

# *Considerações sobre a Psicotea: abertura de um novo olhar sobre o teatro e sua função no desenvolvimento do ser humano*

**Ângelo Accorsi**

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)

angeloaccorsi@terra.com.br

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo construir uma reflexão e entendimento acerca do teatro como terapêutica do homem ao longo da história e na contemporaneidade, até chegar à Psicotea, instrumento apresentado como perspectiva de vanguarda para o desenvolvimento do ser humano. Para tanto, inicialmente realizamos um levantamento histórico, buscando apresentar aspectos do emprego da dramatização, do teatro, com finalidades terapêuticas e de desenvolvimento humano. A discussão histórica, parte da Antiguidade para chegar às práticas terapêuticas atuadas através ou com o auxílio da dramatização desenvolvidas nas últimas décadas. Este levantamento faz-se relevante, pois fornece um panorama sobre como nasceram e se desenvolveram algumas teorias que hoje sustentam várias dessas práticas. Posteriormente, passamos a apresentar a Psicotea, instrumento de intervenção da Escola Ontopsicológica. A discussão permite-nos verificar que a Psicotea, inscreve-se enquanto uma perspectiva que não só resgata os valores históricos e clássicos do teatro, mas se posiciona como uma visão contemporânea de vanguarda, capaz de oferecer um ferramental teórico e metodológico que possibilita um teatro em condições de refletir a realidade das dinâmicas humanas, tornando-se assim, uma alternativa a fim de dar o protagonismo aos valores mais profundos do ser humano.

**Palavras-chave:** teatro; Psicotea; Ontopsicologia.

**Abstract:** This paper aims to build a reflection and understanding of theater as therapy of man throughout history and in contemporary times, until the Psicotea instrument presented as avant-garde approach to the development of human beings. To do so, initially carried out a historical survey, seeking to present aspects of the use of drama, theater, for therapeutic and human development. The historical discussion, part of the ancient world to reach the therapeutic practices actuated through or with the help of drama developed in recent decades. This survey is to be relevant because it provides an overview of how born and developed some theories hold that today many of these practices. Subsequently, we present a Psicotea intervention instrument Ontopsychology School. The discussion allows us to verify that the Psicotea fits as a perspective that not only rescues the historical values and classical theater, but has positioned itself as an avant-garde contemporary vision, able to offer a theoretical and methodological tools that enables a theater able to reflect the reality of human dynamics, making it an alternative to give prominence to the deepest values of human beings.

**Keywords:** drama; Psicotea; Ontopsychology.

## 1 Introdução

O teatro, com suas possibilidades e aplicações desperta o interesse do homem, remontando seu saber e fazer. Os aspectos rituais e terapêuticos da ação dramática são conhecidos e registrados ao longo do percurso da humanidade por diversos estudiosos e pesquisadores (CARLSON, 1997; LEVY-STRAUSS, 1967). Fruto desta bagagem histórica foram desenvolvidas várias práticas terapêuticas atuadas por meio ou com o auxílio da dramatização. Com o presente trabalho temos como objetivo propor uma reflexão e entendimento acerca do teatro como terapêutica ao longo da história, percorrendo também algumas práticas contemporâneas, até chegarmos à Psicotea (MENEGETTI, 2006, 2010), como perspectiva de vanguarda para o desenvolvimento do ser humano.

Para tanto, inicialmente realizamos uma discussão histórica que parte da Antiguidade para chegar às práticas terapêuticas atuadas por meio ou com o auxílio da dramatização desenvolvidas nas últimas décadas. Tal levantamento faz-se relevante, pois nos fornece um panorama sobre como nasceram e se desenvolveram algumas teorias que hoje sustentam várias práticas. Posteriormente, passamos a apresentar a Psicotea, instrumento de intervenção da Escola ontopsicológica (2006, 2010)<sup>18</sup>. A este ponto, apresentamos o percurso de surgimento e desenvolvimento da Psicotea, sua definição, diferenciação e descrição metodológica.

<sup>18</sup> A Escola ontopsicológica, possui em sua estrutura científica instrumentos de análise (anamnese linguística e biografia histórica, sintoma ou problema, fisionômica-cinésico-proxêmica, análise onírica, análise do campo semântico, resultado) e instrumentos de intervenção, onde além da psicotea, tem-se a psicoterapia individual e de grupo, a consultoria de autenticação, a consultoria empresarial, a imagogia, a cinelogia, a melolística, melodance e hidromúsica solar, o residence e o ISOMaster.

Se por um lado este trabalho faz ressonância aos interesses que o tema desperta nos indivíduos, por outro, dedica-se a apresentar uma nova aplicação para essa arte, uma ótica acerca do teatro que estimula a ação de repensar e de reproposta criativa, sendo que nisto encontra também sua justificativa.

Para a realização dos objetivos deste trabalho optou por desenvolver um estudo exploratório, operacionalizado por meio de pesquisa teórico-bibliográfica. Entende-se que esta estratégia é adequada no sentido de se rever, analisar e interpretar considerações teóricas, paradigmas e mesmo criar novas proposições de explicação e de compreensão dos fenômenos das mais diferentes áreas do conhecimento (MARCONI & LAKATOS, 2002; MINAYO, 2003).

## 2 Práticas terapêuticas e dramatização ao longo da história

A compreensão do percurso histórico é fundamental uma vez que, além de fornecer um panorama acerca das bases culturais e epistemológicas daquilo que se almeja estudar, evidencia que o conhecimento é sempre fruto da paulatina construção do saber humano. Desta forma, traçamos aqui uma linha lógica que busca apresentar aspectos da relação entre dramatização e terapêutica ao longo do percurso histórico do homem ocidental<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Ao longo do presente trabalho, de acordo com a coerência textual, alternaremos o uso dos termos “Teatro” e “Dramatização”. Desta forma, embora tais termos estejam fortemente ligados e muitas vezes até figurem como sinônimos gostaríamos de fazer um breve esclarecimento terminológico. Teatro: do grego “*teatron*”; significa o “lugar de onde se vê”, ou “miradouro”, está relacionado ao local da ação. Na Grécia correspondia à plateia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. A palavra “Drama”, também de origem grega, significa ação, acontecimento ou uma coisa feita (PAVIS, 1999).

## 2.1 Expressão dramática nos primórdios da humanidade

Pode-se dizer que a dramatização com fins terapêuticos verificada nas práticas e rituais curativos de feiticeiros e curandeiros tribais, remonta aos primórdios da humanidade (ARTAUD, 1999). Referência desta afirmação pode ser encontrada nos trabalhos dos teóricos da Antropologia, tal como Levy-Strauss (1967). As origens dramáticas estão intimamente vinculadas aos primeiros ritos de caça. O caçador confiava na magia do rito como possibilidade de sucesso na sua caça, como fonte de força através do contato com os espíritos propiciados pelas suas danças frenéticas, como coragem para superação de seus medos. Courtney (1980) indica que os ritos criados pelo homem baseavam-se no medo e na concentração de poder. “Em uma dança selvagem, o homem sentia-se efetivamente transformado em um ‘espírito’, com todo o poder que isto significava” (p. 163). Desta forma, “a dramatização permitia a exorcização do medo através de uma espécie de *role-playing*”<sup>20</sup> (AGUIAR, 1990, p.17).

Podemos encontrar evidências da presença da dramatização nos tempos primevos, em pinturas murais de Lascaux e Altamira (cerca de 25.000 a.C.) e em paredes de cavernas ao redor do planeta; nas quais figuram desenhos de animais reais e homens em atitude de caça, vestidos em pele de animais, executando suas atividades nos ritos. Observa-se retratado nestes materiais, um verdadeiro *acting-out* – um faz-de-conta dramatizado – no qual o homem envolvido num contexto mágico-religioso, almeja o afastamento dos maus espíritos, na busca

de uma ligação com o divino (COURTNEY, 1980, p.164).

Levy-Strauss (1967) nos esclarece que o homem primitivo acreditava que a saúde estava relacionada a algo de energético e que provinha de deuses, sendo a doença um desequilíbrio energético que interferiria/impediria a recepção daquela energia. Encontraremos ainda, outros tipos de curas relatadas por este autor, como as práticas de combates dramatizados por xamãs contra espíritos nocivos, entre outras (LEVY-STRAUSS, 1967).

Para Aguiar (1990), em todo o teatro, desde suas formas mais primitivas e rudimentares de que se tem notícia, observa-se um traço em comum: “o enredo aponta para conflitos existenciais, propondo para eles uma compreensão, através da denúncia dos responsáveis pelos malefícios, da exaltação dos heróis e dos virtuosos” (p. 17).

Jacob Levy Moreno (1993) também tratará do uso da dramatização com fins terapêuticos ao referir-se às práticas terapêuticas e antigos rituais praticados por tribos indígenas da costa ocidental da Califórnia – Estados Unidos da América (MORENO, 1993). Segundo esse autor, ao retomarmos o sentido originário da palavra “terapeuta”, podemos melhor entender esses fenômenos. A palavra “terapeuta”, segundo Moreno (1993), origina-se do grego, “*therapeutes*”, e significa assistente, criado, cuidador e a mais antiga das medidas terapêuticas tinha por função a expulsão (através da recitação de encantamentos ou esconjuros) do demônio do corpo das vítimas. Tal prática era adotada por sacerdotes e homens de virtudes da Antiguidade. Dirá também que “o teatro, muito antes de ser um local para representações de arte e diversões, foi um lugar para a terapêutica, para a catarse” (MORENO, 1993, p. 223).

Meneghetti (2008) retoma também a origem do termo “terapia”, assinalando

<sup>20</sup> “*Role-playing*” ou jogo de papéis, é uma técnica de dramatização realizada através do exercício de papéis. Largamente utilizado no psicodrama, mas também em processos educacionais e formativos (AGUIAR, 1990).

três significados elementares: “a) venerar (habitualmente, com referência aos deuses e à autoridade); b) ocupar-se com solicitude em relação aos patrões, aos amigos e aos familiares; c) cuidar, em sentido muito elástico” (p. 231). É nessa acepção – partindo de seu étimo primeiro – que se entende o termo “terapia”, como a ação voltada ao zelo, ao cuidado àquele potencial que é intrínseco ao homem.

## 2.2 O gênio grego, a tragédia e a catarse

A Grécia Clássica, enquanto momento singular no percurso histórico da civilização oferece-nos uma importante contribuição acerca da intersecção entre dramatização e terapêutica. Este período do desenvolvimento da civilização ocidental nos deixou inúmeros legados. Dentre eles, observa-se uma grande revolução no campo das artes – particularmente da arte dramática – e do conhecimento. Nas artes, num curto período de tempo, observa-se uma passagem do ritual para o teatro, sendo o advento da tragédia a expressão máxima desta mudança<sup>21</sup>.

No campo do conhecimento, verifica-se uma nova concepção de homem e de mundo. O povo grego, muito embora tenha mantido uma forte vinculação entre a sua religião e o caráter místico do oriente (expressada na aproximação entre os dramas-rituais e o mundo greco-romano) torna mais humanizada sua concepção de saúde-doença, o que irá se refletir nas práticas terapêuticas. O advento das Pólis (cidades-Estado) e do conceito de Democracia, mostram também uma grande mudança no modelo de relações

sociais vigente até então (COURTNEY, 1980).

O nascimento da tragédia marca uma expressiva mudança no desenvolvimento da arte dramática e na visão do teatro. O conhecimento que possuímos hoje sobre a tragédia, fundamentalmente, é um legado de Aristóteles. Este pensador nos deixou através de sua “Poética”, as premissas sobre a estrutura das formas dramáticas do período grego. Segundo Lesky (1990), nessa obra Aristóteles destaca a tragédia e o sentimento que se despreja deste acontecimento – o trágico – como expressões genuínas do caráter grego. Embora escrita quando o “século trágico” já havia passado – e alguns helenistas entendam que Aristóteles não tenha compreendido o “homem trágico” – apreende-se do texto as principais referências conceituais deste gênero dramático e em especial a concepção de catarse, central na tragédia e fundamental para diversas teorias que trabalharão na perspectiva das representações cênicas terapêuticas (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1988).

Para Aristóteles a tragédia é uma:

...imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas mais diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (catarse) (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Esta expressão máxima do teatro ático surge do culto a Dionísio<sup>22</sup>. O culto, ritual que posteriormente – através das

<sup>21</sup> Conforme Pignarre (1979), “o drama só se desligou verdadeiramente do ritual sagrado quando soube fazer da aventura humana o centro e objeto da representação. Tal transformação deu-se nas margens do Mediterrâneo, graças ao gênio grego” (p. 24).

<sup>22</sup> O deus grego Dionísio ou seu equivalente romano Baco, era filho de Zeus – deus dos deuses – com a mortal Sêmele. É identificado como deus do vinho, das festas, do prazer, da natureza. Os romanos o consideravam como amante da paz e promotor da civilização (BULFINCH, 2005).

grandes dionisiacas<sup>23</sup> – se transformará em apurado gênero dramático, teve suas primeiras expressões nos ditirambos. Aristóteles indica que a tragédia nasceu da improvisação daqueles que entoavam o ditirambo. Para Brandão (1992), o “ditirambo é um coro de caráter tumultuoso em honra principalmente a Dionísio. É um canto apaixonado, ora entusiasta e alegre, e não raro melancólico e sombrio, bem de acordo com a natureza do deus do êxtase e do entusiasmo” (BRANDÃO, 1992, p. 123).

Estes cantos religiosos eram entoados nas praças em torno de altares, pelos coreutas (sátiros ou homens-bodes) e se remete a isto uma das possíveis origens etimológicas da palavra “tragédia”. Estes adeptos a Dionísio, nas comemorações por ocasião da vindima, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, iluminados por archotes e ao som de címbalos, até caírem desfalecidos. A imaginação popular construída a partir desses homens disfarçados de bodes teria originado o vocábulo “tragédia”. A composição das palavras “bode”, ligada a palavra “canto”, no latim *tragoedia* é, na língua portuguesa, *tragédia*. Embora algumas contestações, esta é a etimologia mais aceita dentre os estudiosos deste gênero dramático (PAVIS, 1999; BRANDÃO, 1992).

A definição aristotélica para a tragédia, expressada anteriormente, traz consigo duas palavras-chave que ao longo da história do pensamento geraram muitas polêmicas e controvérsias; a *mimesis* e a *catarse*. Muito embora o objetivo aqui não permita abordar a fundo estes dois

conceitos, é de fundamental importância nos ater, mesmo que brevemente, neles.

Aristóteles herdou o conceito de *mimesis*, de seu mestre Platão, rejeitando-a. Platão entende a mimese como imitação. Aristóteles rechaça a concepção dualista platônica da essência e da aparência, segundo a qual inicialmente existe uma criação, depois uma recriação, esta última distante da matriz original; sendo assim uma reprodução da reprodução (cópia de uma cópia). Nesta perspectiva “todo o conhecimento é um reconhecimento, visto que seria impossível atingir a ideia (ou criação) pura” (BRANDÃO, 1992, p. 39). Daí o caráter depreciativo atribuído por Platão à arte (imitação).

Aristóteles embora use o mesmo termo (*mimesis*) para designar arte, não participa da concepção de que ela seja uma simples “imitação passiva”, e sim acredita que a arte, com seu caráter mimético, representa um recriar; dar outros significados e interpretações à realidade através de ações, pensamentos e palavras. O que leva Platão a depreciar a arte é o mesmo que faz com que Aristóteles garanta a sua autonomia: o critério de verossimilhança (ARISTÓTELES, 1991). “Se para Platão *mimesis* é o afastamento da realidade e distorção, para Aristóteles a *mimesis* reforça a natureza, ajudando-a a alcançar seu objetivo. A arte, porém, não imita apenas o que é, mas o que deveria ser” (BRANDÃO, 1992, p. 40).

O segundo conceito expresso por Aristóteles na sua definição da tragédia, de singular importância para as reflexões aqui empreendidas, é o de *Katarsis* – catarse. Para Aristóteles, a tragédia deveria provocar sempre uma catarse, isto é, a purgação das emoções dos espectadores. Suscitando terror e piedade, a tragédia opera uma descarga de tensão; a purgação, o alívio de tais emoções por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza

<sup>23</sup> As “Grandes Dionisiacas” caracterizavam-se como grandes festas e principalmente concursos em homenagem a Dionísio. Estes concursos reuniam grande parte dos cidadãos para assistirem as representações dramáticas de seus mitos maiores. Nestes concursos dramáticos que autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípidas lutaram pela imortalidade de seus nomes na história do pensamento (LESKY, 1990, p. 77).

desvinculado com o real vivido. A expressão “catarse” tem sua origem na linguagem médica e segundo alguns helenistas, a adoção deste conceito por Aristóteles deveu-se, em muito, ao fato deste filósofo ter exercido o ofício da medicina. Isto teria contribuído para que ele entendesse a encenação dramática como uma espécie de remédio da alma, ajudando as pessoas dos anfiteatros gregos a expelirem suas próprias dores e sofrimentos através da assistência do desenlace dos mitos – “efeito trágico” (LESKY, 1990). Para Meiches (2000) a tragédia [em Aristóteles] forja um desejo pelo prazer de purgar, pela purificação que alivia e encontra nisto sua função ritual e profilática.

Ainda acerca da relevância da tragédia, Meneghetti (2006) salienta que a representação teatral nasce como rito e mistério que depois se torna tragédia ou drama. A tragédia, por sua vez, “ensina que se o sujeito age mal, existe um carma<sup>24</sup>. A grande tragédia grega é maravilhosa nisso: narra sempre desgraças, porém ensina que um homem que poderia tornar-se deus, depois se torna besta pelo seu próprio erro” (MENEGETTI, 2006, p. 9). Nessa visão, encadeia-se o conceito de catarse uma vez que ela significaria “purificação”.

### 2.3 Idade Média e Renascimento

Avançando neste traçado histórico, encontraremos na Idade Média um retorno àquela concepção de doença como algo originado por espíritos demoníacos. Só que agora a intervenção terapêutica se dá através de exorcismo e orações, bem como através das práticas cirúrgicas que

davam seus primeiros passos. Souza (2010) indica que a concepção grega pré-platônica, “da unidade indissociável do corpo-mente é destruída, sendo substituída por uma noção de dualismo, uma alma de origem divina encerrada num corpo material pleno de tentações demoníacas” (p. 2). Desta forma, as “artes do corpo” – dança e teatro – eram consideradas práticas demoníacas e conseqüentemente qualquer tratamento curativo através delas era visto como bruxaria. O “distanciamento do corpo” vivido na idade média faz com que o teatro, os festejos e comemorações, passassem a ser atividades semi-dramáticas vividas apenas sazonalmente e na maioria das vezes restritas a festas religiosas (PIGNARRE, 1979). Fazia-se exceção à presença dos “bobos da corte” que com sua irreverência, mantinham viva a presença do lúdico inerente ao dramatizar (COURTNEY, 1980).

Com o advento do Renascimento, observa-se um “refrescar científico”, que acaba por provocar uma crise nas crenças terapêuticas da idade média. Souza (2002) salienta que “as artes e a medicina acompanham o crescente interesse pelos assuntos clássicos” (p. 3), passando assim a desenvolverem estudos científicos que entendem a terapia como algo diverso daquilo proposto principalmente pela igreja da Idade Média. Pode-se observar neste período uma tendência à formação eclética que inclui as artes. Praticamente desaparecido em quase toda a idade média, o Renascimento traz o teatro de volta à cena.

Segundo Berthold (2010) “o tema principal da Renascença – o indivíduo consciente de si mesmo – alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano” (p. 312). William Shakespeare irrompe como principal representante dessa “perfeição”. Para Bloom (2000) Shakespeare, com seus grandes protagonistas, representa uma verdadeira “invenção do humano”. O

<sup>24</sup> A visão do autor sobre carma é mais uma questão histórica e não espiritual (ou de causalidade moral). Para tanto, remeter-se ao texto: MENEGETTI, A. O carma. In: MENEGETTI, A. **Projeto Homem**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2011.

elevado caráter de individualidade, a capacidade de desenvolver uma relação consigo e não apenas com Deus e as características tão convincentemente pessoais das personagens shakesperianas, seriam forjadoras de nossa atual concepção de humano.

O reaparecimento do teatro apresenta a “*Comédia dell’Arte*” como seu formato característico e de maior expressão. A “*commedia a soggetto*” ou “*de improvviso*”, como alguns estudiosos denominam, terá na sua origem e como principal característica, a improvisação dramática. Embora ao longo do século XVIII, observe-se o declínio da *Comédia*, a importância da improvisação como elemento fundamental na dramatização, será o principal legado deste gênero. Herança que será sublinhada por vários teóricos do “teatro terapêutico”, dentre eles o próprio Moreno, que situa a *Comédia dell’Arte* como próxima do Psicodrama dada a improvisação dos diálogos de seus atores, embora esta última não tivesse uma finalidade terapêutica e sim representativa (MORENO, 1993).

#### 2.4 Séculos XIX e XX: a revolução no Teatro e o Nascimento do “Teatro Terapêutico”

No final do séc. XIX e início do séc. XX, o mundo observa uma verdadeira revolução no teatro. Autores como Artaud, Brecht, Pirandello, Stanislavsky, entre outros criticam a maneira como o teatro vinha se desenvolvendo até então. Lançando mão de suas experiências no palco, passam a propor novas formas de concebê-lo, contribuindo assim (alguns de forma direta), para o surgimento da ampla gama de intervenções que irão compor o teatro terapêutico, nas suas múltiplas vertentes (PAVIS, 1999).

Stanislavsky e Artaud destacam-se como protagonistas do que alguns

estudiosos denominam de “teatro psicológico”. Estes autores renovam o conceito de papel, procurando demonstrar que a personalidade do ator é ferramenta fundamental no desenvolvimento do papel a ser desempenhado. Em seu método, Stanislavsky entende que a formação do ator está baseada no estudo da personalidade (pesquisa subjetiva) e que este fornece uma série de elementos psicológicos e sociais fundamentais no exercício de seu trabalho. Desenvolveu uma técnica chamada “memória emocional”, em que pedia ao ator para desempenhar papéis que já tinha experimentado na sua vida real. Stanislavsky entendia que “para poder sempre conferir as leis objetivas da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria experiência subjetiva” (STANISLAVSKY, 1968, p. 62).

Antonin Artaud é considerado um revolucionário, um visionário não só do teatro, mas do pensamento humano. Além de formular uma crítica contundente ao que denominou de “teatro espetaculoso” – entendendo que a tarefa social do teatro era mais abrangente que o simples entretenimento – protagonizou uma ruptura com a perspectiva do teatro tradicional do início do séc. XX. Artaud sustentou que o desempenho teatral deveria levar em conta a “psicodinâmica do inconsciente”, chamando atenção assim para a importância dos fatores psicológicos na constituição do teatro. Desta forma, ele buscava um “teatro autêntico”, no qual “uma peça perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heróica” (ARTAUD, 1999, p. 45). Com seu “Teatro da Crueldade”, este autor cria uma brecha a partir da qual muitos teóricos irão articular de maneira mais intensa o teatro com práticas terapêuticas.

Pirandello e Brecht formulam uma crítica a “superdependência literária do teatro, preconizando a improvisação e a participação ativa do espectador” (PIGNARRE, 1979, p. 101). Brecht, embora avesso a este “teatro psicológico”, irá fazer uma crítica ao teatro entendido puramente como um entretenimento. Com seu conceito de estranhamento ou distanciamento, irá postular que o espectador deve ter uma atitude ativa, uma postura crítica. “Distanciar” para este autor significa “tirar de um fato ou caráter, tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p. 137). O teatro dialético de Brecht estava voltado a fazer com que o sujeito problematizasse sua condição de um ser em sociedade, a fim de que este se tornasse um membro atuante na sua comunidade. Brecht buscava “despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário” (RIZZO, 2001, p 45).

Outro movimento significativo deste período é o eclodir da obra de Moreno, o Psicodrama<sup>25</sup>. Moreno que já havia desenvolvido o axiodrama e o jornal vivo, partindo de suas experimentações no campo da improvisação irá criar seu teatro terapêutico. O método psicodramático utiliza principalmente cinco instrumentos: o palco, o sujeito ou paciente, o diretor, os egos auxiliares (assistentes terapêuticos) e o público. É na articulação destes instrumentos que o Psicodrama busca constituir um lugar que proporcione ao paciente um espaço de vivências flexível, centradas no aqui e agora, privilegiando sempre as ações em grupo. A intervenção psicodramática está calcada sobre uma sólida e complexa gama de conceitos, que apresentam como escopo “cuidar do

homem existencial, concreto, de carne e osso, em inter-relação com seus semelhantes” (RIZZO, 2001, p 32), para tanto, este autor articula algumas teorias e conceitos. Dentre os conceitos chaves do psicodrama, destacam-se o de espontaneidade, o fator “tele”, a teoria dos papéis, o conceito de catarse e de co-inconsciente.

## 2.5 Da segunda metade do século XX aos dias de hoje

Sousa (2010) sublinha que nos anos cinquenta, observa-se um gradual “desformalizar” do teatro. Inúmeros experimentos cênicos são empreendidos; “o teatro sai dos palcos, dialogando diretamente com os espectadores e envolvendo-os com a ação dramática” (p. 4). Neste período Moreno já era uma referência nesta área; lecionava em importantes universidades americanas; havia publicado praticamente toda sua obra, incluído a sua principal coletânea intitulada *Psycodrama* (1946); seu Teatro Terapêutico (criado inicialmente em Beacon, em 1936 e com desdobramentos em Washington, Nova Iorque e na Universidade de Harvard), encontrava-se em plena atividade (ANZIEU, 1981).

É também na década de cinquenta que será empregado pela primeira vez o termo “Dramaterapia” por Peter Slade, em artigo onde articulava o conceito de drama e terapia. Dramaterapia, então, “envolve o uso intencional da participação dramática pelo paciente como um agente de mudança e desenvolvimento pessoal” (VALENTE *apud* SOUSA, 2002, p. 6). Esta década marca ainda um movimento significativo para a consolidação do Psicodrama na França. Neste país, onde o Psicodrama já ocupava, desde 1946, *status* relevante dentre as psicoterapias com crianças – destacando-se nomes como Delay, Monod, Berge, Dolto entre outros – a teoria irá sofrer uma bifurcação dando

<sup>25</sup> O Psicodrama tem seu início em Viena (Áustria) – importante pólo científico-cultural no final do séc. XIX e início do séc. XX -, a partir do interesse de seu criador pelas atividades grupais.

origem ao Psicodrama Triádico e ao Psicodrama Analítico possuindo como representantes, respectivamente Anne Schützenberg e D. Anzieu. Ambos os autores trazem para o campo psicodramático as noções teóricas de Jacques Lacan. É relevante abordar esta bifurcação do Psicodrama, pois o desenvolvimento desta teoria pelo mundo e principalmente na América Latina será norteado em boa parte por estas duas correntes.

Nas décadas seguintes, o uso do drama com finalidades terapêuticas se ampliará, bem como o número de publicações, associações e instituições voltadas a esta questão. Exemplo disto são os grupos teatrais constituídos com o propósito de atuar em hospitais e outras instituições de saúde, com a intenção de que seus trabalhos promovessem um alívio ao sofrimento dos pacientes – intento este que posteriormente terá sua eficácia terapêutica comprovada. Em 1962 Sue Jennings, trabalhando com pacientes psiquiátricos cria o *Remedial Drama Group*; em 1964, Moreno funda a Associação Internacional de Psicoterapia de Grupo; nos anos 1970 são fundadas a Associação Americana e a Associação Britânica de Dramaterapia. Observa-se o surgimento de práticas como o Sóciodrama, o Psicodrama Explorativo, o Hipnodrama, a Psicomúsica, a Psicodança, o *Role-playing*, etc. Definitivamente, estavam criadas as bases de uma nova área de atuação que mesclava o campo das artes com o da saúde.

No Brasil, o advento das terapias através do drama, tem como referência o ano de 1962. Neste ano o Psicodrama é introduzido no país e possui como precursor Pierre Weil. Formado em Psicodrama na França, com Schutzemberg na linha do Psicodrama Triádico, Weil funda em Belo Horizonte um Núcleo de Formação que será fundamental no desenvolvimento desta teoria no Brasil.

No ano seguinte, através de Rojas-Bermudes, formado diretor de Psicodrama pelo Instituto de Nova York, será a vez da Argentina conhecer os trabalhos de Moreno. Rojas-Bermudes passará a ser uma personalidade fundamental para o Psicodrama, não só em seu país onde funda a Associação Argentina de Psicodrama e Psicoterapia de Grupo – AAPGP, mas em vários países da América do Sul (GUIMARÃES, 2011).

Atualmente, podemos dizer que o teatro terapêutico, nas diversas formas que ele se apresenta, é uma forte realidade, tanto na esfera da produção de conhecimento, quanto no que se refere às práticas terapêuticas. Podemos encontrar exemplo disto na presença do Psicodrama no Brasil, sendo que em nosso país encontramos uma das maiores concentrações de psicodramatistas no mundo, configurando-se esta prática de intervenção como uma das mais utilizadas no campo terapêutico (FONSECA FILHO, 2011).

### 3 Psicotea: um novo olhar sobre o teatro como instrumento de desenvolvimento humano

Os anos 1970 presenciam o nascimento de uma escola de pensamento e em seu âmago uma nova ótica acerca do teatro – a Psicotea – como instrumento de autenticação<sup>26</sup> e desenvolvimento do ser humano. Essa abordagem contemporânea desenvolvida por Meneghetti (2010) configura-se como um dos instrumentos de intervenção no interior da estrutura científica ontopsicológica<sup>27</sup>. A obra

<sup>26</sup> “Autenticação”, do grego, *αὐτός ἐν τίθει ἀγω* = “eu me ponho igual à ação que sou. Capacidade de desenvolver-se segundo a própria intrínseca virtualidade. “Autêntico” significa: ser igual a como o projeto individual prevê (MENEGHETTI, 2008, p. 32-33).

<sup>27</sup> Certamente tentar explicar em poucas palavras um conhecimento formalizado nos últimos 40 anos, pode-se incorrer em superficialidades.

“Psicotea”, ainda pouco lida e estudada, vai além da configuração de uma metódica de intervenção – o que já seria tanto. Abre-nos uma perspectiva de vanguarda acerca do significado e da psicologia do teatro, da dinâmica inconsciente inerente ao jogo dramático, de seu legado histórico a partir de uma releitura e revalorização da importância do teatro do período ático, do ator e da intencionalidade sobre a cena.

A Psicotea formula-se a partir da bagagem teórico-empírica de seu fundador e nasce – tal qual ocorre com Moreno – da prática. As primícias daquilo que posteriormente viria a formalizar-se como “psicotea” podem ser encontradas no II Congresso Internacional de Ontopsicologia, realizado em Villalago no ano de 1974. Na ocasião, alguns assistentes começaram a “expor-se como atores imitando pessoas conhecidas ou situações de consultório, observando a sua caracterização psicofisionômica” (MENEGETTI, 2006, p. 103). Nestas cenas, acabavam por evidenciarem-se chantagens, ciúmes, estruturas complexuais, estereótipos, etc.

No ano de 1976, por ocasião do IV Congresso Internacional de Ontopsicologia, Meneghetti “coloca as disposições para a preparação da primeira psicotea” (ibid.), sob o tema “*O cliente em psicoterapia*”. Os personagens eram o psicoterapeuta, o cliente, a esposa do cliente, a mãe e a avó do mesmo. Os participantes-atores desenvolviam *training* de psicoterapia ontopsicológica e a ação teatral foi construída a partir de uma ação base, a definição das personagens e o desenvolvimento inicial, sendo que o desenrolar da cena e seu final ficavam em

---

Ontopsicologia é uma teoria de conhecimento que nasceu formalmente nos anos 1970, na Faculdade de Filosofia da Universidade São Tomás de Aquino (Roma). Hoje é lecionada em diversas instituições do mundo, estuda o ser humano com o objetivo de promover seu desenvolvimento integral, podendo ser aplicada em diversas áreas do conhecimento.

aberto para a improvisação. O gênero teatral escolhido foi o da comédia, da arte cômica, “por dois motivos: 1) imediação da comunicação espontânea; 2) porque a hilaridade produzia uma ruptura da rigidez superegóica e, conseqüentemente, uma aceitação de conteúdos e realidades normalmente removidos” (MENEGETTI, 2006, p. 104). Essa escolha – pela comédia – já posiciona uma diferenciação de concepção e de estratégia de intervenção.

Diferentemente do Psicodrama que dá destaque aos papéis, inclusive desenvolvendo uma teoria sobre eles, na Psicotea, desde seu início, essa questão não foi desconsiderada, porém eles foram entendidos de outra forma. Na Psicotea, a improvisação não estava ligada aos papéis desenvolvidos em cena, mas sim se voltava à “exteriorização da dinâmica que se referia à projeção do inconsciente intencional positivo ou negativo dos protagonistas, em nível pessoal” (MENEGETTI, 2006, p. 104). É a partir dessas primeiras experiências que se pensou em estruturar um instrumento com condições de dar evidência aos estereótipos que subconduzem o homem.

Meneghetti (2006) em sua pesquisa, também retoma o percurso do teatro ao longo da história como fundamento para chegar à Psicotea. Resgata seus significados clássicos, salientando que a representação teatral (dramatização) tem seu nascimento na forma de ritos. Estes ritos misteriosos possuíam uma função catártica, na qual se buscava envolver os participantes para a superação do mal, com o objetivo de que se realizasse ao final uma aproximação com a divindade. Meneghetti (2010) ao discorrer acerca da função pedagógica da dramatização aproxima-se daquilo que Werner Jaeger (2001) resalta na obra *Paidéia*, quando postula que a primeira grande pedagogia teve seu advento através das obras dos trágicos gregos e da conseqüente encenação destas.

Teatro, então, é entendido por Meneghetti (2006) a partir de sua origem etimológica:

Teatro (θεατρον) do grego θεος (Deus) e ρεω (escorrer/correr): como deus corre e se manifesta, como Deus se faz diante do povo (Deus entendido como intencionalidade ôntica). Todos aqueles que participavam da manifestação teatral, assistiam à psicologia de Deus (psicotea) e ao modo pelo qual esta corria no coração do homem (MENEGHETTI, 2006, p.7).

Tem-se nessa perspectiva a retomada do significado primeiro do teatro e da profunda relação que possuímos com ele. Pois, diariamente nós fazemos teatro; em nossa consciência (quando pensamos e fazemos racionalidade) e através de nosso inconsciente (no sonho) (MENEGHETTI, 2010). “A nossa consciência é um teatro e o sonho é o teatro do inconsciente, assim o primeiro teatro que a vida biologicamente faz no interior de cada um é o sonho” (ibid., p. 39). Em última análise, o teatro nasce da estrutura biológica celular do indivíduo. Desta forma, cada um de nós vai ao teatro à noite, porém, não compreende a cena, o drama. Nós mesmos somos o diretor, o autor, o ator, a vítima, apenas não compreendemos este teatro. Essa é uma das raízes do amor que nutrimos pelo teatro e por tudo aquilo que é espetáculo, pois “nós somos imagem, vivemos na imagem, compreendemos através das imagens” (MENEGHETTI, 2006, p. 40). Desta forma, a Psicotea se apresenta como livre manifestação do inconsciente através da forma teatral.

Meneghetti (2006) define a Psicotea como “uma projeção psicoambiental construída cênica e teatralmente com único *escopo de esclarecer aos espectadores a linha de ação de um complexo e operar sua ab-reação*” (p. 45). A “projeção” consente que a dramatização retrate os

comportamentos e as estruturas da ação psíquica do sujeito. Assim, busca-se um teatro que possa refletir a realidade do inconsciente, tornando-se uma alternativa a fim de “dar o protagonismo à valência do Em Si<sup>28</sup>, ao invés de aos complexos e à matriz reflexa<sup>29</sup>” (MENEGHETTI, 2010, p. 383). Desta forma, diferentemente tanto do teatro, quanto do Psicodrama, a Psicotea centra sua análise científica sobre intencionalidade psíquica<sup>30</sup> do sujeito, baseando-se na sua posição no interior da ação dramática.

Quanto à metodologia, a Psicotea desenvolve-se em três fases: 1) a atividade se inicia a partir de um tema improvisado ou tem um princípio sugestivo através de um conto ou tema teatral que, porém, é interpretado subjetivamente por aqueles que estão em cena. 2) A segunda fase, realizada após a experiência cênica, é denominada contra-análise racional e consiste em fazer com que os espectadores e os atores raciocinem sobre aquilo que vivenciaram. Meneghetti (2006, 2010), sublinha que existe uma fixidez inerente aos complexos e à patologia psíquica,

<sup>28</sup> Cabe aqui, o esclarecimento de dois conceitos: Inconsciente e Em Si ôntico. Inconsciente “é o quântico de vida psíquico e somático que o indivíduo é, mas do qual não é consciente e que age, de qualquer modo, além da lógica da consciência. É um quântico de inteligência, de soluções e de operatividade. A essência do inconsciente é o Em Si do homem. Segundo a ontopsicologia, o inconsciente pode ser conhecido também no seu núcleo mais profundo” (MENEGHETTI, 2008, p. 139-140). Em Si ôntico é o núcleo com projeto específico que identifica e distingue o homem como pessoa, em âmbito biológico, psicológico e intelectual (MENEGHETTI, 2008, p. 88).

<sup>29</sup> Por ‘matriz reflexa’, entende-se um “estereótipo dominante que, depois, consente todos os outros impondo uma seleção temática” (MENEGHETTI, 2008, p. 161).

<sup>30</sup> Dizer ‘intencionalidade psíquica’ significa “ver onde a ação psíquica vai, onde é impedida e como ajudar a pulsão constante variando os comportamentos do Eu consciente sem jamais inserir nada de alieno” (MENEGHETTI, 2008, p. 232).

tornando-se assim possível à compreensão destes na dinâmica do sujeito. Pode-se dizer que esse segundo momento é a fase da conscientização da dinâmica vivida, ou parte dela. 3) A terceira fase da Psicotea consiste na análise mais aprofundada dos movimentos dos sujeitos que participaram da atividade. Esta análise é feita através de vídeo, pois a Psicotea pode ser filmada e revista nos mínimos detalhes, para se ter uma análise precisa. Depois de uma Psicotea é possível a análise crítica e responsável para cada um dos presentes.

Com relação aos resultados da Psicotea, este instrumento consente uma catarse que possui uma duplicidade de resultados: o *terapêutico* e o *psicopedagógico* (MENEGHETTI, 2010, p. 384). Esta catarse é possível por dois motivos: o primeiro devido ao fato de que a problemática colocada em cena traz consigo a solução; o segundo, porque os atores e espectadores têm consciência de participarem ativamente de dinâmicas que lhes dizem respeito (identificação com o conteúdo dramatizado).

Depois do momento de contato projetivo consciente, a solução cênica vem introjetada como decisão consciente de modificar o próprio comportamento. Esta consente a ab-reação do complexo (de fato, variando o comportamento, varia-se uma precisa formalização energética) (MENEGHETTI, 2006, p.53).

Cabe salientar que somente a ab-reação, consentida catarticamente na Psicotea não produz real efeito terapêutico se não for sustentada posteriormente por escolhas e comportamentos sucessivos, pois “o efeito terapêutico é sempre o resultado de uma decisão consciente e voluntária do sujeito” (MENEGHETTI, 2010, p. 384). Evidenciada a problemática – evidência esta propiciada não somente ao ator, mas também aos espectadores enquanto participantes ativos da intervenção, através da dinâmica da identificação -, abre-se à possibilidade de

mudança. Meneghetti, dirá ainda que se o sujeito “inconscientemente e em boa fé quis e amou a própria patologia, do mesmo modo só ele pode escolher e perseguir a própria sanidade” (ibid.).

A Psicotea propicia o aprendizado de como se “articula e funciona o próprio papel e, portanto, de decidir se continua a ser marionete dos estereótipos ou, ao invés, diretor do próprio teatro existencial” (MENEGHETTI, 2006, p. 54). A aprendizagem do “próprio papel”, se seguido de sucessivas escolhas funcionais, possibilita uma qualificação pessoal, que irá refletir em todo arco de ação do sujeito; na relação consigo mesmo, com o contexto afetivo familiar, profissional, social, etc. Aqui se insere a perspectiva do desenvolvimento humano, a dimensão pedagógica – segundo resultado – desse instrumento de intervenção.

#### 4 Considerações Finais

A relação entre práticas terapêuticas e o teatro, conforme assinalado está presente ao longo do percurso humano. Diversas técnicas e disciplinas, oriundas dessa relação foram desenvolvidas e buscamos aqui assinalar algumas delas com suas respectivas aproximações e distanciamentos teóricos e metodológicos e o advento da Psicotea.

O nascimento da Psicotea abre a possibilidade de um novo horizonte de avanço nas pesquisas e práticas voltadas à compreensão e instrumentalização da dramatização como ferramenta para o desenvolvimento do ser humano. Pelo quanto exposto, podemos dizer que essa nova possibilidade – a Psicotea – posiciona-se como vanguarda ao introduzir e dar relevo aos seguintes elementos:

- A atmosfera de intervenção, o estilo, está baseada na comicidade. Esse sentido cômico em todos seus aspectos

permite uma vivência das diversas situações com distanciamento que minimiza a censura superegóica: entra-se no vivo da ação. Ri-se do idêntico conteúdo pelo qual se sofre. Em um segundo momento, essa vivência cômica irá dar lado à reflexão responsabilizante;

- Sem alterar tudo aquilo que é a grande escola do teatro, a Psicotea se diferencia ao valer-se da adaptação de alguns elementos críticos da escola ontopsicológica no interior da cena;

- Está centrada na dinâmica gerada no momento, antes de fixar-se a papéis ou roteiros pré-elaborados, esses são apenas o *starter*. A ação é rápida e espontânea, os intervalos quase não existem, sendo indiferente o final;

- Na Psicotea para além de qualquer aspecto catártico, entende-se que é necessária a mudança, a variação dos modelos de comportamento. A reorganização em evolução progressiva dos modelos mentais e comportamentais;

- Finalmente, é singular a importância dada ao condutor da Psicotea. Esse, além da cultura teatral, deve possuir o conhecimento dos elementos e descobertas fundamentais da Escola ontopsicológica, sem o qual não está em condições de relevar a causalidade psíquica que gere aquela fenomenologia nos sujeitos do contexto.

A retomada do sentido clássico do teatro e a compreensão desse encadeada e atualizada em uma proposta de instrumento de intervenção, faz da Psicotea uma alternativa contemporânea e de vanguarda, capaz de oferecer um ferramental teórico e metodológico que possibilita a criação de um teatro em condições de refletir a realidade das dinâmicas humanas, tornando-se assim, uma concreta alternativa formativa que dá protagonismo aos valores mais profundos do humano.

## Referências

AGUIAR, M. **O Teatro Terapêutico**: Escritos Psicodramáticos. Campinas: Papyrus, 1990.

ALMEIDA, W. **O que é Psicodrama**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ANZIEU, D. **Psicodrama Analítico**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARISTÓTELES. **Tópicos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1999.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BRANDÃO, J. **Teatro Grego**: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARREZ, M. **A Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1995.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FINK, E. **A Filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Presença, 1983.

FONSECA FILHO, J. **Catharsis** – Revista de Psicologia. Disponível em <<http://www.revistapsicologia.com...erias/pontodevista/psicodrama.html>> Acesso em: 24 jul. 2011.

GUIMARÃES, L. **História do Psicodrama**: Da evolução do criador à evolução da criação. [http://www.asbap.com.br/producao/historia\\_psicodrama.pdf](http://www.asbap.com.br/producao/historia_psicodrama.pdf). Acessado em: 25 out. 2011.

HUGUET, C.R., VOLNOVICH, J. (Orgs.). **Grupos, infância e subjetividade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

- JAEGER, W. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KESSELMAN, H; PAVLOVSKY, E. **Multiplicação Dramática**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- KUSNET, E. **Ator e método**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- LESKY, A. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LEVY-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.
- MASCARENHAS, P. **Multiplicação Dramática**. Disponível em <[www.whipernet.ufsc.br/teatro\\_espontaneo/documentos/pedro.html](http://www.whipernet.ufsc.br/teatro_espontaneo/documentos/pedro.html)> Acesso em: 24 jul. 2010.
- MEICHES, M. P. **A Travessia do Trágico em Análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**. 4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2010.
- MENEGHETTI, A. **Psicotea**. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2006.
- MENEGHETTI, A. **Dicionário de Ontopsicologia**. 2. ed. Recanto Maestro: OntoEd, 2008.
- MINAYO, M.C. de S. (Org.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- MORENO, J. L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MORENO, J. L. **O Teatro da Espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.
- PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIGNARRE, R. **História do Teatro**. Lisboa: Europa-América, 1979.
- RIZZO, E. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavsky, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- SOUSA, A. B. **Dramaterapia**. Disponível em: <<http://planeta.clix.pt/albertosousa/dramater.html>> Acesso em: 10 maio 2010.
- STANISLAVSKY, K. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- TOMAS AQUINO, S. **Textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia da Grécia antiga**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, v. 1.
- Autor:*
- Ângelo Accorsi*: Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica do RS (PUC-RS); Especialista em Ontopsicologia pela Universidade Estadual de São Petersburgo-Rússia. Formação teórica e prática em teatro; estudou no Departamento de Artes Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Graduado em Psicologia pela UNISINOS. Professor da Faculdade Antonio Meneghetti, graduação em Administração, Sistemas de Informação e Direito, e pós-graduação.

Submetido em: 30/04/2011

Revisto em: 28/07/2011

Aceito em: 25/09/2011.