará.

Marina conclui, na entrevista, o que achou sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula:

[...] ao escrever a fábula, você se encontra num processo que é único, ou seja, é você com você mesmo naquele momento. Ao apresentar para o público, você expõe todos os seus problemas para quem estiver assistindo, o que também é único porque faz as pessoas entrarem em contato com o seu íntimo e as leva a pensar e perceber que todos temos algum problema, que pode ser tanto mais, quanto menos graves do que o dos outros.

Podemos concluir que o processo de Marina aponta para a flexibilização da persona, mas terá que ter muito empenho para viver uma persona mais criativa, pois é sua proteção. Dioniso traz loucura e dor, mas só assim ela se reconciliará com a “menina de olhos verdes”, com o verde do Deus da vegetação, integrando-o ao vermelho que aponta como “olhos corretos” do vinho de Dioniso. Ela fala desse novo olhar quando, na entrevista, diz que “a transformação através do processo me fez mudar o modo como eu via as coisas”.

Possivelmente, Marina precisará aprender que não conseguirá explicar o seu sofrimento pela psicologia, terá que entrar no sofrimento, em contato com seu Dioniso

acorrentado.

9.2.9 Participante 9: ROSEMARY VIEIRA

Bate outra vez
 Com esperanças o meu coração
 Pois já vai terminando o verão,
 Enfim
 Volto ao jardim
 Com a certeza que devo chorar
 Pois bem sei que não queres voltar
 Para mim
 Queixo-me às rosas,
 Mas que bobagem
 As rosas não falam
 Simplesmente as rosas exalam
 O perfume que roubam de ti, ai
 Devias vir
 Para ver os meus olhos tristonhos
 E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
 Por fim
 (CARTOLA, 1976)

9.2.9.1 *Impressão geral*

Rosemary, na época com 48 anos, atriz profissional e publicitária, não vive de ambas as profissões, nem batalha ofensivamente pelas mesmas. Apesar de seu potencial como atriz ser fenomenal, suas dificuldades internas parecem colocá-la num patamar abaixo de suas reais qualidades. Trabalha em empregos rotineiros e nem um pouco criativos. Revela conflitos de seu ego, no que concerne à certeza, à coragem de lutar por si mesma. Uma “menina grande” que parece encontrar no palco a chance que não consegue se dar na vida.

Rosemary já havia participado de outros grupos de teatro e sempre com muito entusiasmo contava sobre suas apresentações cênicas. Mostrou-se neste processo bastante envolvida e, principalmente, feliz. Em conversas informais, focava que a diferença neste trabalho era a chance que tinha de poder desenvolver sua criatividade.

Rosemary escreveu a primeira fábula e apresentou-a com pequenos cortes de falas que não comprometem o texto, apresentando a mesma fábula o tempo todo, no entanto, escrevendo outras. Foi a única participante a escrever de novo a segunda fábula. Enquanto a

maioria do grupo escrevia as fábulas e apresentava outras, com Rosemary ocorreu o contrário, ela apresentava a mesma (a primeira fábula) e escrevia outra.

9.2.9.2 *Fábulas*

Seguem as três fábulas e suas variações.

Primeira fábula: escrita e apresentada

É um barquinho a deslizar no mar, azul do mar. De signo de peixes, nasceu em 12 de março de 1960, às 2 horas da manhã e 14 minutos, uma menina, seu nome Rosemary Vieira. Junto com ela, uma nova esperança, uma nova era, sob o comando de Juscelino Kubitschek que, 40 dias depois do nascimento de Rosemary inaugura a nova capital do Brasil, Brasília. Mas este barquinho no macio azul do mar virou e surgiu grande revolução e luta para poder sobreviver e não afundar neste mar da vida. Mas o barco virou e veio o golpe militar, ditadura, revolução, inflação, diretas já, contas correntes e poupanças bloqueadas, desempregos, recessão. E o mundo tentando sair desta confusão até hoje, pois nada mudou

Variação: apresentada em 17/11/07

É um barquinho a deslizar no macio azul do mar. É um barquinho a deslizar no macio azul do mar. De signo de peixes, nasceu em 12 de março de 1960, às 2 horas da manhã e 14 minutos, uma menina, seu nome? Rosemary Vieira. Junto com ela, uma nova esperança, uma nova era, sob o comando de Juscelino Kubitschek, o qual, 40 dias após seu nascimento, inaugura a nova capital do Brasil, Brasília. Mas o barquinho virou, virou! É revolução, é inflação, é recessão... O Oh O Oh! É corrupção! É facção, é mensalão!

Segunda fábula: escrita

Nasce com 47 anos, Rosemary Vieira, não importa as horas, minutos ou segundos, o importante é saber para que, e por que ela veio ao mundo. É para revolucionar este mundo cheio de recessão, preconceito e dor. Ela vem chegando de barquinho. Este barco pode até virar, mas está cheio de alegria dentro do coração de Rosemary; principalmente quando ela

está no palco exercendo sua profissão de atriz. Seu palco nunca vai estar vazio, suas luzes não se apagarão, porque ela vai distribuir sua alegria e as suas luzes para pessoas que não podem ter, ou não as deixaram ter, nem um simples sorriso.

Observação: não apresenta. Continua apresentando a variação da primeira.

Variação: resolve escrever em 9/3/08.

O cordão umbilical rompe, a bolsa estoura nasce em 9 de março de 2008 uma menina, seu nome Rosemary que significa rosa que solta suas pétalas ao mundo. Não é como as rosas de Cartola que não falam. A voz sufocada em um desespero profundo, ela tem sede a forte sede de falar e no palco que ela solta a sua voz. Ou em uma penitenciária feminina ou em um abrigo para moradores de rua o arsenal da esperança ou no palco da vida.

Mas o que é vida é lutar para viver intensamente é não esconder atrás de sua própria sombra. Ou igual aos nossos governantes que criam bolsa família, cartões corporativos para beneficiar eles próprios e acaba virando tudo um mensalão, um monte de merda.

Hoje ela rompe barreiras, mas o seu barco que desliza no macio azul do mar pode até virar porque ela vai de carro, sim ela não tem, mas medo ela quer apenas coexistir.

Observação: não apresenta. Continua com a apresentar a variação da primeira.

Terceira fábula: escrita

Ela caminha pela areia coberta pelo mar, não, ela não é mais um barquinho que desliza no macio azul do mar. Ela é este imenso mar, rainha soberana, a grande sábia. Escreve seu nome na areia: Rose, nascida em 1960. Sacudiu a poeira e deu a volta por cima: hoje, em 2018, ela governa sua própria vida. Mais madura, consegue controlar seus medos e seus anseios. Seu palco não está vazio, suas luzes não se apagam. Ela brilha no palco e na vida. Ela coexiste com seus vários personagens, tanto na vida como no palco.

Observação: não apresenta. Continua a apresentar a variação da primeira.

9.2.9.3 Análise das fábulas e entrevista

“Minha paixão pelo teatro é porque ele é mágico; posso ser tudo o que eu não sou”. É assim que Rosemary define o teatro, um espaço para ser o que não consegue ser na vida. No percurso das fábulas, Rosemary pré-escreve, por meio das imagens escolhidas referentes ao passado, presente e futuro na entrevista, que, primeiramente, era uma gota; depois, passou a ser um pequeno riacho e, no futuro, um imenso mar. Essas imagens sugerem um acúmulo de emoções que parecem tornar-se mais fortes. Será que ela se vê no futuro mais plena?

No contexto sócio-histórico da primeira fábula, ela associa seu nascimento a uma esperança, advinda com a construção da capital do Brasil, Brasília. “Rosemary Vieira. Junto com ela uma nova esperança, uma nova era, sob o comando de Juscelino Kubitschek que, 40 dias depois do nascimento de Rosemary, inaugura a nova capital do Brasil, Brasília”.

No entanto, constata que essa mesma esperança se perde quando analisa que “o barco virou e veio o golpe militar, ditadura, revolução, inflação, Diretas Já, contas correntes e poupanças bloqueadas, desempregos, recessão. E o mundo tentando sair desta confusão até hoje, pois nada mudou”. Mas não apresenta o final desta fábula escrita. Apresenta outra variação da mesma, na qual altera “barco” para “barquinho”, e fala que o mesmo “virou, virou! É revolução, é inflação, é recessão... Oh! Oh! Oh! Oh! É corrupção! É facção, é mensalão!”.

Com relação ao *gestus* ou às atitudes corporais que justifiquem as falas, apenas ilustramos que, no momento em que Rosemary apresentava esta última fala, abria e tirava seu casaco “sério” e mostrava adereços de Carnaval, feliz da vida, utilizando um apito e rindo contagiadamente da situação no governo. É importante ressaltar a proposta do teatro de Brecht: um teatro político em que são colocadas em cena justificações ou refutações do homem moderno que são históricas e não eternas. Brecht (2005, p. 67) afirma que “o palco principiou a ter uma ação didática”.

A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e efeito podiam ser postas em relevo. Os homens tinham que agir de determinada forma e poder, simultaneamente, agir de outra (BRECHT, 2005, p. 66).

Brecht aponta para o público que não existiria uma lei de causa e efeito naturais, que a compreensão disso acontecia em função de coerções, uma forma de “alienação”; utiliza as idéias e ideais de Karl Marx.

Rosemary parece dialogar com sua “alienação” e a questionar-se por meio da mesma: “Na verdade, eu nunca parei para analisar se ocorreu alguma modificação”.

Na segunda fábula, mesmo não a apresentando, parece começar a querer revolucionar a “alienação” que, agora, ela nomeia: “é para revolucionar este mundo cheio de recessão, preconceito e dor”. Ela faz um paralelo entre o processo político e seu processo de vida. No entanto, ainda continua a apresentar a variação da fábula anterior em que apenas constata que “é revolução, é inflação, é recessão... Oh! Oh! Oh! Oh! É corrupção! É facção, é mensalão!”. Rosemary parece sempre estar num ensaio de si mesma.

Resolve escrever outra segunda fábula; mesmo sem apresentá-la durante o processo teatral, aponta a necessidade de viver e não se esconder atrás da própria sombra, que compara à sombra dos governantes que criam soluções para o povo, entretanto, com o objetivo de se beneficiarem; e conclui que, no final, tudo termina mal. Rosemary parece começar a elaborar que “a vida é lutar para viver intensamente, é não se esconder atrás de sua própria sombra. Ou igual aos nossos governantes, que criam bolsa família, cartões corporativos para beneficiar eles próprios e acaba virando tudo um mensalão, um monte de merda”.

Conforme afirma Byington (1988, p. 64), “Apesar da sombra ser inconsciente, nem por isso ela deixa de afetar o ego e a identidade. Os símbolos que atuam na sombra dão um sentimento de mal estar e incompletude à personalidade e ao ego”.

Paralelamente, na entrevista, ao ser perguntada se algo aconteceu de especial no período do processo teatral e como isso a afetou, nos relata que:

Fui à luta por um emprego novo. Pedi a conta do anterior num dia e no dia seguinte já comecei no emprego novo. Foi um tiro no escuro, mas foi. Adoro dançar e tenho plena consciência que eu não danço nada. Um dia me deram uma chance para dançar, lá fui eu com a cara e a coragem e cara-de-pau. É claro que precisava de muito treino e ensaio para ficar razoável e, principalmente, talento para dança, porém, se eu tivesse outra chance, dançaria outra vez.

Ela refere-se ao emprego que tinha de caixa em uma lotérica, do qual pediu demissão para ir trabalhar como empacotadora de meias numa pequena loja de fabricação própria. No entanto, a mudança de emprego não foi de fato tão grande, pois o emprego está aquém das possibilidades de Rosemary; para ela, parece ter representado uma mudança física, um sair do lugar, um começar a mover-se. Quando fala em ter tido a chance de dançar, está se referindo à

chance que ofereci em participar de uma das coreografias dentro do espetáculo *Reflexos de gerações*, de novo “sair do lugar”. Com isso, parece confrontar sua insegurança e ir à luta, não se escondendo atrás de suas dificuldades.

Sobre sua identidade, na primeira fábula escrita e apresentada, faz menção ao seu signo zodiacal, Peixes, que nos remete às imagens de “água”, da gota, do pequeno riacho e do imenso mar, respondidas no entrevista. Peixes, signo do elemento água. Água: fluxo de suas emoções, “uma menina” que se faz mulher.

Novamente, na segunda fábula, também não apresentada, escreve seu novo nascimento, “nasce com 47 anos, Rosemary Vieira, não importa as horas, minutos ou segundos, o importante é saber para que e por que ela veio ao mundo”. Rosemary parece preparar em sua escrita o ensaio para organização de seu caos. Na entrevista, ela aponta que modificou as fábulas escritas, apresentando outras para “a fábula ficar mais organizada e harmoniosa para apresentar”.

Em seguida, na mesma fábula, julga que o barco “pode até virar, mas está cheio de alegria dentro do coração de Rosemary; principalmente quando ela está no palco exercendo sua profissão de atriz”.

Ainda na categoria identidade, resolve escrever outra fábula, que também não apresenta. Nesta, conta que rompe primeiro seu “auto-cordão” umbilical para, depois, a bolsa estourar; nasce seu lado menina, seu lado “rosa”, sua sensibilidade que, agora, liberta para o mundo. “O cordão umbilical rompe, a bolsa estoura. Nasce em 9 de março de 2008 uma menina; seu nome, Rosemary, que significa rosa que solta suas pétalas ao mundo” e faz analogia com a música de Cartola, *As rosas não falam*, afirmando que essa rosa fala. Verifica-se uma duplicidade do símbolo “menina”, ao mesmo tempo em que aparece a menina, pequena e insegura; menina, também é o símbolo da criança, do novo, do porvir.

Rosemary fala de sua voz sufocada num desespero profundo em que “ela tem sede, a forte sede de falar e no palco que ela solta a sua voz”. Utiliza o palco para sua reestréia na vida. Aponta o quão difícil é escrever a fábula, pois está em contato direto com as suas feridas; entretanto, ao apresentá-la, confia que pode se esconder através de uma personagem, mesmo que esta personagem seja ela mesma. “Para mim, a fábula é uma cena que eu escrevi, baseada na experiência da minha vida em conjunto com a vida do mundo; e escolhi a personagem Rosemary (eu)”. Ela parece utilizar-se de si mesma enquanto personagem em sua própria vida.

Rosemary considera que, no processo teatral das fábulas, por mais que faça personagens diferentes, sempre tem algo dela, e através deles pode mais. Parece que o teatro a

ajuda a ser ela mesma na vida; é a menina Rosemary, Rosa, que desabrocha para a vida. Será o teatro um psicopompo que liga Rosemary (personagem) a Rosemary (pessoal real)?

No processo de reflexão de sua identidade, ela traz de novo a imagem do barco, enquanto símbolo de si mesma. Para Jung (1992, p. 20), “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado”.

“Hoje ela rompe barreiras, mas o seu barco, que desliza no macio azul do mar pode até virar, porque ela já vai de carro, sim ela não tem mais medo. Ela quer apenas coexistir”. É importante ressaltar que, neste momento, Rosemary compra, com suas duas irmãs, um carro e começa a dirigi-lo, meio confusa, meio perdida, mas busca nesta direção a sua direção.

E, de forma prospectiva, afirma que, em 2018, “ela governa sua própria vida; mais madura, consegue controlar seus medos e seus anseios. Seu palco não está vazio, suas luzes não se apagam. Ela brilha no palco e na vida. Ela coexiste com seus vários personagens, tanto na vida como no palco”. Rosemary parece integrar numa grande coexistência seus personagens e ela mesma, palco e vida.

Isto aparece também nos símbolos escolhidos, ela utilizou-se da metáfora do “barquinho que desliza no macio azul do mar” e, enquanto apresentava para o público esse barquinho infantil da menina, ela escreve que o “barquinho vem chegando”. Rosemary aponta a perspectiva de um futuro em que caminha mais madura; seu amadurecimento está em processo: “o seu barco, que desliza no macio azul do mar pode até virar, porque ela já vai de carro, sim ela não tem mais medo. Ela quer apenas coexistir”. Rosemary quer coexistir com seus medos.

Na terceira fábula, ela constata que “caminha pela areia coberta pelo mar, não, ela não é mais um barquinho que desliza no macio azul do mar. Ela é este imenso mar, rainha soberana, a grande sábia. Escreve seu nome na areia”. De novo as emoções que se acumularam há anos parecem, agora, escoar no mar ou tomar a forma desse imenso mar.

Na entrevista, ela recorta uma fala de uma espectadora em uma das apresentações do espetáculo *Reflexos de gerações* na penitenciária feminina da capital. A espectadora lhe diz que precisou estar presa para assistir a um bom espetáculo. Será que Rosemary fala de sua prisão? Do tanto que esteve presa fora de si, assistindo-se?

Em seus questionamentos, valores e objetivos aponta que

[...] está cheio de alegria dentro do coração de Rosemary, principalmente quando ela está no palco exercendo sua profissão de atriz. Seu palco nunca vai estar vazio, suas luzes não se apagarão, porque ela vai distribuir sua alegria e as suas luzes para pessoas que não podem ter, ou não as deixaram ter, nem um simples sorriso.

O processo teatral parece acontecer conjuntamente com o processo de vida de Rosemary. A personagem, a atriz do palco, parece comungar com a pessoa, a mulher, a profissional da vida. Na entrevista, diz perceber a mudança ocorrida durante o processo teatral: “confiar mais em mim. Sempre achei que eu não servia para nada. Hoje eu me amo e sou mais lutadora e menos medrosa”.

Rosemary não apresenta conteúdos nas categorias: relações familiares/interação eu-outro e sentimento religioso. No entanto, na entrevista, fala de suas irmãs, o quanto elas são importantes, que sempre as fez de psicólogas para chorar suas mágoas. Percebe-se que Rosemary chora as mágoas de sua vida para suas irmãs. No teatro, de forma poética e teatral, transforma as mágoas de sua vida, ao mesmo tempo em que possui um “sentimento religioso” em relação ao teatro, quando fala o que o teatro representa em sua vida: “se o teatro é a vida do espírito humano, porque não representar a minha vida?”. Rosemary parece utilizar-se do palco como possibilidade de contato com seu Self, com o encontro entre a menina e a mulher que, juntas, desabrocham e *falam*.

9.3 O processo do grupo no contexto histórico

[...] Há soluções, há bálsamos
para cada hora e dor. Há fortes bálsamos,
dores de classe, de sangrenta fúria
e plácido rosto. E há mínimos
bálsamos, recalçadas dores ignóbeis,
lesões que nenhum governo autoriza,
não obstante doem,
melancolias insubornáveis,
ira, reprovação, desgosto
desse chapéu velho, da rua lodosa, do Estado.
Há o pranto no teatro,
no palco? no público? nas poltronas?
há sobretudo o pranto no teatro,
já tarde, já confuso,
ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo,
vai minar nos armazéns, nos becos coloniais onde passeiam ratos noturnos,
vai molhar, na roça madura, o milho ondulante,
e secar ao sol, em poça amarga.
E dentro do pranto minha face trocista,

meu olho que ri e despreza,
 minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,
 que polui a essência mesma dos diamantes.
 O poeta
 declina de toda responsabilidade
 na marcha do mundo capitalista
 e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
 promete ajudar
 a destruí-lo
 como uma pedreira, uma floresta
 um verme.
 Carlos Drummond de Andrade, *Nosso Tempo* (1964)

A possibilidade de conhecer as idéias de Brecht e suas críticas acerca do *nosso tempo* resultou em uma forma de compreender que a função do teatro é primordialmente uma ferramenta de conscientização social das mazelas de uma sociedade que não oferece condições para que seus cidadãos se apropriem de seus direitos. Segundo Maciel (1967, p. 4) “nunca, como em *nosso tempo*, o teatro foi, como diz Albert Camus, a arte do efêmero, do provisório e do contingente: isto é, a arte absurda do homem absurdo”. Segundo Maciel (1967, p. 3):

O teatro no século XX, reduzido como o resto a uma mercadoria pelo amadurecimento corruptor da sociedade capitalista, desceu a uma cotação extremamente baixa no mercado. [...] A idade da indústria destruiu a aura da obra de arte, como explica Walter Benjamin.

Maciel (1967) aponta que Brecht recrimina que o teatro vivo, “feito de carne e ossos dos atores” (p. 3), não vive mais sem a indústria. O palco passou a ser um assunto de quem não tem mais nada a fazer. Brecht faz de seu teatro uma forma de não alienação do próprio homem.

Brecht (2005, p. 110) aponta o método de historização dos acontecimentos:

O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos [...] são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época, subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta.

A partir do objetivo de análise dos temas do “ser histórico”, encontramos na categoria do contexto sócio-histórico, o processo histórico vivenciado pelos participantes a partir de três momentos propostos: o ano do nascimento (passado), o ano atual (que se referia ao presente,

que, na época da pesquisa, era o ano de 2007) e o futuro após dez anos, que representaria o ano de 2018. No entanto, é importante ressaltar que se trata de três participantes nascidos na década de 1960, cinco participantes nascidos na década de 1980 e uma na década de 1990.

Para Brecht (2005) os fatos que ocorrem na sociedade não podem ser vistos como “naturais” e sim como históricos. Conforme Maciel (1967, p. 9):

Depois de dominar a Natureza, o homem moderno se vê, finalmente, diante da tarefa de dominar a si próprio, as suas relações com os outros homens e a organização de sua sociedade. Como no processo anterior de controle da natureza através das ciências naturais, a razão humana é o agente do novo processo.

Cada participante analisa como os fatos sociais, políticos, econômicos e culturais refletiram-se em suas vidas. Para a década de 1960, os três participantes nascidos neste período delatam a falta de liberdade de expressão, as manobras do governo que alienam o povo, uma juventude que busca seus direitos na necessidade de ir para as ruas e lutar, nem que morrer seja preciso; lutar contra o poder que destrói o direito de sonhar e viver; ao mesmo tempo em que existe a esperança na “inauguração” de um novo governo, o mesmo é uma ilusão.

Cássio aponta seu nascimento em meio a repressão instaurada em seu país. Denuncia a ditadura militar e a falta de expressão que a mesma calou. A liberdade de sonhar. Um sonho que era de todos. “1966! Brasil, interior do estado de São Paulo. Em meio à repressão militar, nasce! [...] Enquanto isso, nas cidades grandes, muitos eram torturados, exilados e mortos por defenderem a liberdade de sonhar por mim e por você”.

Clara critica o fato do homem “pisar na lua” em plena ditadura militar no Brasil, enquanto “ela” queria pisar na Terra para poder vibrar e lutar, “na luta contra o poder que dita regra e invade casas”. E ainda aponta: “no globo, a Globo nos distraía com Rivelino na Copa, no belo campo varonil, do bravo homem gentil”. Ironicamente objurga o “gentil”. “Gentilezas? À parte da Pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... Salve! Salve-se quem puder!” Clara denuncia a alienação do povo imerso no poder da mídia e do governo, na Rede Globo, no futebol. Enquanto os ditames do hino nacional propagam as gentilezas do “bravo homem brasileiro” que luta nos campos, nas ruas, a ditadura militar apontava as contradições da pátria, por meio da guerra, da força e do poder destruidor. No entanto, ela diz que: “E assim viveria acreditar no melhor a menina Clara”. Seu lado menina, no aspecto sombrio, ilude-se e tenta criar suas fantasias para estar no mundo.

Rosemary busca na esperança de seu nascimento a construção de um novo momento histórico de seu país: a construção de Brasília. “Junto com ela uma nova esperança, uma nova era, sob o comando de Juscelino Kubitschek que, 40 dias depois do nascimento de Rosemary, inaugura-se a nova capital do Brasil, Brasília”. No entanto, “o barco virou e veio o golpe militar, ditadura, revolução, inflação, diretas já, contas correntes e poupanças bloqueadas, desempregos, recessão. E o mundo tentando sair desta confusão até hoje, pois nada mudou”. Rosemary reconhece a ilusão na qual se colocou. Critica as atitudes governamentais que não oferecem ao povo opção de mudança.

Em 1980, os cinco participantes nascidos nesta década apontam as contradições no governo, e do governo: a falta de uma igualdade social, a falta de escolha, critica-se a sociedade de consumo e a alienação da identidade trazida pelo sistema capitalista, a falta de recursos financeiros, a juventude que vai para as ruas e “pinta” a cara como forma de indignação. Podemos ressaltar que a década de 1980, “a década perdida” é um momento de militância política, de luta democrática, eleições diretas, a constituinte, a anistia. A classe artística sai do palco para pensar na vida social.

Flávio apresenta as contradições de uma sociedade apesar de em: “1989: O povo brasileiro volta a escolher seu presidente”. Ao mesmo tempo denuncia a priori a sua falta de escolha antes de nascer: “o Brasil escolhe um novo cidadão, nascido no 6º dia do 5º mês e “intitulado” Flávio. Sim, “intitulado!”. Pois, apesar de não saber, esse garoto tornar-se-ia uma historia. [...] Uma história que choca, que desafia os preconceitos e que ultrapassa barreiras”.

Leonardo por meio do processo com as fábulas começa a elaborar seu estado alienado. Primeiramente, associa seu nascimento a uma impossibilidade de ser alguém mediante as tantas formas de desigualdade social e, questiona sobre o que o povo quer e o que ele Leonardo quer. “1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas. [...] Collor contas trancadas, carnaval? Não!!!! Caras pintadas. Fernando Henrique Cardoso, Leonardo Ortega, desigualdade social, pouco? Queremos mais quatro anos. Lula, corrupção, desemprego, Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro. Aluguel atrasado, mensalão em dia". Trás no bojo de seu discurso as contradições de seu tempo.

O processo de Leonardo aponta o que Brecht chamaria de um “aguçamento da consciência antilúdica por meio de toda a forma de arte, a do teatro seria uma dessas formas” (MACIEL, 1967, p. 4).

Durante o processo com as fábulas, Leonardo pareceu sair de seu mundo de “espectador” de seus questionamentos para interagir com o mundo social da platéia, acrescentando ao final o trecho de uma música: “Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um

dinheiro aí! (fala em tom calmo, apenas pedindo). Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí! (vai aumentando o tom, exigindo dinheiro) Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí! (fala em tom agressivo, intimando e sai correndo).

Luiza aponta seu nascimento no meio das desigualdades sociais de uma democracia que não provê subsídios para seus cidadãos. Objurga o governo e aponta as dissonâncias desse governo que tem como representante alguém vindo da mesma origem de sua família. Luiza reconhece a ilusão em relação ao atual presidente.

Maria descreve a falta de sentimento de sua geração que prioriza o ‘rude trabalho’. Critica a sociedade de consumo, a necessidade de ter cultura e ironicamente aponta a cultura televisiva.

Marina assinala o ano de seu nascimento: “1989! Em meio a quedas e reconstruções de muros e governos”, a queda do muro de Berlim e a reconstrução de outra Alemanha. Já na fábula relativa ao presente da pesquisa, o ano de 2007, aponta o dia de seu nascimento em que os jovens começavam no Brasil a questionar o governo. “25 de abril de 1989, a política em seu país fazia história, contas trancadas, caras pintadas”, reconhecendo por meio do trecho da música do cantor Cazusa, Brasil: “É Brasil, mostra a sua cara”, que em seu país também desmoronava o *muro*. Na terceira fábula, escolhe mais um trecho da música do cantor Cazusa, *Ideologia*: “Seus heróis morreram de overdose”. Marina pode estar falando dos ideais de sua juventude em transformar o mundo e da impossibilidade desta transformação.

Em 1990, Angra denuncia a falta de ordem, de identidade, de ética social. Podemos ressaltar que nesta década desponta outro tipo de consciência mobilizada: “a arte contra a barbárie”. Angra pareceu apontar que a sociedade não estava organizada para recebê-la. Se sente vista como mais um número, uma “bosta”. Denuncia as contradições apresentadas entre os dois candidatos ao governo do Brasil. Utiliza o verbo “batizar” para descrever a falta de apoio dessa sociedade, no sentido de um ‘sentimento religioso’ de uma ligação que não encontra em seu “progenitor social”. O verbo é também utilizado para reeprnder o “batizado” instituído pelo governo no confisco de ‘seus direitos’; direitos esses também de seus pequenos cidadãos que acabaram de nascer, e, não tiveram direito a infância. No processo com as fábulas Angra coloca-se: “Vem para criticar e questionar ‘que país é esse???’ Até hoje...”.

Segundo Mate⁶⁰, o teatro de Brecht é um teatro para além da extasia, para além da emoção. O sujeito provoca, coloca-se em relação, em estado de prontidão. É um teatro de

⁶⁰ Comunicação pessoal com o Prof. Dr. Alexandre Mate, que ministrou uma palestra sobre Teatro no espaço cultural da Companhia do Latão em abril de 2010.

atravessamento, de referência política que viabiliza a dialética, que provoca aparvalha e faz o indivíduo buscar um sentido do porque ele está no mundo.

Segundo Chauí (2000, p. 20)

O que falta primordialmente à sociedade? Falta-lhe unidade, identidade e homogeneidade. O social histórico é o social constituído pela luta de classes. Essa divisão, que faz, portanto, com que a sociedade seja, em todas as suas esferas, atravessada por conflitos e por antagonismos que exprimem a existência de contradições do próprio social.

Segundo Dort (1977) o que constitui o ensinamento mais profundo do teatro para Brecht “é uma prática e quase uma moral” (p. 307). O teatro é um ato de conhecimento, de um trabalho minucioso e contínuo de pensar sobre a realidade objetiva, sobre a nossa condição histórica.

Na segunda fábula, referente ao presente que teve como ano, 2007, apenas alguns participantes continuam a ampliar seus questionamentos. No entanto, Angra, Clara e Cássio não apresentam questionamentos sobre a atualidade. Possivelmente ainda estejam presos ao que os fatos históricos do passado representam no ditame de suas vidas. Isso aparece na continuidade da apresentação da primeira fábula de Angra, após ter escrito a segunda. Clara não cita na segunda fábula o ano de 2007, continua em 1969. Clara continua criticando um governo que prefere “pisar na lua” do que pisar na terra. E a alienação que o governo submete o indivíduo por meio do futebol. No entanto, Clara trás um dado novo, cita o trecho de uma música interpretada pelo cantor Jair Rodrigues, *Deixa isso prá lá*: “Deixem que diguem, que pensem, que falem, deixa isso pra lá. Vem prá cá. O que que tem? Eu não estou fazendo nada, vocês também”. A falta de expressão da década de seu nascimento, 1960, com a ditadura e a repressão; Clara parece se questionar que tem direito à expressão. Cássio continua apresentando a primeira fábula.

Quanto aos outros participantes, Flávio aponta no presente uma continuidade do passado: “O povo brasileiro continua com um mesmo presidente, enquanto o teatro com um mesmo ator”. No entanto, Flávio a partir do trecho da música interpretada por Ivan Lins, *Cartomante*, distingue que todos os “Reis” caem e não fica nada, apenas ele. “Cai, o Rei de espadas. Cai, o Rei de ouros. Cai, o Rei de paus. Cai, não fica nada”. E, em seguida, fala: “mas ele fica”. Possivelmente, esteja começando a se diferenciar da sua sociedade, criticando-a. Leonardo, com seus 18 anos (na época), depara-se com a sua falta de força heróica para

lutar contra as atrocidades de uma sociedade sem leis nem paradigmas. “A ordem está de volta às ruas, a rota está sendo feita, ‘estupra, mas não mata’, ‘rouba, mas faz’! Poesias de uma época, Maluf pessoa!”. Luiza julga as intrigas e as corrupções em uma mesma democracia. Aponta ainda a luta pela dignidade de ser cidadã. Maria analisa a juventude que não sabe falar de amor, que aponta como alienada em consequência da sociedade capitalista que educa o consumismo, a marca americana, “uma geração sem identidade e sem voz, que a gestação ditatorial calou e abortou”. Fala sobre o poder da mídia que manipula as pessoas.

Marina começa a analisar o que acontece em sua sociedade: “2007. Enquanto o mundo dá suas voltas, ela tenta entender como se pode haver tantas dessas tais crises econômicas diante de uma sociedade tão civilizada e tão racional. Bom, ‘Democrápicapitalisticamente’ falando: Isso não irá afetar ninguém. Talvez a única afetada nesta história toda seja ela mesma, afinal, psicologia é coisa de louco”. Marina coloca-se no papel da “louca” por trazer essas questões, possivelmente, por perceber as contradições na sociedade que busca produzir indivíduos alienados. Rosemary continua efervescente em seus questionamentos: “Mas o que é a vida? É lutar para viver intensamente e não se esconder atrás de sua própria sombra. Ou, igual aos nossos governantes, que criam bolsas famílias, cartões corporativos, para beneficiar eles próprios e acaba virando tudo um mensalão, um monte de merda”. Rosemary fala de seu desejo de revolucionar o mundo em que vive: “É para revolucionar este mundo cheio de recessão, preconceito e dor”.

O “efeito de distanciamento” proposto por Brecht em seu teatro épico, que tem o espectador como foco; nesta pesquisa, nos possibilitou uma atitude analítica e crítica dos próprios atores-participantes perante a revisitação do desenrolar dos acontecimentos históricos e a repercussão dos mesmos em suas vidas. “A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia” (BRECHT, 2005, p. 104). E, com isso, oferece ao participante deste estudo uma ampliação do olhar e da crítica acerca de si e da sociedade em que vive a partir de uma dialética de alteridade.

Conforme Brecht (2005, p. 81)

Para o ator é difícil e cansativo provocar em si, todas as noites, determinadas emoções ou estados de alma, em contrapartida, é-lhe mais fácil revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções. [...] Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas, que não necessitem encobrir-se com as da personagem representada.

Na terceira fábula, que teve o ano de 2018, alguns participantes apontam sobre o contexto sócio-histórico que o futuro pode trazer a pureza da infância perdida de volta, como, por exemplo: Angra aponta que só assim poderá acreditar *em seu país*. “Eu vivo com a pureza das respostas das crianças, é a vida, é bonita, e é bonita”.

Para Cássio, “2018. O hoje é apenas um furo no futuro!”. Talvez esteja assinalando suas incertezas mediante as tantas incertezas na própria sociedade. Clara analisa a necessidade de uma consciência planetária. A arte que é visionária e que pode trazer mudanças, a tecnologia. “Velocidade, novidade, planeta água, água, água, terra, agora mais consciência humana. Há razão, mais emoção neste planeta, vamos experimentar, ainda o melhor virá pela física quântica, na medicina alternativa, na arte, arte visionária! 2018 – mudanças, capitalismo, marketing e os sonhos? Agora cada dia mais tecnológicos, aprendeu, viveu com audiovisual, cinema, smartphones.” Leonardo também aponta que a tecnologia estará evoluindo dentro de sua estagnação. Critica a falta de dinheiro, a alienação que programa o homem a pensar e sentir. Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas”.

Maria, de forma crítica, denuncia o futuro: “seca, fome, seca e sangue. A educação continua progredindo. O verde parou de crescer, a população não”. Para Marina, seus “heróis morreram de overdose”, como fizesse uma menção a impossibilidade de lutar.

A proposta desta pesquisa elucida nos participantes o que Brecht nos aponta em sua ideologia teatral. Um processo que possibilita ao indivíduo “tomar conhecimento das coisas pela via da experiência sensível” (BRECHT, 1989, p. 344).

Desgranges (2006, p. 79-80) considera que a pedagogia do teatro afirmava Brecht, deveria propor uma aprendizagem que se efetivasse como processo de apreensão e crítica da vida social. A nosso ver focando primordialmente o participante em cena. Nossa pesquisa a partir de uma releitura dos preceitos do teatro brechtiano, busca além da crítica da vida social, a crítica da própria vida pessoal; na cena, a reflexão de si como indivíduo subjetivo e sujeito histórico. “Para que o teatro fosse de fato necessário, constituindo-se em importante espaço de reflexão e atuação em face das questões de seu tempo” (DESGRANGES, 2006, p. 80).

Conforme Brecht (1989, p. 344), “um teatro pensado para aqueles “que não pagam pela arte e nem são pagos pela arte, mas que querem fazer arte”. Um teatro que, ao nosso olhar, busca por meio da arte uma forma de conscientização psico-pedagógica-social.

Sendo Brecht um homem que sofreu os ditames do movimento histórico de sua época, “reproduziu os paradoxos da história da sociedade contemporânea, devido a seu engajamento político; por sua vida intelectual e exilado político” (PEIXOTO, 1979, p. 14). Para Brecht, as

idéias de alienação que são desenvolvidas por Marx, oferecem na estética marxista a arte como uma forma de conhecimento, que Brecht buscou na prática.

Segundo Costa (2001, p. 85)

Uma vez alienado, separado e mutilado, o homem só pode recuperar sua condição humana pela crítica radical ao sistema econômico, à política e à filosofia que o excluíram da participação efetiva na vida social. Essa crítica radical só se efetiva na *práxis*, que é a ação política consciente e transformadora.

Brecht focaliza o ser histórico. Segundo Bornheim (1987) a missão do teatro de Brecht consiste em primordialmente ser pedagogia com objetivo de revelar o estatuto próprio do homem. “Isso faz com que o teatro se mova numa zona intermediária, no interregno do mascaramento, mas com o fito de denunciá-lo. [...] Esse processo, contudo, que configura o enigma da própria história do homem, não pode prescindir do concurso desse mesmo homem (BORNHEIM, 1987, p. 53).

A perspectiva junguiana inclui por meio do processo de individuação, a história, que leva em conta as circunstâncias de vida social e a massificação do indivíduo no coletivo entre outras questões sociais. Jung (2007) revelou-se frequentemente um crítico de sua época extremamente preocupado com as condições oferecidas na sociedade para a individuação. A massificação, presente em algumas formas de organização da sociedade ocidental moderna, segundo ele, representava uma clara ameaça à possibilidade de diferenciação, na qual o indivíduo corria – e ainda corre – o forte risco de tornar-se uma espécie em extinção e é, certamente, uma característica muito marcante de nossa sociedade, mas não imanente. Com a linguagem e a percepção de sua época, Jung (2007) especulou sobre as origens da diferença, que derivariam de vários níveis: o indivíduo, a família, a nação, raça, clima, localidade e História. Para tentar resolver a questão das diferenças culturais, em sua formulação do inconsciente coletivo afirma que “há diferenciações correspondentes à raça, tribo e família, além da psique coletiva ‘universal’” (JUNG, 2007, par. 235).

Assim, na psicologia analítica, pós-junguianos apontam questões acerca da coletividade. Os pós-junguianos continuam a trilha deixada por Jung e afirmam que, como “toda concepção do inconsciente ou da psique que omite referir-se às instituições sociais e processos políticos será inadequada. O indivíduo se desenvolve no terreno das relações sociais e políticas, e, portanto há um nível político do inconsciente” (SAMUELS, 1995, p. 78).

Segundo Adams (1997, p. 40) nem todos os fatores coletivos são fatores coletivos naturais (ou arquetípicos), pois “muitos, se não a maioria, dos fatores coletivos são culturais ou estereotípicos”.

Samuels (1988) aponta que existe uma confusão na Psicologia Analítica entre o relacionamento do indivíduo com o coletivo, a sociedade, a sua cultura, o grupo ou a massa. Acredita que talvez tenha sido causada pela visão de Jung de enxergar o indivíduo “em primeiro lugar em relação a seu interno, em contraste com um interesse em relacionamentos pessoais e preocupações sociais”. (SAMUELS; BANI; PLAUD, 1988, p. 86).

Na verdade, a grande falha não seria em relação à análise da diferença cultural, mas sim à absolutização da perspectiva psicológica nos estudos de fenômenos culturais, privilegiando exclusivamente o ponto de vista psicológico e ignorando os fatores econômicos, sociais, políticos e históricos que complementariam a visão da realidade social (SAMUELS, 1995, p. 30).

Outros autores estudam os complexos culturais; em nosso meio temos Ramos (2005) que aborda a política, a corrupção e o sentimento de inferioridade como elementos do inconsciente grupal.

Assim, nossa pesquisa vislumbra a possibilidade de congruência entre as trilhas de Brecht e Jung e seus seguidores, que, possivelmente, podem resultar em uma metamorfose de “uma ação do mundo sobre o homem, mas também de uma ação do homem sobre o mundo” (DORT, 1977, p. 291), a partir do que Jung (2002a) nos antecipa em seus ensinamentos, que o sentido da existência é que a vida nos coloca uma questão. “Ou inversamente, sou eu próprio uma questão colocada ao mundo e devo fornecer minha resposta, caso contrário, estarei reduzido à resposta que o mundo me der” (JUNG, 2002a, p. 275).

*Se o teatro é a vida do espírito humano,
por que não representar a minha vida?*

Rosemary Vieira

10 DISCUSSÃO

Trazer uma discussão acerca do desenvolvimento deste estudo é ao mesmo tempo retomar o começo do caminho. O presente trabalho teve como objetivo geral analisar temas do “ser subjetivo” e do “ser histórico” que emergiram a partir de narrativas (fábulas) escritas e dramatizadas durante um processo teatral. Os objetivos específicos buscaram uma leitura simbólica de fábulas psico-históricas construídas pelos participantes, avaliando a aplicabilidade de uma técnica psico-teatral que utiliza recursos do teatro como caminho de auto-expressão de conteúdos subjetivos.

O processo de montagem teatral de “Reflexos de Gerações” serviu como pano de fundo histórico desta pesquisa na qual as fábulas foram construídas. A proposta do espetáculo buscou o retrato de nossa sociedade ao longo da história, possibilitando uma reflexão crítica além da platéia, do próprio elenco. Pretendeu-se trazer os acontecimentos passados, alinhavando-os a acontecimentos atuais, trazendo, assim, uma reflexão sobre a importância de garantir a cidadania, a liberdade, o acesso, a permanência e a inclusão de sociedades multiculturais e democráticas a partir de uma atitude analítica e crítica. De certa maneira, Jung compartilha de algumas idéias de Brecht no que se refere ao ser histórico que faz parte do processo de individuação, no entanto, o contexto se diferencia do referencial marxista de Brecht e insere o ser humano em uma coletividade que inclui o inconsciente coletivo e não somente a historicidade concreta. Apesar das especificidades teóricas dos dois pensadores, procuramos neste trabalho uma aproximação entre ambos que, a nosso ver, “unem suas forças” em prol da unidade ou totalidade proposta por Jung. Para as duas teorias, também importa a visão mais crítica e consciente do sujeito consigo mesmo, tanto no teatro épico de Brecht como no processo de individuação de Jung.

É importante ressaltar que a entrevista com os participantes aconteceu 15 meses após o processo das fábulas, visando verificar como esse processo se refletiu na vida do indivíduo; após um tempo, no entanto, deve se considerar que mudanças podem também ter sido potencializadas por acontecimentos significativos do período.

A proposta com as fábulas buscou a conscientização do próprio sujeito em seu processo. Ele se diz, contradiz o que diz, em outro fazer, e se diz de novo em um caminho espiral de si mesmo. “Um homem é sempre um contador de histórias, ele vive rodeado por suas histórias e a dos outros, ele vê todas as coisas que lhe acontecem através delas; e ele tenta viver sua vida como se fosse recontando-as” (SARTRE apud GERGEN, 2006, p. 85). Ao

recontar-se, o participante “estetizou seu ouvido”. Segundo Benjamin (1994) a arte de narrar é a faculdade de intercambiar experiências e está acabando porque a sabedoria contida no lado épico da verdade está em extinção.

No aspecto do “ser histórico”, Peixoto (1979, p. 69) aponta que Brecht defende a necessidade de colocar a personagem se debatendo em contradições e que o “eu contínuo é um mito”, pois o ser humano muda a cada instante, estando “preso as suas contradições, e as circunstâncias exteriores que não cessam de modificá-lo”⁶¹, ou seja, equilíbrio e desequilíbrio comungam dialeticamente. Sobre o artista, Jung (1991, par. 157) aponta que “todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal”.

No aspecto subjetivo, o participante, ao escrever sua primeira fábula referente ao passado, com o ponto de partida do ano em que nasceu, parece ter narrado o seu mito pessoal. Posteriormente, ao criar a partitura corporal justificando e criticando o que havia escrito, parece ter-se confrontado com o anti-mito, que poderia representar a antítese que criou uma nova ação dramática. A criatividade aparece entre o mito e a antítese do mito. No embate entre o narrar e o criticar, justificando o narrado com o corpo, o indivíduo encontra novas sínteses sobre si, recontando-se, ou seja, ele conta algo e logo depois reconta de outra forma dentro do espetáculo teatral; a mudança ocorre devido ao fato de que viver miticamente é transformar o mito.

Jung (1973, p. 3) aponta que: “Aquilo que nós somos em nossa visão intrínseca, e o que o homem parece ser, *sub specie aeternitatis*, só pode ser expresso por meio do mito. Mito é mais individual e expressa a vida mais precisamente do que a ciência o faz”.⁶²

O arquétipo se atualiza por meio das histórias que são repetidas e reencenadas com variações infinitas pelo participante, que vão ao encontro do desenrolar da história e da cultura humana no mito, na religião, na arte, na ciência e na filosofia. O mito seria “uma metáfora para atividades do arquétipo *per se*” (SAMUELS et. al., 1986, p. 128).

A mudança propiciada pelo mito evocou simbolicamente o teatro de Epidauro na figura de Asclépio, Deus da cura. A cura em Epidauro era feita por meio de representações dos dramas da vida para a vida. No processo com as fábulas, os dramas internos do indivíduo parecem ter outra conotação na presença do público, que no instante único do teatro, transformou-se em “platéia individual”, propiciando “a escuta”; o indivíduo sentiu-se

⁶¹ Idem

⁶² Tradução nossa.

reconhecido em sua subjetividade, o que pôde ampliar uma percepção e expressão mais ampla de sua identidade, em sintonia mais afinada com a expressão do Self.

A partitura corporal parece apontar, através dos *gestus* proposto por Brecht, a quebra da personagem, trazendo uma anti-personagem. A técnica desenvolvida propôs e permitiu expressar oposições. Dessa forma, houve uma modificação da persona, assim como um enriquecimento e variação do mito pessoal.

As fábulas parecem evocar uma série de recordações, ou melhor, uma revisitação dessas recordações no âmbito pessoal e como as mesmas se refletiram no âmbito histórico para o sujeito e vice-versa.

Assim, surgiram espontaneamente temas míticos para a identidade, como foi o caso Leonardo, que utilizou o mito de Dioniso e Apolo. “Quem é ele? O irmão do meio de Dioniso e Apolo”. Leonardo parece buscar um equilíbrio entre esses dois mitos. Contem os aspectos dionisíacos de libertação, diversão, criação, caos e êxtase. O artista criador que vem encontrando no teatro, o lado apolíneo da medida, da ordem, da razão, seu lado mais pensante, possivelmente, um aspecto identificado à figura paterna. No percurso de elaboração da identidade, Leonardo começou a primeira fábula perdido de si no meio do coletivo: “1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas”. Na segunda, já entra em contato com a sombra, “sobe ao poder Leonardo Orttega, ditador, comunista, psico...logia, chora em 2007, cabeça aberta, gravata apertada. Parabéns, menino. Você já pode lutar. O que você ia falar mesmo?” Para na terceira fábula, conseguir ouvir quem é, sua identidade singular, “o irmão do meio” é “nada mais, nada menos que Leonardo Orttega. [...] Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si”.

Maria aponta dois mitos que se referem ao feminino e que descrevem seu passado: Core e Lilith. Nas fábulas, se descreve a partir de alguns mitos femininos e masculinos. “Ela cansou de procurar um Hades ou um Apolo. Ela cansou das Perséfonas e Afrodites. Dez anos depois, ela preferiu Lilith e Athena, as guardiãs da grande guerreira e mulher. Aceitou o Eremita.”

Elege Lilith e Atena como suas “protetoras”, pois tem dificuldade em integrar o que Perséfone e Afrodite representam. Revela a dificuldade de integrar Hades ou Apolo, aspectos masculinos dos quais talvez queira se livrar. No entanto, a segunda imagem da flor de lótus aparece na segunda fábula quando confessa que: “do pântano sai a voz que ‘eles’ abortaram, da sede de filosofia da Maria Stela, nasce a dúvida; quem é ela? É nas cadeias que ela não precisa de identidade, é na loucura que ela enxergou o medo no próprio sangue.” Mais tarde, percebe que “como o mundo tenta se ‘sustentabilizar’ um pouco tarde, suas pilastras internas

cedem.” Maria em seu processo de identidade começa a se apropriar de sua sombra: “ Nasce Maria Stela Nasser. E esta é apenas uma poetisa que não aprendeu a amar, mas já sabe o que é sentir”. Mas, essa dificuldade de integração se projeta no futuro solitário do Eremita e na imagem de espelhos distorcidos. “O espelho retorcido e os livros consomem a estante”. Provavelmente, seja tomada por seu animus defensivo quando aponta que a “cultura é sinônimo de saber. E saber para ela é tudo”. No futuro, simboliza a fênix, possivelmente antevendo um processo de transformação. Angra, na última fábula, se utiliza do símbolo do feto para descrever o processo regressivo de sua identidade presa. O processo com as fábulas representou a evocação da identidade de Angra. “Ei! devolve meu quarto? Não, isso foi só um quarto do que ela conquistou. ‘Segurança!’. Com muito orgulho. Parabéns, Angra Tosta. Você vive, pois o feto virou fato, e hoje ela grita, de orgulho, por ser quem é”.

“O artista deve oferecer à contemplação, não tanto o homem, mas os símbolos, que em perspectivas profundas se remetem à sua perfeição ideal e sobrenatural” (DESLARTE apud DE ANDRADE, 2002, p. 147).

Angra começou seu processo com as fábulas apontando a necessidade de ser adulta, “mesmo quando era pequena”, “batizou-se” no meio do seu caos social, questionou-se como “mais um número: Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta...”. Aponta o complexo do ego e seus conflitos. Em fábulas seguintes constata viver aos 17 anos:

[...] o conflito entre a idade e a mentalidade. Menor??? Só para as leis. Menina, guerreira e mulher. [...] Apenas tenta atuar como protagonista da sua vida. [...] o relógio é apenas uma desculpa para o seu atraso interno/pessoal. Meus pêssames... A Angra BOSTA morreu.

Angra chega às suas contradições, seus opostos se confrontam: “Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta... inunda-se em contradições, revela-se em preto e branco”. Será preciso o encontro dos opostos dentro de si para que, no futuro, “a identidade lhe dá o presente que ela sempre quis ganhar”.

Cássio entra em contato com suas dores através do símbolo do “leão” acredita que, ao voar (em sua fantasia), talvez possa transcender a sua dor: “Ele sabe que as cicatrizes falam. Mas o leão, mesmo ferido, queria ter asas para voar”. Cássio poderá até “voar”, mas antes deverá reencontrar a força do leão para cuidar das feridas da infância em que se sentiu reprimido: “Em meio à repressão militar, nasce no dia 4 de agosto. Cássio Borges, um menino com medo de sonhar grande”. Talvez assim possa sair do muro, estar em cena, vivendo e escrevendo seu “destino”. Na fábula do futuro vê-se: “Levantar e cair, cair e levantar. Ele

aprendeu outras línguas, foi além do seu horizonte”. Parece que o “aprender sobre si” será uma possibilidade de contato com a força do leão.

O processo teatral com as fábulas ajudou Flávio a diminuir a antítese entre sua persona e sua sombra. Na primeira fábula Flávio apontava-se como o “intitulado” por uma sociedade, mas que iria ainda se tornar uma história que desafiaria preconceitos e ultrapassaria barreiras. Assim, na segunda fábula, passa a “intitular-se” como quer ser, ao começar a quebrar a persona que a família projetou nele. Não se considera mais o perfeito. As fábulas parecem ter criado a possibilidade de apoiar a identidade egóica na identidade profunda do Self.

Sabe que a dor engrandece o ser e o torna quem é. Sabe que é preciso arriscar com o incerto para conseguir uma certeza. Já colheu e plantou, já sorriu e chorou, já “apenas viveu” ou SOBREVIVEU em seu próprio mundo de mentiras, verdades e ilusões. Já iludiu e se deixou ser iludido, já ensinou, já deu e recebeu. “ELE MESMO = SEMPRE”! [...] Hoje continua buscando, já que esta é eterna e ainda acredita em sua tão almejada “VIDA feliz”!

Na terceira fábula Flávio brinca com a persona, ultrapassando *suas barreiras e escrevendo sua história*; essa seria a função criativa de nossa proposta teatral. Uma resignificação do *atuar* na vida, a partir do *atuar* no palco.

Clara, em sua identidade, apresenta dois aspectos sombrios que parecem ter sido confrontados na construção de suas fábulas. Clara entra em contato com o animus defensivo, na luta contra o poder “que dita regra e invade casas” e com a “menina Clara” que ainda acredita no melhor. Possivelmente, aponta o universo patriarcal rígido que não deixou seu feminino desenvolver-se plenamente. O masculino “pisou” no feminino. A outra polaridade é a dos sonhos, castelos e bruxas, a fantasia e ilusão da menina. Mesmo que esse aspecto da menina também aponte o seu lado criativo, lúdico, possui o lado sombrio da ilusão. Clara começa a se deparar com a possibilidade de coexistir com suas polaridades.

Ainda existem dificuldades, que escondem suas fantasias, a mudança de sua lua. Mas Clara já vislumbra “primaveras dentro e fora”. Talvez esteja se libertando de alguns aspectos que ficaram presos à sua identidade, podendo experimentar outras *estações*.

Marina ainda necessitará confrontar-se com sua sombra, que esconde o contato com a fragilidade, e vê-se tomada por um animus que a estrutura por meio do entendimento do que aconteceu em sua vida. Necessitará viver uma persona mais flexível, pois ainda aponta defesas. Deseja contar e entender sua vida pela psicologia, antes de senti-la em seus sofrimentos. Parece que o processo com as fábulas auxiliou Marina a encontrar seu lugar no

mundo; no entanto, as defesas que configuram sua persona ainda são necessárias.

Rosemary no processo teatral começa a questionar-se “para que e por que” de estar no mundo. A busca por descobrir o que pode fazer, e quem é. Da menina que nasce marcando as horas de seu nascimento na primeira fábula para a segunda: “Nasce com 47 anos, Rosemary Vieira, não importa as horas, minutos ou segundos, o importante é saber para que e por que ela veio ao mundo”. O teatro a auxiliou a falar o que pensa e sente: “A voz sufocada num desespero profundo, ela tem sede a forte sede de falar e no palco que ela solta a sua voz”. Rosemary parece integrar a menina medrosa que tem medo de falar à mulher que começa a soltar sua voz: “Mais madura, consegue controlar seus medos e seus anseios. Seu palco não está vazio, suas luzes não se apagam. Ela brilha no palco e na vida. Ela coexiste com suas várias personagens, tanto na vida como no palco”.

Para Luiza o processo das fábulas representou a possibilidade do “palco traz bem mais alívio, o sentido, o conhecimento”.

Um novo começo, transformações, descobertas, incertezas, conflitos. 28 de outubro de 2007. Uma nova história para ser contada. [...] Onde a arte ganha um significado vivo, tão real que assusta, confunde. Uma menina vivencia experiências antes nunca cogitadas, talvez sempre esperadas. Desprende-se de algumas amarras, antes muito apertadas. É assim que Luiza passa a enxergar um caminho que seus pés começam a trilhar.

Luiza confrontou-se com a persona que correspondia à imagem ideal que acreditava necessária para ser aceita. Enquanto esperava por sua “democracia”; entre afirmar e reafirmar que o palco era o lugar possível para mudar o seu final, começou a entender que na verdade não se entendia e não se achava. O teatro foi a possibilidade de *afirmar e reafirmar sua identidade*. “Eis aqui aquela menina, hoje mais mulher, mais atriz, menos contadora, menos sonhadora, mais autora”.

Os participantes parecem ter confrontado aspectos desconhecidos de sua identidade, ampliando-a com maior segurança por meio do processo com as fábulas, como um exercício que inclui acesso, contato e apropriação de si.

Foi observado que os participantes costumavam incluir falas dos outros nas suas fábulas relativas aos mesmos temas. Foi o caso de Marina que utilizou a fala de Leonardo referente ao trecho da música *Ideologia*, de Cazuza: “seus heróis, morreram de overdose”. E Maria que também fala de seus “ídolos mortos”. Afloraram arquétipos comuns, neste caso, típicos da adolescência, que é a jornada do herói. Identificaram também os dramas de suas histórias coletivas e individuais e um refletiu no outro dores e impotências. O herói morto

para Marina, decorrente em parte de uma mãe com transtornos psíquicos. A ferida do masculino de Leonardo. As dificuldades de Maria em entrar em contato com seus sentimentos.

Leonardo e Marina também escreveram a palavra psicologia da mesma forma; “psico...logia”, sinalizando talvez uma divisão entre a psique e o logos.

Marina também repetiu uma fala que Leonardo apresentava em sua primeira fábula referente ao contexto sócio-histórico: “Collor contas trancadas, Carnaval? Não!!!! Caras pintadas”, e escreveu em sua segunda fábula que não apresenta: “a política em seu país fazia história, contas trancadas, caras pintadas”. Podemos inferir que a década que eles nasceram 1980, é uma década de luta democrática, em que apontam “uma sociedade concreta, historicamente localizada” (PEIXOTO, 1979, p. 65).

Maria Nasser também utiliza parte da fala de Clara Colassa: “na luta contra o poder que dita regras dentro e fora das casas”, para escrever: “mas a guerra, dentro e não fora de casas”. Parece que a dominância patriarcal foi experimentada de forma negativa por ambas.

Todos os participantes encadeiam relações e associações do contexto sócio-histórico em seus processos de vida. Segundo Brecht (2005, p. 142):

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

Como os participantes nasceram nas décadas de 1960, 1980 e 1990, apontou-se, na década de 1960, a possibilidade da esperança “de um novo governo” a partir da inauguração de uma nova capital para o país: Brasília. No entanto, depara-se com a ilusão. Delata-se os horrores da ditadura militar, que trouxe a falta de liberdade de expressão, as torturas e as punições, as manobras do governo para alienar o povo; uma juventude engajada politicamente que, em prol de um ideal, vai para as ruas lutar pela vida e contra o poder que destrói o direito de sonhar e viver.

Em 1980 apontam as contradições dos ideais de políticos que se contradizem em suas ações de política pública. O sistema capitalista que gera as desigualdades sociais, a violência, a falta de valores e uma identidade de jovens alienados que priorizam o “ter” da sociedade de consumo e não o “ser ou agir”. A juventude vai para as ruas e “pinta” a cara como forma de manifestação.

Em 1990, a crítica à falta de ordem, de identidade, de ética social.

Na fábula referente ao ano de 2007, alguns participantes não apontam o contexto sócio-histórico, ficando com o conteúdo da época do nascimento; possivelmente estejam presos aos fatos passados e em como os mesmos ainda repercutem em suas vidas. Outros levantam questionamentos acerca da falta de democracia no sistema capitalista – um sistema corrupto, injusto, mentiroso, que gera recessão, preconceito e dor – e da vontade de revolucioná-lo.

Na fábula referente ao futuro, ano de 2018, também alguns participantes não apontam conteúdos sócio-históricos, outros prevêem uma consciência planetária, os avanços tecnológicos que transformam o sonho em realidade. Outros ainda criticam que “o museu da tecnologia continua evoluindo”, apontam a alienação de uma sociedade que programa o que seus indivíduos sentirão e pensarão; a guerra, a fome, a miséria, as riquezas, a seca, a falta de água que envolverá disputas, o verde que irá parar de crescer, o aumento da população. O interessante é que, no entanto, nenhum dos participantes apresentou esta fábula, continuando a apresentar à segunda. Talvez isso esteja representando a dificuldade de “apresentar cenicamente” o futuro, um futuro que na linha contínua dos fatos históricos parece representado, nas palavras de Brecht, pelo ceticismo, “a conformidade especificamente materialista da transformação das opiniões humanas sob a pressão de dados externos” (PEIXOTO, 1979, p. 67).

Já falei com muita gente e escutei
E escutei bem e ouvi muitas opiniões.
E ouvi que muitos diziam de muitas coisas: Isto é o certo.
Mas viravam as costas e diziam
O contrário do que antes haviam dito.
E então eu disse a mim mesmo: de todas as coisas certas
A mais certa é a dúvida.
(BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p. 68)

Jung apresenta-nos a *interseção* entre a forma dramática e épica, o “drama-épico” da civilização, e vemos nele uma consciência que pode abranger de certa forma, a visão épica de Brecht. Para Jung a vida leva o indivíduo a viver uma experiência ‘arquetípica’, que inclui uma visão do mundo. O conceito do processo de individuação abarca a problematização social. Jung (2007) ainda esclarece que a massificação denuncia a consciência rebaixada de massa; seria essa uma forma de alienação que Brecht aponta?

Para Jung (2007, par. 154),

[...] a individualidade é uma tendência ou sentido de desenvolvimento, que sempre se diferencia e se separa de uma dada coletividade. [...] é o que é singular no indivíduo; por um lado é determinada pelo princípio da singularidade e da diferenciação e por outro lado pela necessária pertinência à sociedade. O indivíduo é um membro imprescindível do contexto social. [...] O desenvolvimento da individualidade é simultaneamente um desenvolvimento da sociedade. A repressão da individualidade pela predominância de idéias de organizações coletivas significa a decadência moral da sociedade.

Para Jung (2007, par. 235) “do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um *ser social*, a psique humana também não é algo de isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo”. Segundo Von Franz (1992, p 310), as idéias que Jung esboçou vão “levando o indivíduo, simultaneamente, a uma visão mais equilibrada, mais ética e mais ampla do mundo”.

A questão das relações humanas e da conexão interior é urgente em nossa sociedade, dada a atomização dos homens, que se amontoam um sobre os outros e cujas relações pessoais se movem na desconfiança disseminada. Onde a insegurança jurídica, a espionagem policial e o terror estão ativos e operantes, os homens buscam inclusive o isolamento que, por sua vez, o objetivo e a intenção do estado ditatorial, fundado sobre a aglomeração do maior número possível de unidades sociais impotentes. [...] Sendo assim, o mais alto interesse da sociedade livre deveria ser a questão das relações humanas, do ponto de vista da compreensão psicológica, uma vez que sua conexão própria e sua força nela repousam (JUNG, 1991, par. 580).

Ainda Jung (2008a, par 111) aponta que será preciso o homem primeiro retornar aos fatos fundamentais do próprio ser e tomar consciência de sua diferenciação, isso independe de qualquer autoridade ou tradição. Só assim provocará uma tensão entre os opostos que vai fornecer estímulos para seus avanços posteriores.

Para Jung (2008a, par 111)

[...] onde quer que o processo cultural esteja em andamento, seja nos indivíduos, isoladamente, seja em grupos, dão-se rupturas com relação às crenças coletivas. Qualquer avanço cultural é, psicologicamente, uma ampliação da consciência, uma *tomada de consciência*, que só pode se realizar mediante uma diferenciação. Por isso, qualquer avanço começa sempre com a *individuação*, isto é, começa com o indivíduo abrindo novo caminho através do terreno até então não desbravado, depois de haver-se conscientizado de sua própria individualização.

Kimbles (2004), analista pós-junguiano, entre outros, continua a refletir as idéias de Jung apontando o complexo cultural. Termo novo, ainda, na psicologia analítica, que significa uma atividade autônoma ligada a certo grupo, ou seja, uma área da história de certa cultura reprimida. O complexo cultural surge na formação, digamos, de um “inconsciente cultural⁶³”: interage com o reino arquetípico (base), com o inconsciente pessoal e com a comunidade mais ampla das formas culturais da vida coletiva. Podemos dizer que existe uma identidade cultural em que valores são compartilhados, valores conscientes, ao mesmo tempo em que o complexo cultural nos tem, nas experiências históricas traumáticas que ficam no “inconsciente cultural”.

Além do confronto com a condição na qual um determinado grupo está inserido, o complexo cultural, pode propiciar um confronto interior com os aspectos desconhecidos e inconscientes de cada um, em psicologia analítica, denominado sombra.

Adams (1997) acrescenta, igualmente, que há que se reconhecer que muito do que era considerado coletivo é também culturalmente condicionado. A cultura é assim resgatada, considerando-se sua influência tanto sobre os conteúdos mais subjetivos, quanto sobre aqueles compartilhados no âmbito social.

Byington (1996) trabalha a inserção da cultura no campo psicológico e utiliza o conceito de Self Grupal ou Cultural para expressar “a totalidade das forças conscientes e inconscientes, subjetivas e objetivas atuando num grupo” (Byington, 1996, p. 29). Tudo o que acontece na dimensão psíquica é simbólico. A consciência vai se estruturando a partir das vivências simbólicas nas diferentes dimensões e construindo a identidade do ego e do outro. “Forma-se assim uma identidade a partir, por exemplo, das características físicas, inclusive da raça, sexo, altura e suas conotações simbólicas na família e na sociedade. Em função da religião, do status socioeconômico, da profissão dos pais e, mais tarde, da sua própria” (Byington, 1988, p. 51).

Brecht abre o olhar para uma discussão histórica quando propõe em sua teoria o sujeito histórico. Jung propõe a inserção histórica a partir da construção da persona, das oposições, das demandas internas e externas. No processo de individuação se tornar o que é, mas responder à sociedade da qual se faz parte, ainda que resguardando a individualidade não se massificando no coletivo.

Assim, podemos em Jung encontrar o “ser histórico” de Brecht, talvez, não com os mesmos interesses políticos de Brecht, mas com a busca de uma conscientização social e não alienante do indivíduo.

⁶³ Termo introduzido por Henderson (1984) que, numa representação topográfica, estaria situado entre o inconsciente coletivo e o inconsciente pessoal.

Para Jung (1981) o contato com o inconsciente se dá via tensão dos contrários. A emergência dessa oposição é bastante profícua, pois “nenhuma energia é produzida onde não houver tensão entre contrários; por isso é preciso encontrar o oposto da atitude consciente” (JUNG, 1981, par. 78). Como foi o caso de Luiza, que constata: “que, na verdade, entende que nada entende”. Cássio se reconhece:

Aos 42 anos ainda caminha sem rumo certo, agosto desgosto, mais gosto. [...] Agora ele busca a verdade de cada um, sem medo, sem preconceito, porque a sua ele já conhece, embora muitas vezes não reconhece. Confuso? Sim, muito! Ele sabe que as cicatrizes falam.

Nesse momento, há uma dialética com os aspectos sombrios do sujeito e a oposição não é compreendida com desmerecimento, mas sim como um entendimento que amplia o campo do sujeito em relação a si mesmo e o mundo que o circunda.

Angra conclui sobre sua identidade: “Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta... inunda-se em contradições, revela-se em preto e branco”. Clara revela aspectos sombrios da menina com a qual está identificada: “E ela continua acreditando em sonhos, castelos, bruxas e fadas, que eles viveriam para libertar tudo e todos os padrões ditados, tudo e todos os padrões ditados”.

Flávio reconhece que:

Sabe que a dor engrandece o ser e o torna quem é. Sabe que é preciso arriscar com o incerto para conseguir uma certeza. Já colheu e plantou, já sorriu e chorou, já “apenas viveu” ou SOBREVIVEU em seu próprio mundo de mentiras, verdades e ilusões. Já iludiu e se deixou ser iludido, já ensinou, já deu e recebeu. [...] “ELE MESMO = SEMPRE”!

Leonardo confronta seu poder que está na sombra. “E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista, psico...logia”.

Maria identifica a projeção que fazia nos outros:

Ver tantas pessoas com partes de mim (fossem elas mais ou menos parecidas comigo), me fez encontrar-me com espelhos que mostravam, talvez, coisas que eu não quisesse ouvir, mas era “obrigada”, e por ter ouvido tanto esses espelhos, eu finalmente consegui moldar uma pessoa mais forte, sem medo de avançar ou de se relacionar com o outro e comigo mesma.

Houve uma constelação de complexos familiares trazendo não propriamente uma elaboração, posto que não era esse o propósito, mas uma clarificação dos conteúdos desses complexos. Como foi o caso do complexo paterno de Leonardo que consegue expressar:

“Exatas, papai? Essa não é minha área. Nossa! Mas que criança fechada, cala a boca que sua conta tá trancada”. Leonardo comenta na entrevista:

Tive sim, meus familiares; a maior dificuldade foi apresentar para o meu pai, pois minha fábula retratava nossas dificuldades e problemáticas familiares relacionadas a ele. Senti-me muito estranho, mas, ao mesmo tempo, aliviado, pois, através das fábulas, consegui falar muitas coisas aos meus familiares.

Flávio aponta seu complexo materno quando expressa: “[...] ‘A PERFEIÇÃO’? Não, mamãe! Ele não quer mais brincar de ser ‘PERFEITO’! Ele também tem o direito de errar, vovó! Ele tem o direito de fazer o que quer e ser quem é!”. Luiza consegue falar de seu complexo materno: “Ela ama mamãe! Canta, dança e transcende, pode ser diferente, mas é ela, entende?” Marina aponta seus complexos parentais: “Junto com ela nasce também a responsabilidade de dois adolescentes, de cuidar de um ser tão frágil. Frágil, ela?”. Cássio fala de sua origem: “De família pobre, miserável, quando criança, teve que pegar na enxada de sol a sol, para ajudar no sustento da família”.

Aparentemente as defesas sofreram um abrandamento na maioria dos casos, assim como a visão que cada um tinha de si e de suas crenças. O “grande motivo” ou o mito redigido pelos participantes na primeira fábula foi retomado. Maria, por exemplo, abrandava suas defesas:

Os caminhos são confusos e ela não entende porque tanta gente se olha e não se vê, tocam-se, mas não se sentem... E os caminhos continuam a explodir cada vez mais forte, querendo sair, tentando achar a chave desta prisão, tentando achar a chave certa.

Já, Marina, reforçou suas defesas quando vislumbra seu futuro, sua garra, quando diz: “que não se deixa abater pelas surpresas que a vida nos mostra”.

Quanto aos questionamentos, objetivos e valores, os participantes mais jovens levantam questões acerca do que acontece no país em termos políticos, criticam a juventude na qual estão inseridos (no que se refere às músicas atuais, à sociedade de consumo, à forma evasiva de amar, à alienação da juventude, a necessidade de poder ser quem é, de protestar contra o governo mais efusivamente, de revolucionar a sociedade, entre outros); os mais velhos ainda desejam buscar os sonhos perdidos de estudar, de trabalhar, de ser feliz, buscam o teatro como objetivo, o aprender, o ensinar, o coexistir, a vontade de atuar, de incomodar, de transformar o mundo, de acreditar no melhor, de poder ser quem é, de protestar contra os ditames do governo, de revolucionar o âmbito social.

A categoria sentimento religioso foi a que apresentou menos conteúdos dos participantes, apenas Clara e Maria apontam: “Deus planeta”; as situações “agosto de Deus” e a falta de crença em Deus.

Outra questão importante foram às variáveis das fábulas escritas pelos participantes que surgiram durante esta pesquisa e que apontam o processo de auto-reflexão do indivíduo. A observação deste fato nos trouxe a questão sobre a diferença entre escrever e apresentar a fábula, pois muitas fábulas eram escritas e outras apresentadas. Na entrevista buscou-se compreender esse fenômeno. Para a Angra, apresentar é compartilhar, fazer os outros refletirem; isso ajuda a perder o constrangimento, escrever a verdade é difícil, pois implica em entrar em contato com partes indesejáveis. Para Angra, as variações são consequência das mudanças das situações da vida. Para Cássio, escrever é imprimir no papel algo muito íntimo e apresentar é “buscar no seu íntimo um sentido de tudo e descobrir que é o nada”. As variações, para ele, aconteceram devido a fatos que perderam a importância. Para Clara, quando escreve, não tem a visualização de si, quando apresenta experimenta dores e emoções, e descobre o amor em fazê-la. As variações têm haver com as transformações do dia a dia. Flávio aponta o processo introspectivo de escrever a fábula, em que se pensa no que está sentindo; o apresentar é a possibilidade de desabafar. A modificação da fábula acontece mediante a mudança dos sentimentos, pensamentos e das esperanças. Para Leonardo, escrever a fábula foi um tiro no escuro, justificá-la a partir do *gestus* trouxe-lhe um conflito em que as “fichas passam a cair”; isso fica mais claro no apresentar a fábula, que, para ele, seria o dividir o fardo, comungar com os outros a sua história, uma catarse. Fala do processo como forma de discriminação que o consciente começou a desenvolver. Sobre as modificações nas fábulas, aponta que “as antigas foram perdendo seus sentidos pelo caminho”. Luiza reconhece que escrever a fábula é um desabafo para o papel e fazê-la é um desabafo para o mundo, dizer o que estava preso. Sobre as variações aponta que “cada vez que algo novo era assimilado, sentia a necessidade de corrigir a história”. Para Maria, escrever a fábula é “esmurrar-se”. Os *gestus* trazem o conflito e o auto-enfrentamento. Falar é poder colocar o “veneno e a dor” para fora e limpar-se. As variações acontecem mediante o ouvir-se melhor. Para Marina, escrever é um processo único de você com você e apresentar é também único, pois o outro se identifica com sua história e olha para a dele. Rosemary fala da dificuldade de escrever a fábula, devido a estar em contato direto com as feridas; já o apresentar pode-se esconder através de uma personagem que pode ser ela mesma. Ao mesmo tempo, apresentar o escrito foi poder organizar-se de forma mais harmônica.

Os participantes apontam nas entrevistas, 15 meses após o processo, mudanças ocorridas após a experiência no teatro. Angra indica o amadurecimento e a compreensão de alguns fatores de seu passado. Cássio diz ter se percebido melhor. Clara sentiu-se mais confiante de quem é, e reconhecida. Flávio fala da melhor aceitação de si mesmo e que isso se refletiu na forma de se relacionar com as pessoas. Leonardo passou “a escutar alguém que estava dentro dele”, ganhando uma voz, possivelmente acessando o direito de ser quem é. Luiza diz que começou a assumir riscos sem se sentir culpada ou com medo; passou a se expor e a apostar em si mesma. Maria descreve que perdeu o medo de situações não planejadas, o aprender a escutar, o que não a agradava, a discriminar ela e o outro. Marina conclui que o “ser humano” pode fortalecer suas fraquezas. Rosemary passou a confiar mais em si, a acreditar que servia para alguma coisa, sendo mais lutadora, menos medrosa e se amando mais.

Sobre o que representou o processo com as fábulas e o teatro, os participantes indicaram a possibilidade de ser sem estar totalmente exposto, do aprendizado sobre si e questões difíceis; um ponto de equilíbrio; o teatro como um espaço real em que se pode ser sincero; a desconstrução do ator, poder subir ao palco sem personagem; mergulhar na história; ambiente transformador de alma e vida; se enxergar além do que os olhos podem ver, avaliando quem se é de fato; espaço de descobertas, de aprendizado, de consciência de si e do outro; crescimento pessoal, intelectual e social; exposição não só da personagem, mas do ator que anda paralelo a personagem, enfim, o teatro “enquanto a vida do espírito humano, portanto, porque não se representar?”

Os participantes se representaram, entrando em contato com uma *visão* maior de suas histórias e de seu tempo. Segundo Ortega y Gasset (1991, p.32), o “teatro é por essência presença e potência de *visão – espetáculo – [...] teatro, não significa senão isso: miradouro, mirador*”. Por meio das fábulas *ia-se criando o espetáculo de cada um*, potencializando a relação corpo e psique. Possivelmente a fábula propiciou enquanto processo criativo o que na *visão* de Grotowski (1992), seria a revelação de uma verdade, em que o ator desnuda-se para si mesmo.

Segundo Ferreira (2006), para Delsarte⁶⁴:

⁶⁴ François Delsarte (1811-1871) foi precursor e descobridor dos princípios fundamentais da dança moderna. Foi um cantor que não sentiu o gosto do sucesso, desta forma passou a refletir mais sobre suas experiências passadas e a relação entre a alma e o corpo, e as manifestações corporais que traduzem o que o corpo está sentindo interiormente. É conhecido como grande teórico do gesto, tendo desenvolvido uma vasta teoria sobre a expressão humana intitulada *estética aplicada* (<http://www.infoescola.com/artes/danca-moderna>).

o gesto é revelador da alma, não substitui a palavra, mas revela ao homem ‘o que a palavra é impotente de expressar’, expressa o indizível. Assim, corpo e gesto não são mais veículos de comunicação de signos, eles tornam-se símbolo. A arte extrapola a codificação e mantém viva a antinomia, o paradoxo. A auto-revelação não revela apenas o eu, mas um princípio transcendente (p. 1).

Stanislavski vai falar da necessidade do “trabalho do ator sobre si mesmo” que Grotowski vai desenvolver na prática.

O trabalho sobre si mesmo é um meio de se chegar a algo superior. O trabalho sobre o corpo é, portanto, um ato epifânico. A construção de sentidos está baseada na construção de vínculos com a dimensão volitiva, não a representação, mas a interpretação da interioridade, dos sentimentos humanos. A verdade é revelada na própria experiência corporal (FERREIRA, 2006, p. 34).

Artaud (1987, p. 22) considera que “é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer”.

A experiência das fábulas possibilitou uma conexão com a interioridade de sensações e sentimentos em uma dimensão maior. A história pessoal foi reeditada dentro do processo teatral auxiliando o participante em sua auto-reflexão. Angra aponta que: “A cada vez que contamos a história a alguém ela perde a força e o impacto, causando menos constrangimento”. Os conteúdos inconscientes de renovação do mito afloraram para cada um mediante símbolos de grande riqueza. Os participantes parecem ter criado uma zona dionisíaca de incerteza no embate entre falar o mito e fazer o anti-mito. O rito dionisíaco colocou o indivíduo em contato com algo que ultrapassa a vida cotidiana. O teatro confirma a perspectiva de Nietzsche (1993, par. 8): “A possessão é a condição prévia de toda a arte dramática; possuído, o exaltado por Dionisos vê-se como sátiro – e como sátiro, então, ele vê o deus”, possivelmente *essa é uma expressão de seu Self*.

A partir da experiência brechtiana “o palco principiou a narrar” (BRECHT, 1978, p. 46-47), porque no teatro age-se, mesmo quando se representa. Em nossa leitura junguiana “o palco da psique-histórica narrou” por meio do intelecto, mas deixou-se, também, que outras vozes negligenciadas falassem em cada um. Assim, entrou-se em contato com o lado em que “cada um tem mil faces secretas sob a face neutra” (DRUMMOND, 2002, p. 117-118).

Em sua jornada psíquica o indivíduo pôde interagir e agir na sua história, no seu processo histórico. O teatro tornou-se o espaço do reviver, do refletir, do experimentar-se, enfim, do ressignificar o sentido maior da existência única e intransferível.



Nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado. [...] só me parecem dignos de serem narrados os acontecimentos da minha vida através dos quais o mundo eterno irrompeu no mundo efêmero.

Jung (1973, par. 5 e par. 8)

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aquilo que nós somos em nossa visão intrínseca, e o que o homem parece ser *sub specie aeternitatis*, só pode ser expresso por meio do mito. Mito é mais individual e expressa a vida mais precisamente do que a ciência o faz. A ciência trabalha com o conceito de estatísticas que estão muito distantes de fazer jus à diversidade de uma vida individual. Assim, isso foi o que eu agora tomei para mim, no meu octogésimo terceiro ano, para contar meu mito pessoal. Eu apenas posso fazer afirmações diretas, somente ‘contar histórias’. Se as histórias são ou não verdadeiras, isso não é o problema. A única questão é se aquilo que eu conto é *minha* fábula, *minha* verdade. (JUNG, 1973, p. 3)⁶⁵

Em seu prólogo, no livro *Memories, Dreams, Reflections*,⁶⁶ Jung (1973, p. 3) aponta que, aos 83 anos, começou a contar o mito de sua vida e que, ao contar histórias, o problema não era de elas serem verdadeiras ou falsas; a questão em pauta era se expressavam “sua verdade”, “sua fábula”.

A possibilidade de conhecer as idéias de Brecht vislumbrou um reencontro da psicóloga com a artista, um novo teatro, no qual compus *minha fábula*. Unia, no palco, o olhar singular e a escuta apurada do outro.

Por meio da “práxis” ideológica e poética do professor Alexandre Mate, o esboço destas linhas começou a surgir como uma unidade entre o meu “drama individual e meu épico social”; entre o ser e o agir que transforma o que é subjetivo em objetivo, possibilitando a conjugação entre psicólogos e platéias, pacientes e atores, indivíduo e sociedade; assim, redescobria um teatro de alteridade. Quando em uma de suas aulas sobre o “ator épico”, Mate solicitou a narração da fábula essencial da vida, surgiu uma idéia de futura pesquisadora, que passou a ser uma nova ideologia teatral. Começava a tatear o descortinamento de um caminho para além do universo brechtiano. Teatro e psique se misturavam para, hoje, poderem se diferenciar em seus potenciais e se religarem em prol de um processo indivisível da vida.

Na redescoberta de outro significado desse caminho, antes apontado por Brecht, busquei a homeostase no tempo presente, do ontem épico, do agora dramático e, por que não, do amanhã em uma proposta que enfatize a criatividade do processo de individuação.

⁶⁵ Tradução nossa.

⁶⁶ Em português, o título do livro é *Memórias, sonhos e reflexões*.

Esta pesquisa visou entender o processo teatral como possibilidade na jornada da psique a partir de uma leitura compreensiva do fenômeno observado. A técnica de fábulas psico-históricas propiciou a expressão do indivíduo através de sua dramaturgia pessoal.

O processo de construção de fábulas não pode ser confundido com uma psicoterapia, pois, além de essa não ser a proposta da técnica, a identidade é profunda e a mudança só pode ser verificada com uma observação mais apurada, por meio de testes de personalidade ou de um acompanhamento mais amplo. No entanto, houve por parte dos participantes indicação de mudanças, em termos de reflexões, elaborações, apontando uma nova forma de processar a vida.

O processo teatral desenvolvido neste trabalho revelou-se uma ferramenta útil na interface da psicologia, tais como outras técnicas reconhecidas, entre as quais o psicodrama, o drama-terapia, a constelação familiar. E também no âmbito do próprio teatro, mais especificamente, no teatro-educação e na pedagogia teatral.

A consecução de seu objetivo apontou o indivíduo como protagonista de forma “espetacular” do espetáculo de suas fábulas. A fábula condensou os três tempos (passado, presente e futuro), revelando resistências, feridas, condicionamentos, defesas, criando um caminho fértil de descobertas. O indivíduo pareceu desenvolver sua autopercepção acerca de suas potencialidades e limites, alargando as possibilidades de uma identidade mais fecunda. Houve todo um processo de evolução que se desenvolveu na riqueza das histórias contadas e na experiência inédita que este trabalho propiciou. Conforme assinala Venturini (2003, p. 8), “O tempo narrado pela fábula é um átimo de magia e de poesia”. No ato de escrever e de contar a fábula e na reflexão da mesma, uma nova fábula resultou o “libertar-se, liberando” expressa na unidade do ser subjetivo que engloba o ser histórico, e expressa na verdade da singela emancipação do indivíduo em prol da consciência da sociedade em que vive, permitindo-lhe perceber que a sua história pessoal pode ser “reinventada” na atualização de seu mito.

A dialética entre conteúdos *dramáticos e épicos* que dizem respeito ao âmbito pessoal do indivíduo e ao âmbito histórico apontam a capacidade do mesmo confrontar-se com a sombra alienante, historicamente produzida pelas contradições na nossa sociedade “particular”, ou seja, temas relativos ao universo pessoal e “coletivo”, aos fenômenos que dizem respeito à sociedade e à relação do indivíduo com a mesma.

A construção da fábula psico-histórica durante o processo teatral como jornada da psique serviu como ferramenta na compreensão da subjetividade a partir do acesso e apropriação por parte do indivíduo dos aspectos de sua personalidade e dos paradigmas de seu

tempo. O indivíduo, ao mesmo tempo em que conta sua história para a platéia, a reconta para si mesmo, revivendo e revendo aspectos de si. As reflexões da subjetividade habilitam o indivíduo em seu processo de ressignificação de sua vida pessoal como na apropriação de seu espaço enquanto “cidadão do mundo”, quebrando-se os protótipos dissonantes “dentro e fora da cena na vida”. Neste trabalho a narrativa do indivíduo por meio das fábulas promoveu o reconhecimento e o reencontro do direito à própria expressão.

Acreditamos que o processo teatral pode resgatar a função existencial do teatro, enquanto espaço de *coexistência*, coexistir com partes desconhecidas de seu eu, a partir do binômio teatro e psique-histórica, possibilitando uma perspectiva de equidade, na qual o indivíduo possa dialogar com outras “mimeses” reais de si mesmo.

Poder co-existir com o outro no palco e na vida, é poder coexistir consigo de forma integral; enxergando o teatro para além de suas coxias, prosclênios ou quaisquer delimitações que impeçam o ser humano de sentir-se atuante e pertencente ao seu espaço na sociedade e no mundo, apropriando-se, por meio do texto que contempla, das fábulas que produz em sua jornada arquetípica. Tornando-se, assim, autor da linha contínua da própria dramaturgia da vida, linha que atravessa o passado, o presente e vai para o futuro.

Brook (2000, p. 312) afirma que “terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se, mais uma vez, um começo, e a vida tem a última palavra”. Esse autor conta um costume africano entre os contadores de histórias que chegam ao fim de sua fábula: eles colocam a palma da mão no chão e dizem: “Eu coloco a minha história aqui. [...] Para que uma outra pessoa possa continuá-la em outro dia”.

Finalizo este estudo “colocando a minha história aqui” para que *outras histórias* possam dar continuidade a pesquisas futuras no âmbito da psicologia. O material sugere pesquisas, por exemplo, com um aprofundamento quanto ao estudo do *gestus* por meio da partitura corporal. Ou aquelas que empreguem escalas e estudos de personalidade antes e depois do processo teatral.

Ao final da pesquisa, a importância de cada elemento que surgiu no processo das narrativas colabora para refletirmos, como “espectadores” que lêem este trabalho, a potencialidade que o teatro tem enquanto espaço coletivo para ampliar a experiência do indivíduo em sua forma de se ver, se sentir e se contar. Este efeito mágico e envolvente do teatro enquanto ficção comunga com a vida enquanto psique e reconfigura *o mundo real a partir da ficção do próprio mundo real*.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ADAMS, M. **The multicultural imagination**. Nova York: Routledge, 1997.

ALBUQUERQUE, G. C. S. **Espectador filósofo e a idéia de um indivíduo Brechtiano**. 2008. Trabalho de conclusão de curso de graduação em História – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008a.

ALBUQUERQUE, L. H. M. Resenha crítica do artigo de Álvaro Queiroz. **Os mitos de Apolo e Dionísio como metáforas da condição humana no sistema Nietzscheano**. Revista eletrônica de psicologia, Maceió, ano II, n. 1, ed. 3, 2008b.

ALVAREZ, M. **Psicologia Transpessoal – a aliança entre espiritualidade e ciência: o resgate do universo multidimensional da consciência humana no terceiro milênio**. São Paulo: All Print, 2006. (Coleção Tempo Transpessoal).

ALVARENGA, M. Z. (Colab.). **Mitologia simbólica: estruturas da psique e regência míticas**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 1991.

ANDRADE, C. D. **Os ombros suportam o mundo**. In: _____. Nova reunião. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **A rosa do povo**. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). Carlos Drummond de Andrade – Obra completa: poesia. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 154-155.

ANSPACH, S. **Brecht e a narrativa no teatro (ou onde está a arte?)**. Revista Cultura Crítica, São Paulo, ano 3, 1º semestre de 2006. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/37-edicao-no03/340-brecht-e-a-narrativa-no-teatro-ou-onde-esta-a-arte>>. Acesso em 21 fev. 2010.

ASLAN, O. **O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação.** Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

_____. **NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração.** Rio de Janeiro, ABNT, 2002.

BADER, W. **Brecht no Brasil. Experiências e influências.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BATISTA, M. A. M. **Caminhos do neoliberalismo: movimentos sociais e teatro – Educação.** Revista da ADUFPB – JP, 2000. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/14963181/teatro-e-MST>>. Acesso em: 15 set. 2009.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** São Paulo: 70, 2002.

BENJAMIN, W. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221 (Escrito em 1936 sob o título Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows).

BETTI, M. S. **Jameson e o rio do tempo.** XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP-FFLCH – São Paulo, 2008.

BORNHEIM, G. A. **O sentido e a máscara.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Brecht: A estética do teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 234 p.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro.** São Paulo: Record, 2000.

BOLOGNESI, M. F. **Teatro e pensamento.** Trans/Form/Ação. v. 21 e 22, n. 1. Marília: Scielo Brasil, 1999.

BORIE, M. et al. **Estética teatral:** textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BOSI, M. L. M.; MERCADO, F. J. **Introdução – Notas para um debate:** pesquisa qualitativa de serviços de saúde. Petrópolis: Vozes, 2004.

BREL, J. Ne me quittes pás. Intérprete: Jacques Brel. In: JACQUES BREL. **Ballades et mots d'amour.** [França]: PHT, 1999. 2 CD. Faixa 16.

BROOK, P. **O ponto de mudança:** quarenta anos de experiências teatrais. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **Fios do tempo: memórias.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BROWN, C.; TAVARES, A. Perdão você. Intérprete: Marisa Monte. In: MARISA MONTE. **Memórias, crônicas e declarações de amor.** [S.l.]: EMI, 2000. 1 CD. Faixa 5.

BYINGTON, C. **Dimensões simbólicas da personalidade.** São Paulo: Ática, 1988.

BRANDÃO, J. L. **A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão.** FALE – FACULDADE DE LETRAS DA UFMG, Belo Horizonte. 2007, p. 3-4. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_teorias_generos_literarios.pdf>

BRECHT, B. **Diário de trabalho,** v. I (1938-1941). BRECHT, W. (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Estudos sobre teatro.** Tradução de Fiana Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRILHANTE, M. J. (2002). **Um teatro que sabe que significa narrar.** Revista Semear, Rio

de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n. 7, 2002, p. 47-73.

CALVINO, I. **O caminho de San Giovanni**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Fábulas italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CARLOS, R.; CARLOS, E. Fera ferida. Intérprete: Roberto Carlos. In: ROBERTO CARLOS. **Roberto Carlos**. [S.l.]: CBS, 1982. 1 CD. Faixa 7.

CARTOLA. As rosas não falam. Intérprete: Cartola. In: CARTOLA. **Cartola**. [S.l.]: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 LP. Lado B, Faixa 2.

CARVALHO, E. **História e formação do ator**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CAZUZA; FREJAT, R. Intérprete: Cazuza. In: CAZUZA. **Ideologia**. [S.l.]: Polygram Records, 1988. 1 CD. Faixa 1.

CEIA, C. Narrativa. **E-dicionário de termos literários**. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/narrativa.htm>>. Acesso em: 11 mai. 2009.

CHAUÍ, M. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, A. et al. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Crítica e ideologia**. In: _____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2000.

CHIARINI, P. **Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COELHO, P. **O teatro na educação**. São Paulo: Forense Universitária, 1973.

CONCONE, M. H. V. B. O ator e seu personagem. **Revista Nures**, São Paulo, ano 2, n. 4, set–dez. 2006 Disponível em: <http://www.pucsp.br/nures/revista4/nures4_mariahelena.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2010.

COSTA, C. **Sociologia: introdução à ciência da sociedade**. São Paulo: Moderna, 2001.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. São Paulo: Vozes, 1998.

DE ANDRADE, M. **Affetto e azione espressiva nell'arte dell'attore: studio sul rapporto corpo-anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban**. 2002. 274f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)–Departamento de Música e Espetáculo. Università Degli Studi Di Bologna, Bolonha, 2002.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal).

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA, M. S. **A ética no trabalho teatral de Grotowski**. *Dramateatro Revista Digital*, [S.l.], n. 17, jan–abr. 2006. Disponível em: <http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0017/etica_grotowski.htm>. Acesso em: 8 nov. 2009.

GAMBINI, R.; STIRNIMAN, V. **CICLO: o teatro da psique**. São Paulo: Associação viva o centro, 2005.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GASSET; ORTEGA, J. **A idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GAZOLLA, R. **Tragédia grega: a cidade faz teatro**. *Revista Philosophica*, n. 26, 2003. Disponível em: <<http://www.philosophica.ucv.cl/abs26tragedia.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2010.

GERGEN, K. J. **Therapeutic realities: collaboration, oppression and relational flow**. Ohio: Taos Institute Publication, 2006.

GIL, G. Sítio do pica-pau amarelo. Intérprete: Gilberto Gil. In: VÁRIOS. **Sítio do pica-pau amarelo**. [S.l.]: Som Livre, 1977. 1 CD. Faixa 7.

GONZAGUINHA. O que é o que é. Intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA. **Essential Brazil: Gonzaguinha**. [S.l.]: EMI, 2003. 1 CD. Faixa 10.

GONZÁLEZ REY, F. **Pesquisa qualitativa e subjetividade**: os processos de construção da informação. 1. ed. São Paulo: Thomson, 2005. 205 p.

GOUHIER, Henri. **L'essence du théâtre**. Paris: Librairie Plon, 1943. p. 1-7. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_gouhier.html>. Acesso em: 15 out. 2009.

GRINBERG, L. P. **Jung**: o homem criativo. São Paulo: FTD, 1997

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **Towards a poor theatre**. Londres: Methuen, 1991.

HARK, H. **Léxico dos conceitos junguianos fundamentais**: a partir dos originais de C. G. Jung. São Paulo: Loyola, 2000.

HENRY, B.; MOSCOVICI, S. **Problèmes de l'analyse de contenu**. Paris: Larousse, 1968.

HIGINO FILHO, J. Amor I Love you. Intérprete: Marisa Monte. In: MARISA MONTE. **Memórias, crônicas e declarações de amor**. [S.l.]: EMI, 2000. 1 CD. Faixa 1.

HILLMAN, J. **Psicologia arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1995. 125 p.

JACOBI, J. **Complexo, arquétipo e símbolo**. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

JAPIASSU, R. O. V. **Jogos teatrais na escola pública**. Revista da Faculdade de Educação, São Paulo, v. 24, n. 2, 1998.

_____. As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. **Revista Educação & Sociedade**, São Paulo, ano XX, n. 69, 1999.

JUNG, C. G. **Memories, Dreams, Reflections**. JAFFÉ., A. (Ed.). Nova York: Pantheon Books, 1973.

_____. **Psychology and religion: West and East**. 4. ed. New Jersey: Princeton University Press, 1977. (Bollingen Series XX).

_____. **AION: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. OC 9/2. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **A natureza da psique**. OC 8/2. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. OC 15. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **O homem e seus símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Psicologia do inconsciente**. OC 7/1. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Fundamentos da psicologia analítica**. OC 18/1. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Símbolos da transformação**. OC 5. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002a.

_____. **O desenvolvimento da personalidade**. OC 17. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002b.

_____. **Mysterium coniunctionis 3**. OC 14/3. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **O eu e o inconsciente**. OC 7/2. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **A energia psíquica**. OC 8/1. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. OC 9/1. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008b.

_____. **Tipos psicológicos.** OC 6. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNG, E. **Animus e anima.** São Paulo: Cultrix, 2003.

JUNIOR, G. T. **A arte retórica e arte poética.** São Paulo: Tecno Print, 1990. (Coleção Ediouro).

KOUDELA, I. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Um vôo Brechtiano.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

LAPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário da psicanálise.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEVY, B.; CORNEJO, S. (2003) **La representacion de las emociones em la dramaterapia.** Madrid: Panamericana, 2003. 213 p.

LINS, I.; MARTINS, V. Cartomante. Intérprete: Ivan Lins. In: IVAN LINS. **Cantando histórias.** [S.l.]: EMI Brasil, 2004. 1 CD. Faixa 7.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, M. R. C. **Narrativa de mulheres vítimas de violência: passos do processo.** Psicologia: Teoria e Prática, 6 (1), 2004, p. 97-104. Disponível em: <<http://pepsic.bvspsi.org.br/pdf/ptp/v6n1/v6n1a08.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2009.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro.** São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

MAGNAT, V. **Theatricality from the Performative Perspective.** SubStance, Wisconsin, 98/99, v. 31, n. 2 & 3, 2002, p. 147.

MALLET, R. **O que é o ator.** São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Ação corporal: matéria do ator.** 28 jul. 2004. Disponível em: <<http://camilla-ribeiro.blogspot.com/2009/07/acao-corporal-materia-do-ator.html>>. Acesso em: 23 nov. 2009.

MATE, A. L. **A formação do ator épico numa abordagem praxica.** São Paulo: Apostila do

curso dentro do projeto de Ocupação do Teatro Funarte de Arena Eugênio Kusnet, 2005.

MEICHES, M. **Psicanálise e teatro: uma pulsionalidade especular**. 1992. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social)–Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MESQUITA, A. M. O. **O psicodrama e as abordagens alternativas ao empirismo lógico como metodologia científica**. Revista Psicologia: ciência e profissão, Brasília, 20 (2), 2 out. 1999, p. 32-37. Disponível em: <<http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/pcp/v20n2/v20n2a06.pdf>>. Acesso em 23 jan. 2010.

MORENO, J. L. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

NEUSA, M. **Anatol Rosenfeld: a arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009, 392 p.

NEUMANN, E. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 2001.

NIETZSCHE, F. **Kritische Studienausgabe**. Organizado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter, 1980.

_____. **A origem da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 270p.

_____. **O nascimento da tragédia**. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, S. B. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. 2004. 166 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESE_Silvia_Balestreri_Nunes.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2009.

NUNES, A. S. **Fazer alma fazendo teatro**. Cadernos Junguianos, v. 2, p. 7-25, 2006.

NUNES, S. M. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator**. 2006. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006a. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2310>. Acesso em: 20 dez. 2009.

ODISSI. Verbete da wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Odissi>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

OLIVEIRA, N. M.; ESPINDOLA, C. R. **Trabalhos acadêmicos: recomendações práticas**. São Paulo: Copidart, 2000.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1957.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, A.; MENEZES, E. Deixa isso pra lá. Intérprete: Jair Rodrigues. In: JAIR RODRIGUES. **Vou de samba com você**. [S.l.]: Philips, 1964. 1 CD. Faixa 7.

PESSOA, F. **Fernando Pessoa: obra poética**. Rio de Janeiro: Cia. Jose Aguilar, 1972.

PEIXOTO, F. **BRECHT: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros 10 Passos).

PIERI, P. F. **Dicionário junguiano**. Petrópolis: Vozes, 2002.

PLATÃO. **A República**. Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PUHL, P. **Análise da narrativa no caso Agosto**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, [S. l.], 2003. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/puhl-paula-rubem-agosto.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

RAMOS, D. G. Corrupção: sintoma de um complexo? In: SIMPÓSIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGIANOS, 2005, São Paulo. **A sombra da política**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/jung/portugues/simposios_eventos/III_simposios.html>. Acesso em: 22 out. 2009.

RICHARDS, T., **At work with Grotowski on physical actions**. Londres: Routledge, 1996.

RIPELLINO, A.M. **O truque e a Alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIZZO, E. P. **Ator e estranhamento - Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Senac, 2001.

ROSENFELD, A. **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUSSO, R. Que país é esse? Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é esse?** [S.l.]: EMI Music, 1987. 1 CD. Faixa 1.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMUELS, A. **A psique política**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **A política no divã cidadania e vida interior**. São Paulo: Summus, 2002.

SAMUELS, A.; BANI, S.; PLAUD, F. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SANFORD, J. A. Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: ZWEIG, C.; ABRAMS, J. (Org.). **Ao encontro da sombra**. São Paulo: Cultrix, 2004.

SANTOS, V. M. dos. **O universo apolíneo e dionisíaco da tragédia grega no pensamento de Nietzsche**. Revista Eletrônica do Grupo PET - Existência e Arte, São João Del-Rei, ano IV, n. IV, jan.– dez. 2008. Disponível em: <[http:// www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/viviani.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/viviani.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2009.

SATIM, M.B. **Programa de desenvolvimento educacional – Sequência didática: Área Língua Portuguesa**. Alto Paraná: Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Universidade Estadual de Maringá, 2007/2008

SCHECNER, R.; WOLFORD, L. (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. Nova York: Routledge, 2001.

SHARP, D. **Léxico junguiano**: dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1997.

SIEWERT, C. S. **Moreno e o teatro da espontaneidade**: o sagrado, a arte e o mito. 2007. Artigo (conclusão da disciplina “Mito e Símbolo” - Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

SINGER, T.; KIMBLES, S. L. (Ed). **The cultural complex**. Nova York: Brunner – Routledge, 2004.

SOLIÉ, P. **Mitanálise Junguiana**. São Paulo: Nobel, 1985.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKY, K. **My life in art**. Londres: Geoffrey Bles, 1945.

_____. **A preparação do ator**. Prefácio de Martim Gonçalves; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **A construção da personagem**. Prefácio de Joshua Logan; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção Opus 86).

_____. **A criação de um papel**. Prefácio de Robert Lewis; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STEIN, M. **O mapa da alma**. São Paulo: Cultrix, 2000.

TEIXEIRA, J. G. L. C. **Análise dramática e análise sociológica.** Revista brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 13, n. 37, jun. 1998.

TEIXEIRA, T. M. B. **Dimensões sócio-educativas do teatro do oprimido:** Paulo Freire e Augusto Boal. 2007. Tese (Doutorado em Educação e Sociedade), Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007. Disponível em: <http://www.tesisenxarxa.net/TEISIS_UAB/AVAILABLE/TDX1117108164651//tmbt1de1.pdf>. Acesso em: 8 out. 2009.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro.** São Paulo: L&PM, 2009.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

WHITE, M. **Religando-se com a história: o ausente mas implícito.** Adelaide: Narrative Therapy and Community Work Conference, 1999. (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/narrativa.htm>).

ANEXOS

ANEXO A – MODELO DE CARTA DE CONSENTIMENTO

Pesquisa: PROCESSO TEATRAL – UMA JORNADA DA PSIQUE

A construção de fábulas psico-históricas em uma montagem teatral

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, RG _____ tel: _____, sexo (M) (F), ator e/ou convidado da Cia. Coexistir de Teatro, concordo em participar deste estudo, cujo nome está supracitado, referente a pesquisa de mestrado, realizado pela Patrícia da Silva Teixeira (diretora de teatro, professora de educação artística e psicóloga). Estou ciente de que meu nome e demais dados serão mantidos em sigilo, privacidade e total confidencialidade e que o material coletado terá uso específico para esta pesquisa. Estou ciente também de que tenho a liberdade de recusar ou retirar o consentimento sem penalização, em qualquer momento do estudo.

Fui devidamente informado(a) sobre o estudo e seu método. Sei que esta pesquisa apresenta risco “mínimo” para o participante e que posso abandoná-la caso sinta algum desconforto.

Pesquisador: Patrícia da Silva Teixeira

RG n°: 07.361.273-1 – SSP/RJ

Tel: (11) 9742-1553

Endereço: Rua Pelotas, 523, apt° 103, Vila Mariana, São Paulo.

Justificativa da pesquisa: Avaliar e compreender a possível mudança na auto-percepção do indivíduo, que se processa no fazer teatral.

Benefícios da pesquisa: Experimentar uma nova técnica teatral, oferecendo um novo olhar referente ao processo teatral para o indivíduo, contribuindo, assim, para a utilização de mais uma ferramenta pelo psicólogo que trabalha com grupos, promovendo um espaço de reflexão com a produção de sentidos subjetivos pelos próprios indivíduos.

Riscos da pesquisa: Esta pesquisa oferece risco mínimo ao participante. Isto quer dizer que os riscos de danos aos participantes não são maiores dos que os encontrados em sua vida diária ou em testes físicos ou psicológicos rotineiros.

São Paulo, _____ de _____ de _____.

Pesquisadora: _____

Participante (sujeito): _____

**TERMO DE COMPROMISSO DO(A) (OS) (AS) PESQUISADOR(A) (ES) (AS)
RESPONSÁVEL(IS)**

Título da Pesquisa:

Os(as) pesquisadores(as) abaixo assinados(as), se comprometem a:

- Respeitar e cumprir a Teoria Principlialista que visa salvaguardar a **autonomia, beneficência, não maleficência, justiça, privacidade e confidencialidade** (Res. 196/96 CONEP/CNS/MS);
- Não violar as normas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido;
- Comunicar ao sujeito da pesquisa todas as informações necessárias para um adequado “consentimento livre e esclarecido” e solicitar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, apenas, quando o sujeito da pesquisa tenha conhecimento adequado dos fatos e das conseqüências de sua participação, e tenha tido oportunidade para considerar livremente se quer participar da pesquisa ou não;
- Obter de cada sujeito de pesquisa um documento assinado ou com impressão datiloscópica como evidência do consentimento livre e esclarecido;
- Renovar o consentimento livre e esclarecido de cada sujeito se houver alterações nas condições ou procedimentos da pesquisa, informado procedimento ao CEP;
- Manter absoluto e total sigilo e confidencialidade em relação à identificação do sujeito da pesquisa e dados constantes em prontuários ou banco de dados;
- Respeitar o princípio constitucional da dignidade da pessoa humana e derivados;
- Não prejudicar o meio ambiente em sua totalidade (fauna e flora);
- Cumprir na integralidade todas as resoluções do Conselho Nacional de Saúde CNS/MS, bem como todos os diplomas legais referentes ao tema da ética em pesquisa, dos quais declaramos ter pleno conhecimento.
- Desta forma, nós pesquisadores(as) abaixo subscritos, nos comprometemos, em caráter irrevogável e irretratável, por prazo indeterminado, a cumprir toda legislação vigente, bem como as disposições deste **Termo de Compromisso**.

Nome do(a) Orientador(a):

Assinatura do(a) Orientador(a):

CPF n°

RG n°

Nome do(a) Autor(a):

Assinatura do(a) Autor(a):

CPF n°

RG n°

ANEXO B – MODELO DE QUESTIONÁRIO

1) Idade:

2) Sexo:

3) Grau de escolaridade:

ANEXO C – MODELO DE ENTREVISTA SEMI-DIRIGIDA

ENTREVISTA SEMI-DIRIGIDA

- 1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.
- 2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?
- 3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?
- 4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?
- 5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?
- 6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.
- 7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?
- 8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita. Por que o fez? Por que tal mudança perante o público?
- 9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?
- 10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?
- 11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

ANEXO D – QUESTIONÁRIOS E ENTREVISTAS POR ORDEM ALFABÉTICA

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA

Questionário

- 1) Idade: 17 anos.
- 2) Sexo: Feminino.
- 3) Grau de escolaridade: Ensino médio completo.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Portas, nuvens, casas. Portas (muitas opções, decisões), nuvens (dúvida, cuidado), casas (segurança, estabilidade).

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Aprender a observar o outro, e entender a história alheia, tirando-as como lição.

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: O nascimento da minha sobrinha. Entrei em conflito por ter perdido meu “posto” (quarto).

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: O convívio com pessoas distintas, bem como histórias distintas, faz com que os pensamentos sejam amadurecidos. Participar deste processo, além do estudo que nos

proporciona uma visão mais ampla do nosso país e da história que o rege, nós conseguimos entender que fazemos parte da história... e fazemos história também. Aprendemos também a respeitar os limites de cada um e a ajudar a cicatrizar as feridas deixadas por aí...

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Crescimento, amadurecimento e compreensão de alguns fatores nunca revirados no passado.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim, apresentar é compartilhar com os outros e fazê-los refletir... Será que essa história é dele(a)??? A cada vez que contamos a história a alguém, ela perde a força e o impacto, causando menos constrangimento, mas devo confessar que escrever uma fábula VERDADEIRA é muito difícil... você sempre pensa: “Não, isso eu não posso contar...” (risos).

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: As situações mudam... a vida muda... seu redor muda... então, nada mais justo do que a fábula mudar. Naturalmente você acaba se acostumando tanto com o que está contando que, de repente, não tem mais sentido... e aí você sente necessidade de contar algo novo... estamos sujeitos a mutações o tempo todo.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Quando algo muito forte ocorre antes de um espetáculo você acaba sentindo necessidade de contar pra alguém, por isso, muda.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Entendo o teatro como possibilidade de “ser” e “estar” em algumas situações sem efetivamente estar. Pelo menos uma parcela do que sou ou do que não precisei ser, devo ao aprendizado e ao entendimento de fatores externos e extremos ocorridos.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Tive meus pais na platéia; me senti constrangida.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Que conclui o nível técnico em segurança do trabalho.

PARTICIPANTE 2 – CÁSSIO BORGES

Questionário

1) Idade: 41 anos.

2) Sexo: Masculino.

3) Grau de escolaridade: Formação – ator; Técnico – Técnico em processamentos de dados.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.



Resposta: A minha imagem representa... O passado, para mim, deixou de ser tão significativo; o importante agora é seguir em frente, por isso os dois carros e a moto fotografados por trás, saindo do túnel, lembrando que a moto representa a liberdade de escolha (dessa escolha de ficar ou seguir em frente). O presente, pra mim, nesta imagem, é olhar para tantas janelas e focar apenas uma e buscar um objetivo sem perder o rumo. O futuro, para mim, diante de tantas janelas é incerto, mas com a certeza que ele está lá, pronto para ser moldado independentemente de mim ou não.

2) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Tive uma mudança, na minha postura de ver e como enfrentar meus problemas, pôde vê-los de um novo ponto de vista, muitas vezes discordando de mim mesmo!

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim, consegui-me ver como há muito tempo não me via. Fiquei mais sensível.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Participar de Reflexos de Gerações foi poder olhar de forma mais compreensiva o contexto histórico de minha vida e achei ótima! Porque encontrei pessoas e era o que eu precisava no momento, é sofrível como qualquer processo de adaptação, pois, como eu, todos ali buscavam no tempo um entendimento de si próprio.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim, pude me perceber melhor no meu dia a dia, na vida no trabalho e no amor.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Existe, escrever a fábula é imprimir você no papel como realmente é tudo; é muito íntimo. Apresentar ao público a fábula é como buscar no seu íntimo um sentido de tudo e o descobrir que é o nada.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Modifiquei algumas coisas por perderem a importância, que só a mim importava.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: [O participante não respondeu.]

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Como um lugar sagrado, onde eu posso encontrar um ponto de equilíbrio entre a vida e o vazio.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Não, não teve ninguém conhecido na platéia, apesar de que gostaria muito que tivesse.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: A fábula apresentada é como uma chance do ator dizer à platéia o quanto ele é real e não só um personagem como tantos. Ah! Atualmente estou cursando o 2º ano de Licenciatura em História.

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA

Questionário

1) Idade: 38 anos.

2) Sexo: Feminino

3) Grau de escolaridade: Bacharel em Ciências Contábeis e Escola Ewerton de Castro – DRT, curso profissionalizante de ator e Finanças e Mercado Internacional- Cursos Intensivos- IOB/USP.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Passado – na primeira imagem, o seriado *Sítio do pica-pau amarelo*. Brincadeiras de criança, *Sítio do pica-pau amarelo*. A música... canela, banana de goiaba o céu azul e tão beloouoo, *Sítio do pica-pau amarelo*! As fábulas e histórias do sítio, a imaginação da Emília e todo o faz-de-conta... que existia artístico!!! Eu assistia de manhã e à tarde; e se minha mãe não me deixasse, chorava muito. Presente – segunda imagem, a lousa, sempre de estudar e meu vô tomando a tabuada, regras, a lousa e os problemas. Quando eu estudava com ele, era ótimo, nunca esqueci os cálculos. Isso me ajudou na minha primeira formação, ciências contábeis, finanças!!! Maravilhosa essa descoberta!!! Futuro – terceira imagem, o papel e o lápis de cor, a outra imagem, eu colorindo com as duas mãos ao mesmo tempo uma folha sulfite com lápis de cor, e meu pai me observando (lá na lavanderia), o piso era acima da

casa... e dizendo: “Que linda filha, vai ser artista!!” E sem dúvida foi a minha segunda formação, a magia e o encanto do teatro!!! Tomar consciência de quem sou, até onde poderei chegar como atriz e todas as outras funções, áreas que alcancei nesta trajetória de vida... E, assim, estar com alguém que complete a minha vida, coração, emoção!!! Meu namorado! Meus estudos pela espiritualidade, trajetória, ajuda à humanidade (reiki, magnifali heale..). Hoje vejo a importância do teatro, da criatividade na minha vida. Mas também sei e vejo como as outras áreas (finanças, contábeis), foram a alça, o trampolim para onde estou! Com planejamento quero continuar com uma pessoa querida ao lado, viajando, estudando... também curtindo a vida a dois!!! Dar continuidade nos estudos de teatro, investir em teatro com planejamento, estrutura, e os estudos de espiritualidade, avanços em conhecimentos em outros países! E em uma nova empreitada como pessoa, na qual consiga gerar financeiramente uma vida melhor pra mim e à minha família!!!

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Percebo, no momento do processo, elaborando as questões dos personagens e os meus (ser humano), às vezes irritada, contrariada, agressiva..., trabalhando e elaborando melhor estas emoções. Melhor em alguns momentos, aprendendo em outros, também aprendi que somos APRENDIZES por toda a vida!!!

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: no ensaio, em uma das apresentações da Companhia: “Reflexos de Gerações”, meu pai foi socorrido às pressas, já sentia a sua piora dia a dia..., e veio a falecer. Foi um processo difícil, doloroso, e ainda estou tentando assimilar alguns dos momentos, principalmente quando vejo a foto da fábula (olhava para o céu e agradecia a DEUS, e pedindo que DEUS concedesse que meu PAI me visse... Ainda choro quando lembro disso...

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Positivo –, crescimento pessoal, profissional, maturidade, desempenho nas minhas tantas funções. Grande aprendizado. Negativo – Saber lidar com as diferenças, com o inesperado, improvisar na vida (dançando conforme a música), controlar as emoções.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim, respondi na primeira questão. Mais confiança e o reconhecimento de quem realmente sou!!

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim, é claro! Quando se escreve, não se desenha o corpo cênico, a voz, timbre, talvez nem a visualização da cena. Nos ensaios, experimentamos tudo isso, as emoções, dores, e tudo que a fábula traz. É o amor em fazê-la!

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Fiz, confesso, inúmeras, momentos de vida, acontecimentos, transformações, dia a dia.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Apresentei sim.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Teatro, a possibilidade de nos inserir na sociedade de maneira íntegra, inteira, com as nossas verdades e objetivos!

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula ? Se tiver como foi à experiência?

Resposta: Sim, amigos, família. Foi interessante, cada qual com uma reação diferente, sentimento. Porém, não foi novo apresentar-me para amigos e família, já havia feito isso antes

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Sim, quanto à diretora do espetáculo, Patrícia Teixeira, que faz parte da história da minha vida, como pessoa, diretora e na espiritualidade!!! Agora chegam primaveras dentro e fora. (Ah! esqueci de falar que perdi meus óculos vermelhos).

PARTICIPANTE 4 - FLÁVIO SIQUEIRA

Questionário

- 1) Idade: 18 anos.
- 2) Sexo: Masculino.
- 3) Grau de escolaridade: Ensino Médio completo

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Presente – sala da casa da minha avó: Não sei, simplesmente veio na cabeça algumas fotos minhas neste cenário, da época que eu tinha uns 3 ou 4 anos. Foi a 1ª coisa que me veio!! Passado – sala de trabalho: Também foi uma coisa que me veio na cabeça, eu não tenho uma explicação. Pensei em mim agora... e veio essa imagem! Acho que é porque é o lugar em que eu mais estou ficando! Futuro – Uma viagem com um céu colorido em vermelho, azul, e com algumas nuvens brancas, piscina: Imaginei-me viajando, tanto a trabalho quanto a lazer. Tenho a esperança de viajar muito a lugares bonitos! E me veio o céu com a nuvem branca, ah sei lá... Não vejo céu sem nuvem, então automaticamente vieram umas nuvens grandes e bonitas bem branquinhas... Não sei se o fato deste céu ter nuvens é bom ou não, mas enfim...

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Principalmente na questão de aceitação pessoal, em ser quem eu sou e não me importar com o que vão pensar. Foi um pontapé inicial para a coragem de me assumir perante minha família sobre o que eu gosto, almejo, pretendo, penso...

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim. O fato da independência. Ter que sair de casa pela não aceitação de alguns pontos como meu jeito “desorganizado”, minha orientação sexual, meu estilo de vida, meus pensamentos... e aprender a me virar sozinho. Perdi privilégios materiais que me rodeavam e mantinham o preço que tive que pagar por resolver ser eu mesmo! Mas que me trouxe a paz familiar e o bom relacionamento com minha mãe.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Positivo, primeiro, a realização de mais um sonho; a relação entre os atores, o convívio com a personalidade de cada um, já que éramos completamente diferentes uns dos outros; a experiência na área teatral; o aprendizado (principalmente em ser um pouco mais humilde); a visão de outros estilos de vida (marcaram bastante, por exemplo, na Penitenciária Feminina e no Albergue); o “me aproximar” e o “saber que estou sendo visto” pela minha família (principalmente quando minha mãe, minha avó e minha tia estavam na platéia). Negativo, o estresse durante a montagem e durante as apresentações também; o não-comprometimento de alguns “atores” e ficar de fora de reuniões e festas em família.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim. Senti uma mudança muito forte em como me relacionar com as pessoas, tanto amigos quanto colegas de trabalho ou até mesmo pessoas que não conheço. E acho que o principal motivo foi por passar a ter uma melhor aceitação de mim mesmo. E como disse antes foi um pontapé para ser mais humilde, mesmo que ainda tenha um longo caminho pela frente, acredito naquele ditado que diz “o mais importante é o primeiro passo”.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Muita. Porque quando você a escreve é um processo mais introspectivo, não se fica pensando que pessoas que você nunca viu vão ouvir seu lado ruim e até mesmo o bom, vão te ver fazendo gestos que você não costuma fazer no dia a dia, enfim... Se pensa mais no que está sentindo, pensando naquele momento em relação à vida. No meu caso eu até pensei no que minha família e meus amigos pensariam, e por isso acabei colocando nas fábulas alguns desabafos.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Porque procurei colocar o que sentia aquele momento, e conforme iam mudando meus sentimentos e minhas esperanças, isso se refletia automaticamente no que escrevia.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Apresentei todas as fábulas escritas, porém no meio do caminho cheguei a fazer algumas alterações. Porque, como dito na resposta anterior, era o que eu sentia, pensava, achava... E às vezes acontecia algo comigo que até para desabafar também colocava nas fábulas.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Como um espaço real, com pessoas reais, com histórias reais ou não... enfim, um lugar em que se pode ser criativo e sincero em relação a qualquer coisa, inclusive a você mesmo.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Sim. Em relação à família, foi um pouco complicado, até ouvi algumas repressões depois, mas ao mesmo tempo um alívio, pois de uma maneira “sutil” (de modo com que só quem tinha que entender – ou não – entendesse) falei coisas que estavam engasgadas. Digo sutil, pois foram com poucas palavras, mas que eram palavras-chave, eram as palavras certas. Já em relação aos amigos, sentia mais como se estivesse os agradecendo (ou não) por tudo que já tínhamos vivido

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Sim, quero dizer o quão importante foi para mim todo o processo de criação tanto do espetáculo, das fábulas, das oficinas, das apresentações “singles”, e de mim mesmo enquanto artista e ser humano.

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTTEGA

Questionário

- 1) Idade: 19 anos.
- 2) Sexo: Masculino.
- 3) Grau de escolaridade: Ensino médio completo.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Passado, uma pedra. Algo que guarda grande mistério, e que não se pode mudar. Presente, um rio feroz. De certa forma, quando penso no presente eu me vejo em um barco num rio, deixando a água me levar para o meu destino. Futuro, o vulcão. O futuro, para mim, é um vulcão fora de atividade, mas que a qualquer momento pode entrar em erupção, é algo selvagem e inevitável

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: O teatro contribui em minha vida para eu me notar um ser dentro de algo maior. Aprendi a me ouvir, me sentir, a prestar atenção em coisas que antes passavam despercebidas. Sinto-me um ser pensante, o teatro me possibilitou o conhecimento, a vontade de descobrir o novo, coisa que antes me causava medo. Aos poucos fui descobrindo um lugar para mim, não me senti mais tão deslocado. Um ser questionador, é assim que me sinto após o teatro, considero dois homens, um antes e outro pós teatro.

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim. Em primeiro lugar, aconteceu minha adolescência, um momento de grande perturbação e mudanças. Nesse momento de transição, o teatro me mostrou um novo caminho, novas possibilidades, isso fez com que eu não trilhasse certos caminhos que, talvez, fossem sem volta. Também foi quando consegui meu primeiro emprego registrado, antes trabalhava apenas sem registro; isso foi um marco muito importante na minha vida, foi ali que descobri o meu valor e, com isso, as pessoas me viram não como um ser frágil, mas sim um homem que resolveu ir à luta. Isso me emociona. Entrei para a faculdade (4º semestre do curso de publicidade). Nossa! Em minhas fantasias isso era algo tão distante..., e consegui entrar e cursar o ensino superior. Esse foi outro momento de grande alegria nesse período.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Experiência maravilhosa e única, primeiro pela possibilidade de conhecer e trocar vivências, com pessoas tão especiais; guardo muitas conversas, os gestos, enfim, as pessoas. Esse trabalho possibilitou eu entrar em contato com vários aspectos meus; tive a possibilidade de trazer várias questões à tona. Um aspecto supermarcante nessa peça foi o fato de as fábulas pessoais entrarem em contato com a minha história. Foi muito difícil, mas, ao mesmo tempo, superenriquecedor tanto como ator, quanto no pessoal. Os lugares por onde apresentamos também foi algo surpreendente, desde a penitenciária ao albergue, me fizeram enxergar o valor real da arte e até onde podemos chegar. O negativo, para mim, foi na parte que apresentaram minha fábula. Achei invasivo, não estava preparado, naquela época, porém, hoje consigo entender.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim. É estranho, me senti diferente após essa grande experiência. Não consigo explicar exatamente, mas é como se eu conseguisse ouvir alguém que está dentro de mim; é como se eu tivesse ganhado voz.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim. Escrever a fábula é um tiro no escuro; você escreve algo que não faz idéia da dimensão que irá tomar. Quando apliquei os “gestos”, comecei a sentir uma grande dificuldade, certo conflito começou a se gerar. Apresentar a fábula ao público é comungar com eles a sua história, dividir o fardo, uma grande catarse. Nas primeiras vezes é algo meio

inconsciente, mas logo após a alguma apresentação, a fábula vai tomando forma, fazendo sentido. É fantástico aonde esse grande conflito nos leva; no final, as fichas vão caindo.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: O fiz porque as antigas foram perdendo seus sentidos pelo caminho.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Algumas coisas simplesmente não saíam, era um ato inconsciente, difícil explicar. Às vezes sentia os olhos da platéia me devorarem, algumas frases eu não sentia vontade de compartilhar com o público, mas é estranho, pois não acontecia sempre.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Como uma grande ferramenta para a desconstrução do ator, pois ali era uma oportunidade de subir ao palco sem personagens, conseguindo isso, o restante tornava-se mais fácil, e também é uma grande chance de se conhecer, dar um mergulho dentro da sua história, se tornando mais completo.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula ? Se tiver como foi à experiência?

Resposta: Tive sim, meus familiares. A maior dificuldade foi apresentar para o meu pai, pois minha fábula retratava nossas dificuldades e problemáticas familiares relacionadas a ele; me senti muito estranho, mas, ao mesmo tempo, aliviado, pois através das fábulas, consegui falar muitas coisas aos meus familiares. Lembro-me de que, na primeira vez, eu tremia quando estava chegando a hora da minha fábula, pois sabia que minha família estava na platéia e, ao mesmo tempo, ansioso, pois sabia que aquela era a minha chance de ser visto de uma maneira diferente por meus familiares.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Hoje em dia não me vejo sem o teatro. Ele me ajudou em muitas coisas. Fui convidado a um novo cargo de chefia no meu trabalho, no hospital. Também comecei a praticar a luta muay thai meu mestre ensina a controlar os impulsos. Além disso, tenho uma

visão diferente, hoje, de muitas coisas. A figura do vulcão, por exemplo, hoje eu vejo como uma possível sombra do poder. Obrigado.

PARTICIPANTE 6 – LUÍZA COSTINA

Questionário

- 1) Idade: 22 anos.
- 2) Sexo: Feminino.
- 3) Grau de escolaridade: Bacharel em Ciências Contábeis.

Entrevista semi-dirigida



1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Passado, um quadro com uma casinha com jardim, uma menina sentada num pedacinho de madeira olhando o lago e escrevendo em seu diário. Presente, um quadro com uma menina andando numa estradinha de terra com um caminho adiante uma curva que meio que esconde esse caminho entre árvores e mato. Futuro, um quadro com uma estrada asfaltada e reta com o horizonte adiante.

Metade de mim dorme
E a outra metade já se levantou
Metade de mim sonha
E a outra metade anseia
Metade de mim perdoa
E a outra metade não esquece
Metade de mim é fogo
E a outra metade é água
Metade de mim existe
E a outra metade cabe a eu descobrir.

(Esse texto refere-se à imagem do futuro)

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Relacionamento afetivo; responsabilidades no âmbito profissional, desejo latente de entrar no meio cultural e desenvolver uma atividade que eu sempre apreciei. E isso contribuiu muito para que eu tenha uma percepção mais apurada sobre a minha própria pessoa.

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim, um relacionamento inesperado (externo), que surgiu paralelo a minha entrada no grupo e que significava várias mudanças na minha vida, porque era um momento de entender o que estava acontecendo dentro de mim que me afetou muito emocionalmente e psiquicamente.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Foi super importante participar dessa montagem e, principalmente, do processo pra que ela surgisse, pois me permitiu ter contato de fato com o teatro, uma vontade antiga e que foi possível realizar. Fez-me entrar em contato com a arte e o poder transformador que ela tem sobre o ser humano, de análise profunda e intensa da vida, seja ela em qual for o contexto em que estiver. Foram positivas as várias descobertas do meu eu dentro do espetáculo e em todo o seu processo e negativo as partes em que me sentia perdida no meio de tudo aquilo.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim, o expor-se mais, falar de si olhando no olho e não sentindo medo disso. Assumir riscos sem sentir-se culpada depois. Apostar em mim e ver que eu era capaz de fazer.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Existe diferença sim, porque escrever a fábula é um desabafo pro papel e que fica ali guardado, mas, a partir do momento em que você expõe, apresenta ao público, é um desabafo para “o mundo”, é sua voz sendo ouvida bem alta e poder dizer todas as verdades que você quiser sem medo, sem receio; é abrir o peito e falar, sensação de liberdade, o que não ocorre quando parece que se está preso apenas ao papel.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Modifiquei minhas fábulas porque, na medida em que eu ia falando, sentia que alguma coisa tinha mudado naquela história e que ela não poderia permanecer do mesmo jeito; se eu tinha entendido minha história melhor, não podia deixá-la do mesmo jeito, porque seria falso comigo. Então, cada vez que algo novo era assimilado, sentia a necessidade de corrigir a história.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Eu apresentei a fábula que escrevi e depois senti necessidade de mudar porque o tempo em que eu escrevi a fábula tinha passado e alterado coisas que senti vontade de alterar também no papel. Até porque não caberia deixar ali se houve entendimento de algo que mudou, já não tinha mais razão pra estar escrito. E a mudança, algumas vezes, acontecia diante do público, porque de certa forma era uma “conversa” com a platéia, de maneira que a opinião sobre as coisas mudava nesse “diálogo”, como aconteceu. Falar e ouvir o que se estava dizendo às pessoas, era diferente; sentíamos a necessidade, talvez, de explicar o que falávamos, e nisso entendíamos-nos.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Como um ambiente transformador de alma, vida. Um lugar que permite você enxergar-se muito além do que os olhos podem ver. Olhar pra si além do que se imaginava. Permite-te ser e fazer qualquer coisa, para então avaliar quem de fato você é.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Tive amigos próximos e alguns familiares. Foi interessante poder mostrar a eles um lado meu diferente, desconhecido por eles, por mais que, talvez, eles não tenham captado as mensagens que a fábula carrega. Porém, não posso dizer que teve grande impacto pra mim, não.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: A fábula tem um gosto amargo no começo, mas que te faz um bem enorme. É dolorido o processo, mas te cura de tanta coisa... Estou muito feliz por ter me formado no meu curso para atriz. Estou numa fase que me lembra muito um trecho da música da Marisa Monte, *Perdão você*: “É como se perder de Deus. E eu não quero. Eu não quero me perder. Eu não quero te perder. Perdão você”.

PARTICIPANTE 7 – MARIA STELA NASSER

Questionário

1) Idade: 19 anos.

2) Sexo: Feminino.

3) Grau de escolaridade: Superior incompleto em publicidade e propaganda com ênfase em criação (cursando).

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Presente, flor de lótus. Quanto mais suja é a lama onde a semente da flor é deposita, mais bela ela florescerá, além disso, no budismo a flor de lótus por dar flor, fruto e semente ao mesmo tempo representa lei de causa e efeito. Passado, a lua negra do feminino. Core, primeira face da Perséfone antes de ser raptada por Hades e Lilith. Futuro, fênix, renascendo das cinzas.

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Realizar trabalhos com personagens que, além de pensarem, viviam e agiam de maneiras extremamente diferentes de mim, foi algo que me fez enxergar tudo em minha vida de uma percepção mais ampla e clara. É como se, antes de realizar este trabalho, eu visse tudo com uma peneira ou com uma nuvenzinha nublada que vivia em frente aos meus olhos e, principalmente, barrava meu coração e encerrava a minha alma. As personagens que fui designada para interpretar, em sua maioria, retratavam um aspecto que eu odiava em mim, que era o sentimento de se apaixonar e de se deixar apaixonar. Eu sempre tive dificuldades com relação aos meus sentimentos, principalmente quando estes envolviam relações entre duas pessoas. Como eu disse, as personagens que interpretava pensavam e sentiam de maneira completamente oposta a mim. Sempre fui durona, nunca gostei de ser vista como alguém com uma personalidade emocional, pois isto, para mim, significa fraqueza. Sempre fui muito racional e isto atrapalhava meu desempenho no amor e em outros tipos de relacionamento, como amizades. Foi através deste contato com personagens tão sentimentais que eu pude, aos poucos e com muita de relutância, deixar que meus sentimentos aflorassem de maneira esplêndida. Foi vendo através dos olhos de personagens apaixonadas que eu pude descobrir um eu belo e generoso dentro de mim, um eu que eu mantive por muito tempo amarrada e amordaçada. Quanto às pessoas, as pessoas que estavam no processo teatral junto comigo, também eram como personagens de mim mesma, de várias formas, tamanhos, cores e jeitos diferentes. Ver tantas pessoas com partes de mim (fossem elas mais ou menos parecidas comigo), me fez encontrar-me com espelhos que mostravam talvez coisas que eu não quisesse ouvir, mas era “obrigada”, e por ter ouvido tanto estes espelhos eu finalmente consegui moldar uma pessoa mais forte, sem medo de avançar ou de se relacionar com o outro e comigo mesma.

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim. Creio que muitas das minhas conquistas e formação como pessoa aconteceram neste período, como por exemplo, correr atrás de meu primeiro emprego sozinha e ter entrado na faculdade, que sempre foi um objetivo meu, mas tinha medo de dar o primeiro passo. Esta foi uma grande conquista que obtive justamente porque conheci pessoas dentro deste processo (no teatro) que me deram um “empurrãozinho”. Outro fato extremamente marcante, talvez o mais marcante, porque foi o mais difícil de aceitar, entender e perdoar, foi um reencontro com uma pessoa muito especial que havia conhecido e que me marcou muito. Foi por conta desta pessoa que decidi fechar meu coração e viver de maneira melancólica, esquecendo-me do eu que amava outras pessoas e podia se entregar e se modificar em situações inesperadas. Lembro-me de que, quando escrevi uma das últimas versões da minha fábula, eu não queria mudar como pessoa, em relação aos meus sentimentos. Era um ponto em que eu sempre parava, era um muro que eu não conseguia de maneira nenhuma transpor. Mesmo assim, coloquei na fábula algumas frases sobre esta pessoa que me marcou tanto e depois de um tempo repetindo estas frases meu eu começou a refletir se era certo eu me martirizar por uma experiência que deu errado. Foi exatamente quando comecei a me perdoar durante a fábula e que esta pessoa reapareceu em minha vida mais uma vez de maneira avassaladora. Enquanto eu me curava de tantas feridas e decepções, esta pessoa apareceu com uma doença gravíssima. Ele simplesmente voltou para pedir perdão e mais uma vez foi embora. Mas, desta vez, eu não caí. Senti-me como se um ponto final àquela angústia tivesse terminado dentro de mim, mesmo em meio a notícia de sua doença. Aprendi a aceitar em mim o que aquela pessoa era em minha vida e porque tudo havia acontecido daquele jeito. Hoje que eu não sei se ele está vivo ou bem, mas sei que esta pessoa dentro de mim está curada. Junto com esta cura eu perdi o medo de enfrentar situações novas que ocorressem em minha vida e comecei a agir sozinha em busca de meus ideais sem qualquer crise de pânico, o que antes sempre ocorria. Sinto-me mais forte hoje como pessoa e não me arrependo de nada.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Creio que o positivo entre tantos aspectos foi a oportunidade de estar com pessoas tão diferentes e ao mesmo tempo tão parecidas comigo. Isto fez com que eu crescesse como pessoa. E também havia os personagens e épocas marcantes que me trouxeram uma consciência política e intelectual mais vasta do que eu almejava. Foi uma experiência única neste aspecto. Eram várias vozes que estavam dentro de mim e ver estas vozes atuando, sendo interpretadas, trazia à tona tudo que eu pudesse ter deixado para trás ou coisas mal resolvidas.

Este era o lado negativo, entre tantas personalidades diferentes sempre havia aquelas vozes que eu não queria ouvir e algumas pessoas que eu sequer desejava ter por perto, às vezes, depois eu entendi porque elas me incomodavam tanto. Eram coisas que eu precisava ouvir para poder mudar a mim mesmas, em busca de um eu melhor e mais compreensivo. Nenhuma relação que envolva mais de uma pessoa é fácil. Houve momentos que pensei em desistir porque não é fácil ouvir ou conviver com tantas pessoas, mas isto é o que nos engrandece, descobrir uma pequena parte nossa no outro, seja está positiva ou negativa, e aprender a lidar com ela.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim. Muitas... Uma delas, como disse, foi que perdi o medo de enfrentar situações não planejadas. Aprendi a ouvir mais as outras pessoas, mesmo quando isto me desagradava, aprendi a separar o meu eu do eu de outras pessoas. Creio que minha personalidade desabrochou após ter vivido todo este processo. É como se algo dentro de mim houvesse renascido de maneira mais forte.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim. Quando você escreve a fábula é como se você estivesse se esmurrando. É difícil, principalmente na hora de criar os “gestos”; é como se colocar em frente a um muro sem saída e a única forma de sair dali é enfrentando algo a sua frente: você. É claro que também não é fácil falar esta fábula, mas, com o passar do tempo, algo dentro de você se modifica, é como se todo o veneno ou dor que estivesse trancada naquela fábula começasse a ser limpa. Ouvir você interpretar a si mesmo traz um choque benéfico, que te faz mudar e aprender com coisas que você não queria ouvir. Escrever é mais difícil do que falar, porque há um muro a sua frente que você nunca quis transpor, porque sabia que, do outro lado, haveria espinhos, arames farpados até um caminho desconhecido. Falar é mais fácil porque você supera o medo de pular este muro e passa a rumar pela trilha, mesmo que esta esteja cheia de arames e espinhos no começo, com o tempo, eles vão sumindo e a dor e a resistência passam.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: O fiz porque senti que algumas coisas dentro delas começaram a perder o sentido a partir do momento em que eu comecei a querer mudar aquilo que eu ouvia e representava.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Algumas frases simplesmente mudavam, não sei ao certo por quê. Algumas vezes, algumas frases sumiam no meio da apresentação, é quando parava para refletir sobre isto, algumas vezes. Não sei explicar, algumas frases sumiam sem que eu parasse para pensar. Simplesmente saíam.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Como um espaço em que é possível você se descobrir. O palco não é simplesmente o palco, é um lugar onde você aprende e cria uma consciência de si, dos outros e do espaço. Quero dizer que o teatro é um local de transformações e crescimento tanto pessoal como intelectual e social.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Sim. Meus pais e meu atual namorado que, na época, era um dos meus melhores amigos da época do colégio. Foi importante vê-los ali, mas confesso que em relação aos meus pais, me senti um pouco estranha ao falar do que eu sentia. Quanto ao meu amigo, quando fiz a fábula e vi que ele estava lá, me senti segura, e, além disso, havia uma sensação de bem-estar por saber que ele estava me ouvindo, pois sempre o considerei alguém parecido comigo.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Só agradecer pela experiência. Obrigada.

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

Questionário

1) Idade: 18 anos.

2) Sexo: Feminino.

3) Grau de escolaridade: Ensino médio completo.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro

Resposta: Passado, demônios; todos os problemas com os quais nunca tentei lidar por medo de não conseguir enfrentá-los. Presente, uma flor florescendo; o meu amadurecimento tanto mental como pessoal. Futuro, uma porta aberta com uma luz bem intensa no final de um corredor; minha carreira profissional deslanchando e o reconhecimento familiar.

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Contribuiu de forma que, eu me encontrava em um momento da minha vida em que estava passando por um problema de doença na família e, ao passar pelo processo, comecei a repensar o modo como eu via o mesmo.

3) Aconteceu algo de especial nesse período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Sim, eu estava passando por um momento em que me encontrava muito sensível emocionalmente. Ao começar a escrever e logo depois encená-las, comecei a pensar sobre o que estava acontecendo comigo e com as pessoas envolvidas na situação, o que me fez começar a “abrir” minha cabeça com relação ao fato e a mim mesma. A minha transformação através do processo me fez mudar o modo como eu via as coisas.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Ter participado dessa peça, pra mim, foi muito importante pelo fato de que, através dela, consegui mudar muita coisa em mim das quais eu achava que nunca iria conseguir e acho que a peça me trouxe mais coisas positivas do que negativa, pelo momento de vida em que me encontrava.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: Sim, através dela pude notar que o ser humano pode e é capaz de se fortalecer nas suas fraquezas, no meu caso, no problema que estava passando. O fato é que eu estava passando por um momento em que minha mãe, que sofre de problemas psicológicos, encontrava-se muito doente, apresentando, assim, episódios freqüentes de sua doença, o que me afetava muito por eu não entender do que se tratava.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim, ao escrever a fábula você se encontra num processo que é único, ou seja, é você com você mesmo naquele momento. Ao apresentar para o público, você expõe todos os seus problemas para quem estiver assistindo, o que também é único porque faz as pessoas entrarem em contato com o seu íntimo e as leva a pensar e perceber que todos temos algum problema que podem ser tanto mais quanto menos grave do que o dos outros.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Na verdade, considero minhas mudanças mais para o lado do meu amadurecimento, porém em todas sinto um pouco do que eu era ainda na primeira.

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Desde o início, sempre apresentei a mesma fábula no processo teatral, talvez não tenha apresentado as outras pelo fato de, na época, não ter tido uma segurança para mudar para as fábulas seguintes. Minhas mudanças basearam-se muito no reconhecimento que eu estava tendo com o problema que estava passando, no caso, a doença da minha mãe, e em cada uma delas quis mostrar uma fase minha, desde aquela pessoa que não sabia lidar com os problemas dos outros até aquela pessoa que não só se fortaleceu nesse problema, como também já saberia lidar com seus próprios problemas como uma pessoa amadurecida.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Eu sempre achei o teatro uma ferramenta para exposição não só do personagem mais também do próprio ator que está sempre do lado do personagem, pois sem um o outro não teria como se mostrar.

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Sim, a pessoa que presenciou a minha encenação sempre teve uma presença fundamental em minha vida, principalmente nos momentos em que eu me encontrava na situação em que estava, a doença da minha mãe. Pelo momento em que eu me encontrava, foi um pouco assustador, para mim, ter alguém do meio presenciando minha encenação.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Foi uma experiência única e enriquecedora para mim, pela qual eu acho que todos deveriam passar pelo menos uma vez na vida. Isso tudo me deu mais força, ânimo; e me despertou alguns interesses mais específicos; estou cursando o quinto semestre do curso de Psicologia.

PARTICIPANTE 9 – ROSEMARY VIEIRA

Questionário

1) Idade: 47 anos.

2) Sexo: Feminino

3) Grau de escolaridade: publicidade e propaganda pela Faculdade de Comunicação Social Anhembí e atriz profissional pela Escola de Teatro Ewerton de Castro.

Entrevista semi-dirigida

1) Descreva através de uma imagem como você vê e/ou sente sua história de vida em três momentos: passado, presente e futuro.

Resposta: Passado, uma gota. Presente, um pequeno riacho. Futuro, um imenso mar.

2) Em sua opinião, que fatores em sua vida, ocorridos no período do processo teatral, contribuíram para possíveis modificações na forma como você se percebe e se sente?

Resposta: Na verdade, eu nunca parei para analisar se ocorreu alguma modificação. Minha paixão pelo teatro é porque ele é mágico; posso ser tudo o que eu não sou. Talvez, com o processo teatral das fábulas, por mais que eu faça personagens diferentes de mim, sempre tem algo de mim neles e que eu posso ser tudo na vida real.

3) Aconteceu algo de especial neste período? Como isso lhe afetou?

Resposta: Fui à luta por um emprego novo. Pedi a conta do anterior num dia e no dia seguinte já comecei no emprego novo. Foi um tiro no escuro, mas foi. Adoro dançar e tenho plena consciência que eu não danço nada. Um dia me deram uma chance para dançar. Lá foi eu com a cara e coragem e cara de pau. E claro que precisava de muito treino e ensaio para ficar razoável e, principalmente, talento para dança, porém, se tivesse outra chance, dançaria outra vez.

4) O que você achou da experiência de ter participado deste grupo? O que foi positivo e o que foi negativo? Por quê?

Resposta: Ótimo, fazer uma viagem em várias épocas, uma grande aula de história política e social. E trabalhar também com atores não profissionais, mais talentosos, eu aprendi muito com eles, sendo eu uma atriz profissional. Positivo também foi me apresentar numa penitenciária feminina e uma presa dizer: “Precisei estar presa para assistir um bom espetáculo”. Negativo foi não ter dado continuidade ao espetáculo, teve uma vida muito curta, tiramos o time de campo muito cedo. Em minha opinião, não era nossa hora.

5) Você percebeu alguma mudança em você a partir desta experiência? Qual(is)?

Resposta: É confiar mais em mim. Sempre achei que eu não servia para nada. Hoje eu me amo e sou mais lutadora e menos medrosa.

6) Existe alguma diferença entre escrever e apresentar a fábula para um público ? Caso positivo, descreva.

Resposta: Sim, é sempre muito difícil escrever a fábula; estamos em contato direto com as nossas feridas, pois apresentar pode esconder através de um personagem mesmo que este personagem seja eu mesma.

7) Foram solicitadas três fábulas. Caso você as tenha modificado, por que o fez?

Resposta: Eu não modifiquei. Para mim, a fábula é uma cena que eu escrevi baseado na experiência da minha vida em conjunto com a vida do mundo, e escolhi a personagem Rosemary (eu).

8) Caso você não tenha apresentado a fábula escrita, por que o fez? Por que tal mudança perante o público?

Resposta: Eu fiz foi para a fábula ficar mais organizada e harmoniosa para apresentar.

9) A partir desta experiência da sua história dentro de um espetáculo, como você enxerga o teatro?

Resposta: Se o teatro é a vida do espírito humano, porque não representar a minha vida?

10) Você teve na platéia alguém conhecido do seu meio que presenciou a encenação de sua fábula? Se teve, como foi a experiência?

Resposta: Sim, minhas irmãs. Sempre eu fiz delas as minhas psicólogas particulares, porque gosto de chorar as minhas mágoas para elas, porém com a fábula foi muito legal porque falei da minha vida em forma poética e teatral.

11) Gostaria de fazer mais alguma colocação?

Resposta: Não, obrigada. Beijos, Rosemary.

ANEXO E – QUADROS

Participante 1 – ANGRA TOSTA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA

CATEGORIA: CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, contra o privilégio das elites x Luiz Inácio Lula da Silva, amedrontador da esquerda e dos trabalhadores (doce ilusão). Março de 90, Collor apodera-se dos bancos, instituições financeiras, batizado de "Plano Collor" PC? PT???? Isso é confuso... Nascimento... logo após, batiza-se em maio, em meio ao caos social..."</p>	<p>"Quase 1990. Collor, moderno, neoliberal, versus Luiz Inácio Lula da Silva, a favor da esquerda e dos trabalhadores [...] Logo após nasce em maio, em meio ao caos social..."</p>
F Á B U L A 2	<p>NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA</p>	
F Á B U L A 3	<p>"Eu vivo com a pureza das resposta das crianças, é a vida, é bonita, e é bonita". OBS.: Trecho da música <i>O que é, o que é?</i> de Gonzaguinha.</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	"E as pessoas?? As pessoas vem e vão... e apenas as importantes permanecem..." OBS.: não apresenta esse trecho.	
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA		
CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Vem para criticar e questionar 'que país é esse???' Até hoje..."	"Vem para criticar e questionar 'que país é este???'".
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2	"Nostalgia não... Ela não gosta da música atual, das pessoas atuais... ela gosta de cultura... Ao olhar alheio 99 anos seria pouco... E por que ainda está viva...???"	OBS.: não apresenta. Continua apresentando o conteúdo da primeira fábula.
	ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3	"1990-uma fotografia que nunca existiu, mas que ela desenhou".	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 1 - ANGRA TOSTA		
CATEGORIA: SIMBOLOS, FANTASIAS E MITOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
	ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3	"Você vive, pois o feto virou fato".	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 1 – ANGRA TOSTA

CATEGORIA: IDENTIDADE

		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1			"Logo após nasce em maio, em meio ao caos social, mais um número: Angra Tosta... Bosta? Não! Tosta..."
		"...Nascimento... logo após, batiza-se em maio em meio ao caos social, Angra Manuela... A.M... Não PT!!!!"	
		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2			"Angra Tosta...Bosta? Não! Tosta...inunda-se em contradições, revela-se em preto e branco". OBS.: Continua a apresentar a alteração da primeira fábula.
		"Em 28/10/2007, nasce Angra Tosta. Com 17 anos, vivendo o conflito entre a idade e a mentalidade. Menor??? Só para as leis. Menina , guerreira e mulher. Ela não consegue estar só...Não vive uma novela...Apenas tenta atuar como protagonista da sua vida".	
		"O relógio....o relógio é apenas uma desculpa para o seu atraso interno/pessoal. Meus pêsames ...A Angra BOSTA morreu".	
		ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3		"28ª encarnação, 28 anos, coincidência? Não! Destino. Hoje a identidade lhe dá o presente que ela sempre quis ganhar, e hoje quer devolver". "Ei! devolve meu quarto. Não, isso foi só um quarto do que ela conquistou. Segurança! Com muito orgulho. Parabéns, Angra Tosta. Você vive, pois o feto virou fato, e hoje ele grita, de orgulho, por ser quem é".	NÃO FOI APRESENTADA

Participante 2 – CÁSSIO BORGES

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 2 – CÁSSIO BORGES

CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"1966! Brasil, interior do estado de São Paulo. Em meio à repressão militar, nasce!" "Enquanto isso , nas cidades grandes muitos eram torturados, exilados e mortos por defenderem a liberdade de sonhar por mim e por você."	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 3	"2018. O hoje é apenas um furo no futuro!"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 2 - CÁSSIO BORGES		
CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIACÕES
F Á B U L A 1	"De família pobre, miserável, quando criança, teve que pegar na enxada de sol a sol, para ajudar no sustento da família."	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 2 – CÁSSIO BORGES

CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	<p>"Feliz ano novo! Não de novo."</p> <p>"Sem saber qual sentido seguir, espera que alguém lhe empurre, não de novo".</p> <p>"No fim do túnel uma luz, esperança se renova no teatro, passado, presente e futuro se misturam, e agora José ? Bebes o mar! Companhia, pessoas, coexistir. Faz sentido? Não sei! Prefiro andar de pés descalços."</p>	
F Á B U L A 3	<p>"Em busca de sonhos ele fez história, sua primeira faculdade. Tarde? Tudo a seu tempo, no seu tempo! Nas incertezas arriscou. Atirou no alvo e errou. Sozinho! Conheceu o outro. Trilhou o caminho do auto-conhecimento e transformou o medo em força. Hoje ele vai em frente, sem se esquecer de que a vida não é um dever de casa. No palco, ele acredita na fantasia ao limite da realidade, sem transpor-se, porque isto seria enlouquecer. Seu lema: aprender, ensinar, coexistir. Envolver-se neste instante único e mágico, que é o estar em cena."</p>	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 2 - CÁSSIO BORGES	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 2 – CÁSSIO BORGES

CATEGORIA: SÍMBOLOS, FANTASIAS E MITOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	"Ele sabe que as cicatrizes falam. Mas o leão, mesmo ferido, queria ter asas para voar".	
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 2 – CÁSSIO BORGES

CATEGORIA: IDENTIDADE

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"Em meio à repressão militar, nasce, no dia 4 de agosto, Cássio Borges, um menino com medo de sonhar grande."</p> <p>"O tempo passou e seu destino, ele não escreveu, ficou em cima do muro assistindo a tudo. Mas ele cresceu, com alma de artista, sobreviveu."</p>	
F Á B U L A 2	<p>"Enquanto a vida borbulha entre taças de champanhe, ele caminhava quase parando em meio a uma via de mão dupla. Faróis, vozes, businas. Sem saber qual sentido seguir, espera que alguém lhe empurre, não de novo. Ele fecha os olhos; agora, sozinho, busca em algum lugar do passado algo que lhe pertence, a angústia aumenta e os segundos vão passando lentamente. Existe uma estrada a percorrer mas ela é triste, vazia e sem vida. Aos 42 anos, ainda caminha sem rumo certo, agostoso desgosto, mais gosto". "Agora ele busca a verdade de cada um, sem medo, sem preconceito, porque a sua ele já conhece, embora muitas vezes não reconheça. Confuso? Sim, muito! Ele sabe que as cicatrizes falam".</p>	
F Á B U L A 3	<p>"Levantar e cair, cair e levantar. Ele, aprendeu outras línguas, foi além do seu horizonte."</p>	NÃO FOI APRESENTADA

Participante 3 – CLARA COLASSA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA		
CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Mas no globo, a Globo nos distraía com Rivelino na Copa, no belo campo varonil, do bravo homem gentil. Gentilezas? À parte da pátria, a guerra armada nas ruas, à força, o poder... Salve! Salve-se quem puder!"	
F Á B U L A 2	"Deixem que diguem, que pensem, deixem isto pra lá, vem prá cá, o que que tem, eu não tô fazendo nada, vocês também." (OBS.: Trecho de música interpretada por Jair Rodrigues, <i>Deixe isso prá lá</i>). "...rompeu a Lua, pois o homem lá pisava". "Mas no globo, a globo nos distraía com 1000 gols do Pelé, Rivelino na copa, no belo campo varonil do bravo homem gentil. Gentilezas? A parte da Pátria, a Guerra armada nas ruas, à força, o poder...ah, salve, salve!"	"Deixa eu dizer que te amo, deixa eu gostar de você, isso me acalma a alma, isso me ajuda a viver" (OBS.: Trecho da música interpretada por Marisa Monte, Amor I love you).
F Á B U L A 3	"...Velocidade, novidade, planeta água, água, água, terra, agora mais consciência humana. Há razão, mais emoção neste planeta, vamos experimentar, ainda o melhor virá pela física quântica, na medicina alternativa, na arte, arte visionária! 2018 – mudanças, capitalismo, marketing e os sonhos? Agora cada dia mais tecnológicos, aprendeu, viveu com audiovisual, cinema, smartphones."	NÃO FOI APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A
1

F
Á
B
U
L
A
2

F
Á
B
U
L
A
3

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
1

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
2

"Deixem que digam, que pensem, que falem, deixem isto pra lá, vem
prá cá, o que que tem, eu não tô fazendo nada, vocês também."
(OBS.: Trecho da música *Deixa isso pra lá*, interpretada pelo cantor
Jair Rodrigues.)
"E assim ela ouvia sua mãe cantando e imitando, e seu pai sorrindo e
trabalhando, sorrindo e trabalhando."

ESCRITA

APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A
3

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA		
CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIÇÕES
FÁBULA 1	"E assim viveria acreditar no melhor."	
FÁBULA 2	"Ela não queria aguardar, veio pra incomodar." "E assim viveria acreditar no melhor."	"Ela não queria aguardar, veio pra incomodar, atuar e transformar."
FÁBULA 3	"Existir, coexistir". "...e os sonhos? Agora cada dia mais tecnológicos, aprendeu, viveu com audiovisual, cinema, smartphones. A cia.(OBS.: A participante se refere à companhia de teatro desta pesquisa, da qual é integrante) atua há 10 anos, no início as fábulas, confinamentos, esperanças... a cada dia busca a realidade, trabalhos, pesquisas, encontros, entrevistas, enfim, o reconhecimento! E a melhor das peças? Virou um curta, agora no cinema! É nós no curta, que curta que nada! Unemos longa, é longamente."	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA

CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 3	"...agora as descobertas agosto de Deus!" "Deus planeta..."	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA		
CATEGORIA: SÍMBOLOS, FANTASIAS E MITOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Os sonhos, castelos, bruxas e fadas, libertavam tudo e todos os padrões ditados."	
F Á B U L A 2	"E ela continua acreditando em sonhos, castelos, bruxas e fadas, que eles viveriam para libertar tudo e todos os padrões ditados, tudo e todos os padrões ditados."	
F Á B U L A 3	"O início do semestre era lento, óculos vermelhos para enxergar melhor o quê?" "Deus planeta..., e Odissi, a aprendiz, dança divinamente para o seu amor, como sempre quis, no templo sagrado, através da alma!"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 3 – CLARA COLASSA

CATEGORIA: IDENTIDADE

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
1

"Nasceu em julho, Clara. Clara Colassa, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu a Lua, pois o homem lá pisava. Não! Ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, vibrar e lutar, na luta contra o poder que dita regra e invade casas."
"E assim viveria acreditar no melhor a menina CLARA".

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
2

"Nasceu em julho de 69, meia nove! Clara Colassa, Clara, em oito meses, dilatou, pulou, rompeu, rompeu a Lua, pois o homem lá pisava. Não! Ela dizia não! Queria mesmo era pisar na Terra, vibrar, e lutar, na luta contra o poder que dita regras, dentro e fora das casas, dentro e fora das casas."

"Queria mesmo era pisar na Terra, na terra firme [...] "dentro e fora das casas, dentro e fora das casas, dentro e fora das casas." (OBS.: a participante começa a falar esse trecho com mais força, autoridade e confiança.)

ESCRITA

APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A
3

"Existir, coexistir".
"O início do semestre era lento, óculos vermelhos, para enxergar melhor o quê? Ah, ah, a mim e ao meu redor, era agosto/08, agora as descobertas agosto de Deus!"

NÃO FOI APRESENTADA

Participante 4 – FLÁVIO SIQUEIRA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

F
Á
B
U
L
A
1

F
Á
B
U
L
A
2

F
Á
B
U
L
A
3

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA

CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

SUJEITO: FLAVIO	
ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"1989: O povo brasileiro volta escolher seu presidente."
F Á B U L A 2	OBS.: Acrescenta antes da segunda fábula o refrão da música <i>Cartomante</i> , interpretada por Ivan Lins: "Cai, o Rei de espadas. Cai, o Rei de ouros. Cai, o Rei de paus. Cai, não fica nada". E em seguida fala: "mas ele fica". "O povo brasileiro continua com um mesmo presidente, enquanto o teatro com um mesmo ator."
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI TEXTO NESTA CATEGORIA
	APRESENTADA
	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"...uma história para várias pessoas que, mais tarde, seriam chamadas por ele de 'família' e, claro, 'amigos'."	
F Á B U L A 2	"Uma história para poucas pessoas que são chamadas por ele de... (OPA ! Perá ! São poucas, mas valem por TODAS!) Sua família, hoje, ele chama de mãe, pai, "vó", "Nê" e Cindy! Ah! É verdade: ele ainda tem seus amigos, mas tem também seus AMIGOS! Fora isso, descobriu novos nomes, como: colegas, parceiros, profissionais, ficantes, namoradas, namorados...É, pelo visto a história que chocava, a que desafiava preconceitos também; agora, a que ultrapassava barreiras... ahh!... isso é para sempre!"	"...A PERFEIÇÃO? Não, mamãe! Ele não quer mais brincar de ser 'PERFEITO!' Ele também tem o direito de errar, vovó! Ele tem o direito de fazer o que quer e ser quem é!"
F Á B U L A 3	"AMIGOS = ALGUNS" "FAMÍLIA = NOME"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA

CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Hoje ele está aqui, com a missão de transmitir sentimentos a uma platéia, a um grupo de pessoas que puderam conhecer um pouco dessa história, que, aliás, não visa a, ou acredita (como as demais escritas e vividas por aí) em um final feliz, e sim, em uma VIDA feliz, mostrada em palcos e personagens."	
F Á B U L A 2	<p align="center">NÃO POSSUI TEXTO NESTA CATEGORIA</p>	
F Á B U L A 3	"É, pelo visto, a história que chocava continua chocando, a que desafiava preconceitos também; agora, a que ultrapassava barreiras... ahh!!... isso é para sempre!"	<p align="center">NÃO FOI APRESENTADA</p>

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA	
	CATEGORIA: SIMBOLOS FANTASIAS E MITOS
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 4 – FLÁVIO SIQUEIRA		
CATEGORIA: IDENTIDADE		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"Enquanto isso, o Brasil escolhe um novo cidadão, nascido no 6º dia do 5º mês e 'intitulado' Flávio. Sim, 'intitulado'! Pois apesar de não saber, esse garoto tornar-se-ia uma história."</p> <p>"Uma história que choca, que desafia os preconceitos e que ultrapassa barreiras."</p>	
F Á B U L A 2	<p>"2007: Cia. Coexistir; moda, baladas, cigarros, 'sexo, drogas e rock n'roll'..."</p> <p>"Nascido no 28º dia do décimo mês, aos 18 anos e intitulado 'Defall'. É... isso mesmo: 'FLÁVIO (com 2 'L') DEFALL. Ah!... Melhor: 'Flávio Defall; 18; ator, cantor e modelo'. Afinal, agora ele já é uma história!"</p>	<p>Século XXI: O mundo está para conhecer 'Flávio Siqueira'. Ser diferente, estranho... Um rostinho meigo, delicado... em uma personalidade forte! Aos 19 (dezenove) anos descobre uma pedra em seu caminho. Ah! Mas qual o problema? Ele gosta de pedras! Para 'ALGUNS', 'O PERFEITO'... hahaha... A 'PERFEIÇÃO'?"</p>
F Á B U L A 3	<p>"2018. O mundo já conhece Flávio Defall. E ele já conhece Flávio Defall! Durante 10 anos estudou, sofreu, batalhou e aprendeu algumas palavrinhas novas... 'Vitória' é uma delas. Sabe que a dor engrandece o ser e o torna quem é. Sabe que é preciso arriscar com o incerto para conseguir uma certeza. Já colheu e plantou, já sorriu e chorou, já 'apenas viveu' ou SOBREVIVEU em seu próprio mundo de mentiras, verdades e ilusões. Já iludiu e se deixou ser iludido, já ensinou, já deu e recebeu."</p> <p>"ELE MESMO = SEMPRE!"</p> <p>"Hoje continua buscando, já que esta é eterna e ainda acredita em sua tão almejada 'VIDA feliz!'"</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

Participante 5 – LEONARDO ORTTEGA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTTEGA		
CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-CONTEXTO		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Collor, contas trancadas, Carnaval? Não!!!! Caras pintadas. Fernando Henrique Cardoso, Leonardo Ortega, desigualdade social, pouco? Queremos mais quatro anos. Lula, corrupção, desemprego, Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro. Aluguel atrasado, mensalão em dia."	1ª alteração: Retira apenas a última fala da fábula escrita: "aluguel atrasado, mensalão em dia."
		2ª alteração: após a fala escrita: "Leonardo, pandeiro, ganhar dinheiro". O sujeito da pesquisa acrescenta: "Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí! (fala em tom calmo, apenas pedindo). Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí! (vai aumentado o tom, exigindo dinheiro) Ei! Você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí! (fala em tom agressivo, intimando e sai correndo). OBS.: Trecho da música <i>Me dá um dinheiro aí</i> , interpretada por Moacyr Franco.
F Á B U L A 2	"Seus heróis morreram de overdose." (OBS.: Trecho da música <i>Ideologia</i> do cantor Cazusa). "A ordem está de volta as ruas, a rota está sendo feita, estrupa mas não mata, rouba mas faz! Poesias de uma época, Maluf pessoa!"	OBS.: continua apresentando a primeira fábula
		OBS.: começa em 26/04/08 a apresentar a segunda fábula.
F Á B U L A 3	"Exatos! "Ano 2018. O museu da tecnologia continua evoluindo. Carros não voam, apenas nosso dinheiro. Somos programados para pensar e sentir... ALIENAÇÃO! Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas."	APRESENTADA
		NÃO FOI APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A

1

F
Á
B
U
L
A

2

F
Á
B
U
L
A

3

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTEGA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A

1

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A

2

"Exatas, papai? Essa não é minha área. Nossa! Mas que criança fechada. Cala a a boca que sua conta tá trancada."

OBS.: Continua a apresentar o conteúdo da primeira fábula.

OBS.: Passa a apresentar o o conteúdo da segunda fábula, escrita em 26/4/08.

ESCRITA

APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A

3

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTEGA		
CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2	"Rápido aprontem as faixas, pintem a cara e vão para rua, mas desta vez não esqueçam o nariz de palhaço..." "Enquanto ele não se enquadra no enquadro é punido... Protesto! Todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser, e ele conjugou o verbo atuar... nos palcos na vida."	
	ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3	"Guerras, fome, miséria, a água é ouro, e riquezas envolvem disputas e onde ele está? Está na rua lutando por direitos, esse poder falso não interessa a esse homem de quatro elementos, ele quer mais, hoje ele vê o que há por debaixo dos panos. Suas armas: um violão e suas poesias que encantam e levam felicidade as antigas metrópoles já destruídas. Sim, ele acreditada na paz e no amor e, principalmente, na liberdade e alegria." "Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si, tornando-se, assim, nada mais, nada menos que Leonardo Ortega. Isso é só o começo. Imaginem-no daqui a dez anos!!!"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTEGA	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTTEGA		
CATEGORIA: SIMBOLOS, FANTASIAS E MITOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 3	ESCRITA "Quem é ele? O irmão do meio de Dioniso e Apolo."	APRESENTADA NÃO FOI APRESENTADA

F Á B U L A 1
F Á B U L A 2
F Á B U L A 3

PARTICIPANTE 5 – LEONARDO ORTTEGA

CATEGORIA: IDENTIDADE

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
1

"1988. Nasce 34413529-9, perdido entre somas e contas."

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
2

"Prazer? (OBS.: O sujeito utiliza a palavra 'prazer' num gesto de apresentação) Quantos olhos curiosos esperando uma boa história. Eu também queria ouvir uma. Você pode me contar? Antes que você comece, eu queria falar! É melhor. Deixem isso para os insanos. Sangra em 88, pulmões fechados, cordão cortado, chora menino! Voce já nasceu. E lhe deram um dormitório e 2m² para brincar e sonhar, sonhar que talvez o álcool fosse apenas uma brincadeira chata de adulto para ser mais exato."
 "Seus heróis morreram de overdose (OBS.: Trecho de música *Ideologia* do cantor Cazuzza), e sua adolescência também, eis a a fênix que retorno do pó!"
 "E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista, psico...logia, chora em 2007, cabeça aberta, gravata apertada. Parabéns, menino. Você já pode lutar. O que você ia falar mesmo?"

OBS.: Continua a apresentar o conteúdo da primeira fábula.

OBS.: Passa a apresentar o conteúdo da segunda fábula escrita em 26/04/08, com a seguinte mudança: "E sobe ao poder Leonardo Ortega, ditador, comunista. O que você ia falar mesmo?"

ESCRITA

APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A
3

"Quem é ele? O irmão do meio de Dioniso e Apolo. Ele olha com orgulho para trás, lembrando-se do mundo que conheceu e integrou dentro de si tornando-se assim nada mais, nada menos que Leonardo Ortega. Isso é só o começo. Imaginem-no daqui a dez anos!!!!"

NÃO FOI APRESENTADA

Participante 6 – LUIZA COSTINA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 6: LUIZA COSTINA

CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"O começo no berço de uma tal democracia. Em 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna de sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século". "Numa fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família, ilusão que explode na 'cara', trazendo à tona a real hipocrisia."	"O começo no berço de uma tal democracia, 16 de Julho de 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina".
F Á B U L A 2		"O começo no berço de uma tal democracia, 16 de Julho de 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina. Em meio a um governo inflacionário, uma metalúrgica luta sozinha, em prol de uma educação básica e digna para sua prole, que cresce em meio às transformações de um novo século",
	"No berço de uma mesma tal democracia. Cheia de intrigas e corrupção. Quantas tentativas de mudança, em vão."	
F Á B U L A 3	ESCRITA	APRESENTADA
	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 6 - LUIZA COSTINA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Numa fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família. Ilusão que explode na 'cara', trazendo à tona a real hipocrisia."	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	"Numa fase em que sobe ao palácio um homem vindo do mesmo patamar social que sua família. Ilusão que explode na cara, trazendo à tona a real hipocrisia."
F Á B U L A 3	"Ela ama, mamãe! Canta, dança e transcende, pode ser diferente, mas é ela, entende?"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 6 – LUIZA COSTINA

CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Mudanças estão no quadro de sua vida." "E agora aquela garota procura subir nos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final."	"Mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, três caminhos." "Mas e agora, aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final."
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2	"Portas e portas para se abrir, e somente uma chave no cordão, coração? Não! Cordão que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ele busca é se encontrar, Luíza Costina."	1ª alteração: "Mudanças estão no quadro de sua vida."
		2ª alteração: "Mudanças estão no quadro de sua vida, uma chave, um caminho, um segredo. B. C. não são apenas letras do alfabeto, mas ah! Isso talvez já não seja mais um segredo"
	ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3	"As luzes se apagam, as águas se acabam, mas ela continua seu caminho, protagonizando sua história, derrubando seus muros e conquistando suas vitórias. E aquela garota? Eis aí, olha! Luíza Costina!"	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 6 – LUIZA COSTINA	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 6 - LUIZA COSTINA

CATEGORIA: SIMBOLOS, FANTASIAS E MITOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F A B U L A 2	"Portas e portas para se abrir, e somente uma chave no cordão, coração ? Não! Cordão que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ele busca é se encontrar, Luiza Costina."	
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 6 – LUIZA COSTINA		
CATEGORIA: IDENTIDADE		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"O começo no berço de uma tal democracia. Em 1985 é concebida uma menina, seu nome Luiza Costina."</p> <p>"E agora aquela garota procura subir nos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final."</p>	<p>"Essa menina também quer o 'Pessoa' na pessoa e, como diria Clarice, na verdade entende que nada entende."</p> <p>"Mas e agora aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança para reafirmar que ainda se pode mudar o final!"</p>
F Á B U L A 2	<p>"Um novo começo, transformações, descobertas, incertezas, conflitos. 28 de outubro de 2007. Uma nova história para ser contada."</p> <p>"Onde a arte ganha um significado vivo, tão real que assusta, confunde. Uma menina vivencia experiências antes nunca cogitadas, talvez sempre esperadas. Desprende-se de algumas amarras, antes muito apertadas. É assim que Luiza passa a enxergar um caminho que seus pés começam a trilhar. Por vezes escuro, mas às vezes tão claro e objetivo como seus pensamentos. Pensamentos não são bem o seu forte. Tanto não são que começam a torturar suas emoções. O palco traz bem mais alívio, o sentido, o conhecimento. Consegue trazer o apoio esperado, a alegria deseja o amor tão sonhado. Portas e portas para se abrir, e somente uma chave no cordão, coração? Não! Cordão, que ela segura bem forte para não cair. Porque cair significa perder e perder significa se perder, dentro de sua própria história. Mesmo quando o que ele busca é se encontrar, Luiza Costina".</p>	<p>1ª alteração: "Esta menina também quer o 'Pessoa' na pessoa e, como diria Clarice, na verdade entende que nada entende".</p> <p>"E agora, aquela garota sobe aos palcos da vida cheia de esperança, para afirmar que ainda se pode mudar o final."</p> <p>2ª alteração: "E agora, aquela garota? Contadora, artista, artista, contadora. Ah! Ela sobe aos palcos da vida cheia de esperança, para reafirmar que ainda se pode mudar o final."</p>
F Á B U L A 3	<p>"Eis aqui aquela menina, hoje mais mulher, mais atriz, menos contadora, menos sonhadora, mais autora. Desafios, transformações, continuam ao longo de sua história, só que as barreiras se tornaram menos intransponíveis e giratórias. Um grito de liberdade ecoou e ouviu quem sonhou."</p> <p>"Avistando da janela um verde/cinza, ainda tem esperanças para sorrir dentro e externamente. Não apenas um número, mas sim um nome verdadeiramente."</p> <p>"As luzes se apagam, as águas se acabam, mas ela continua seu caminho, protagonizando sua história, derrubando seus muros e conquistando suas vitórias. E aquela garota? Eis aí, olha! Luiza Costina!"</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

Participante 7 – MARIA STELLA NASSER

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 7 – MARIA STELA NASSER		
CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIÇÕES
F Á B U L A 1	"Tempo de absoluta depuração. Tempo em que não se diz mais meu amor, porque o amor resultou-se inútil... E os olhos não choram. E as mãos tecem apenas o rude trabalho. E o coração está seco..." OBS.: Trecho do poema <i>Os ombros suportam o mundo</i> , de Carlos Drummond de Andrade. "All Star, um corpo atual."	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	"Ela será mais uma beneficiada do tal capitalismo ? A educação brasileira, (dizem os jornais e tablóides), continua em processo de O-s-s-e-r-g-o-r-P. Calça All-star, tem um corpo atual (? Preso a ídolos mortos)". "Liberdade é pouco, o que ela deseja ainda não tem nome." OBS.: Texto de Clarice Lispector.
F Á B U L A 3	"Seca, fome, seca e sangue. A educação continua progredindo. O verde parou de crescer, a população não."	NÃO FOI APRESENTADA

PA

PARTICIPANTE 7 – MARIA STELA NASSER	
CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E RELAÇÃO EU-OUTRO	
	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	ESCRITA "Seus amigos curtem o ficar, dando amor para receber..." "Um beijo é apenas uma respiração, e depois das provas de amor os relacionamentos finalmente tomam-se sérios e apaixonados."
	APRESENTADA E VARIAÇÕES "Seus amigos curtem um 'estranho' ficar, dando amor para receber..."
F Á B U L A 2	ESCRITA NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA
	APRESENTADA E VARIAÇÕES "Seus amigos sempre curtem um estranho 'ficar'. Dando amor, pensando que recebiam... Beijos se tornaram mera R-E... S...P... L... A..... Ç..... ã..... O, e depois das provas de amor, seus relacionamentos sempre se tornavam (?) SÉRIOS (solitários) (?) E APAIXONADOS (distantes)."
F Á B U L A 3	ESCRITA "Um beijo não é mais sequer uma respiração... A cama devora tua solidão, mas não os seus bolsos." "22 de Julho de 2018. Pai, mãe, finalmente ela diz: 'Obrigada'."
	APRESENTADA NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 7 – MARIA STELA NASSER

CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Chega um tempo em que ela não diz mais: Deus!" OBS.: Trecho do poema <i>Os ombros suportam o mundo</i> , de Carlos Drummond de Andrade.	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	"A Justiça há de ser julgada, já que em tuas profecias os arcanos gritam: a casa de Deus desmoronou."
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 7 – MARIA STELA NASSER		
CATEGORIA: SÍMBOLOS, FANTASIAS E MITOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	<p>"Nasce em 8 de setembro de 1988 a filha de Perséfone e Hades. Prima de Ares, o fruto de uma geração sem identidade e sem voz, que a geração ditatorial calou e abortou." "A solidão de um todo, a solidão de velhos olhos verdes, arrebatam a sua porta." "Pois é da lama que nasce a bela e cheirosa flor de Lótus."</p>
F Á B U L A 3	<p>"A cama devora tua solidão, mas não os seus bolsos." "Ela cansou de procurar um Hades ou um Apolo. Ela cansou das Perséfontes e Afrodites. Dez anos depois, ela preferiu Lilith e Athena, as guardiãs da grande guerreira e mulher. Aceitou o eremita." "O espelho retorcido e os livros consomem a estande. O apartamento vazio, os olhos fechados. Não há água, nem lágrimas."</p>	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 7 - MARIA STELA NASSER

CATEGORIA: IDENTIDADE

		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1		<p>"8 de setembro de 1988, nasce Maria Nasser." "Cultura é sinônimo de saber. E saber para ela é tudo. A televisão lhe ensinou, e ela nunca mente!"</p>	
F Á B U L A 2		<p>"Um soco na parede e tudo o que ela sempre evitou veio à tona. Daí para a frente houve uma pequena trilha de encaixes para algo que ela nunca quis deixar. Aliás, houve encaixes para mais de uma coisa, houve encaixes para os sentimentos que ela sempre quis matar. Cuidava dos outros para esconder os maus tratos com ela mesma, com o próprio sentir. E adoecia. Teve de morrer um pouco para renascer. Teve que entender o perder para aceitar que erros podem ocorrer, e que se crucificar por isso é matar as esperanças internas. Chora! Chora, pode chorar... Chora, VOCÊ, pode chorar..." "Chora! Pode chorar... Ela berrou, gritou, morreu. E agora ela chora porque finalmente nascendo... 22 de dezembro de 2007. Nasce Maria Stela Nasser. E esta é apenas uma poetisa que não aprendeu a amar, mas já sabe o que é sentir."</p>	<p>"Em oito de setembro nasceu uma criança Maria Nasser, muito prazer! Ela será mais uma beneficiada do tal capitalismo?" "Cultura sempre foi sinônimo de saber, e conhecimento para ela, é TUDO. A televisão lhe ensinou (???) X e está nunca...PSIU! (falem baixo) mentiu!"</p> <p>"Nasce em 8 de setembro de 1988 a filha de Perséfone e Hades. Prima de Ares, o fruto de uma geração sem identidade e sem voz, que a geração ditatorial calou e abortou". "...e assim como o mundo tenta se 'sustentabilizar' um pouco tarde, suas pilastras internas cedem". "E do pântano sai a voz que 'eles' abortaram, da sede de filosofia da Maria Stela, nasce a dúvida; quem é ela? É nas cadeias que ela não precisa de identidade, é na loucura que ela enxergou o medo no próprio sangue."</p>
F Á B U L A 3		<p>"E como antigamente, ela grita de dor, de saudade, Cazuza. Um adeus que enterrou consigo, há dez anos, seu coração. 'Qui s'enfuit déjà. Oublier le temps des mal-entendus.' Junto com o mundo ela enfrenta a guerra, mas a guerra dentro e não fora de casa. Sobreviveu e partiu para águas distantes, sem sonetos de amor, a especial e forte, porém, solitária Maria."</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

Participante 8 – MARINA LARA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
FÁBULA 1	"1989! Em meio a quedas e reconstruções de muros e governos."	
FÁBULA 2	"25 de abril de 1989, a política em seu país fazia história, contas trancadas, caras pintadas... É 'Brasil mostra a tua cara.' OBS.: Trecho da música <i>Brasil</i> do cantor Cazuza.	OBS.: continua apresentando o conteúdo da primeira fábula.
FÁBULA 3	"Seus heróis morreram de overdose." OBS.: trecho de música "Ideologia" do cantor Cazuza.	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	"Junto com ela nasce também a responsabilidade de dois adolescentes, de cuidar de um ser tão frágil. Frágil, ela?"	
F Á B U L A 2	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
F Á B U L A 3	"Pai, mãe, irmãos, já não fazem mais parte de sua família. Mas talvez ainda seja uma forma de aconchego quando se precisa. Amigos? Ainda são os mesmos de sempre. Por falar nisso, estão muito bem, obrigada."	NÃO FOI APRESENTADA

F Á B U L A 1
F Á B U L A 2
F Á B U L A 3

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"Fragil, ela?"</p> <p>"No futuro, ela se mostraria uma menina de garra, que não se deixa abater pelas surpresas que a vida nos mostra. Em 2007 aquela mesma criança, com seus 17 anos, ingressa na faculdade. Seu objetivo? Tornar-se uma psicóloga. Hoje ela está aqui em frente a uma platéia, realizando um de seus sonhos e contando um pouco de sua vida. Vida ? O que é a vida?"</p>	
F A B U L A 2	<p>NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA</p>	<p>OBS.: Continua apresentando o conteúdo da primeira fábula.</p>
F Á B U L A 3	<p>"Dez anos se passaram. A criança? Cresceu, tem novas responsabilidades, uma delas é pensar e existir sozinha."</p> <p>"É, ela segue a sua vida a caminho do fim, um fim que feliz, ou não, chegará."</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

PARTICIPANTE 8 - MARINA LARA	
	CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

CATEGORIA: SÍMBOLOS, FANTASIAS E MITOS

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
1

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

ESCRITA

APRESENTADA E VARIAÇÕES

F
Á
B
U
L
A
2
2

NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA
CATEGORIA

ESCRITA

APRESENTADA

F
Á
B
U
L
A
3

"Já não vê mais o mundo com seus pequenos olhos verdes, passou a enxergá-lo com seus velhos olhos vermelhos, que talvez, já estivessem com ela há muito tempo, só que nunca haviam sido utilizados de forma correta."

NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 8 – MARINA LARA

CATEGORIA: IDENTIDADE

		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1		<p>"...nasce, no dia 25 de abril, no quarto de um hospital qualquer, às três horas da manhã, de parto normal, uma menina, seu nome, Marina Lara Vicira."</p>	
F Á B U L A 2		<p>"2007. Enquanto o mundo dá suas voltas, ela tenta entender como se pode haver tantas dessas tais crises econômicas diante de uma sociedade tão civilizada e tão racional. Bom, 'Democraticamente' falando: 'Isso não irá afetar ninguém.' Talvez a única afetada nesta história toda seja ela mesma, afinal, psicologia é coisa de louco."</p>	<p>OBS.: continua apresentando o conteúdo da primeira fábula.</p>
F Á B U L A 3		<p>"Eh! Aqui onde as horas não passam, onde o sol não me vê? Ver o quê? O que ela agora se tornou, ou melhor, se autointitulou: Dra. (doutora). Sua área? Prazer! Meu nome é Psico...logia, e estudei muito para entrar nas mentes insanas, dessas cabeças tão sãs, que por serem total e puramente certas, promovem a 'paz mundial!'"</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

Participante 9 – ROSEMARY VIEIRA

Categorias:

Contexto sócio-histórico

Relações familiares e interação eu-outro

Questionamentos, valores e objetivos

Sentimento religioso

Símbolos, fantasias e mitos

Identidade

PARTICIPANTE 9 – ROSEMARY VIEIRA		
CATEGORIA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	<p>"(...) Rosemary Vieira. Junto com ela uma nova esperança, uma nova era, sob o comando de Juscelino Kubitschek que, 40 dias depois do nascimento de Rosemary inaugura a nova capital do Brasil, Brasília."</p> <p>"Mas o barco virou e veio o golpe militar, ditadura, revolução, inflação, diretas já, contas correntes e poupanças bloqueadas, desempregos, recessão. E o mundo tentando sair desta confusão até hoje, pois nada mudou."</p>	<p>"(...) o qual, 40 dias após seu nascimento, inaugura a nova capital do Brasil, Brasília." "É revolução, é inflação, é recessão... Oh O Oh ! É corrupção! É facção, é mensalão!"</p>
F Á B U L A 2	<p>"É para revolucionar este mundo cheio de recessão, preconceito e dor." OBS.: Resolve escrever uma outra segunda fábula que tem o conteúdo a seguir: "Mas o que é a vida? É lutar para viver intensamente e não esconder atrás de sua própria sombra. Ou igual aos nossos governantes que criam bolsa família, cartões corporativos para beneficiar eles próprios e acaba virando tudo um mensalão, um monte de merda".</p>	<p>OBS.: Continua a apresentar o conteúdo da primeira fábula.</p>
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 9 - ROSEMARY VIEIRA	
	CATEGORIA: RELAÇÕES FAMILIARES E INTERAÇÃO EU-OUTRO
	NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 9 – ROSEMARY VIEIRA		
CATEGORIA: QUESTIONAMENTOS, VALORES E OBJETIVOS		
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 1	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	
	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
F Á B U L A 2	<p>"Este barco pode até virar, mas está cheio de alegria dentro do coração de Rosemary, principalmente quando ela está no palco exercendo sua profissão de atriz. Seu palco nunca vai estar vazio, suas luzes não se apagarão, porque ela vai distribuir sua alegria e as suas luzes para pessoas que não podem ter, ou não as deixaram ter, nem um simples sorriso."</p> <p>OBS.: Resolve escrever outra segunda fábula que tem o conteúdo a seguir: "Mas o que é vida? É lutar para viver intensamente e não se esconder atrás de sua própria sombra. Ou igual aos nossos governantes que criam bolsa família, cartões corporativos para beneficiar eles próprios e acaba virando tudo um mensalão, um monte de merda."</p>	OBS.: Continua a apresentar o conteúdo da primeira fábula.
	ESCRITA	APRESENTADA
F Á B U L A 3	NÃO POSSUI CONTEÚDO NESTA CATEGORIA	NÃO FOI APRESENTADA

PARTICIPANTE 9 – ROSEMERY VIEIRA

CATEGORIA: SENTIMENTO RELIGIOSO

NÃO POSSUI CONTEÚDO EM NENHUMA DAS TRÊS FÁBULAS

PARTICIPANTE 9 – ROSEMARY VIEIRA

CATEGORIA: SÍMBOLOS, FANTASIAS E MITOS

	ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES
FÁBULA 1	<p>"É um barquinho a deslizar no mar, azul do mar." "Mas este barquinho no macio azul do mar virou, e surgiu grande revolução e luta para poder sobreviver e não afundar neste mar da vida."</p>	<p>"É um barquinho a deslizar no macio azul do mar. É um barquinho a deslizar no macio azul do mar." "Mas o barquinho virou, virou!"</p>
FÁBULA 2	<p>"Ela vem chegando de barquinho." OBS.: Resolve escrever outra segunda fábula em 9/3/2008, que tem o conteúdo a seguir: "Rosemary, que significa rosa que solta suas pétalas ao mundo, não é como as rosas de Cartola, que não falam." "(...) mas o seu barco que desliza no macio azul do mar pode até virar, porque ela já vai de carro, sim ela não tem mais medo. Ela quer apenas coexistir." +B36</p>	<p>OBS.: Continua a apresentar conteúdo da primeira fábula.</p>
FÁBULA 3	<p>"Ela caminha pela areia coberta pelo mar, não, ela não é mais um barquinho que desliza no macio azul do mar. Ela é este imenso mar, rainha soberana, a grande sábia. Escreve seu nome na areia."</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>

PARTICIPANTE 9 – ROSEMARY VIEIRA

CATEGORIA: IDENTIDADE

		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES	
F Á B U L A 1		<p>"De signo de peixes, nasceu em 12 de março de 1960, às 2 horas da manhã e 14 minutos, uma menina, seu nome ? Rosemary Vieira."</p>		
		ESCRITA	APRESENTADA E VARIAÇÕES	
F Á B U L A 2		<p>"Nasce com 47 anos, Rosemary Vieira, não importa as horas, minutos ou segundos, o importante é saber para quê e por que ela veio ao mundo." "Este barco pode até virar, mas está cheio de alegria dentro do coração de Rosemary; principalmente quando ela está no palco exercendo sua profissão de atriz." OBS.: Resolve escrever outra segunda fábula em 9/03/2008, que tem o conteúdo a seguir: "O cordão umbilical rompe, a bolsa estoura. Nasce em 9 de março de 2008 uma menina, seu nome? Rosemary, que significa rosa que solta suas pétalas ao mundo." "A voz sufocada num desespero profundo, ela tem sede a forte sede de falar; é no palco que ela solta a sua voz. Ou numa penitenciária feminina ou num abrigo para moradores de rua: o arsenal da esperança ou no palco da vida." "Hoje ela rompe barreiras, mas o seu barco, que desliza no macio azul do mar pode até virar, porque ela já vai de carro, sim ela não tem mais medo, Ela quer apenas coexistir."</p>	<p>OBS.: Continua a apresentar a primeira fábula.</p>	
		ESCRITA	APRESENTADA	
F Á B U L A 3		<p>"Escreve seu nome na areia: Rose, nascida em 1960. Sacudiu a poeira e deu a volta por cima: hoje, em 2018, ela governa sua própria vida. Mais madura, consegue controlar seus medos e seus anseios. Seu palco não está vazio, suas luzes não se apagam. Ela brilha no palco e na vida. Ela coexiste com seus vários personagens, tanto na vida como no palco."</p>	<p>NÃO FOI APRESENTADA</p>	

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)