



## A CULTURA TEATRAL NA OPERAÇÃO DA PSICOTEIA: O TEATRO COMO TECNOLOGIA PARA PROMOVER A REVISÃO CRÍTICA DA CONSCIÊNCIA

Laura Scortegagna Lopes  
Fernanda Goulart Martins

*Linha temática – Ontopsicologia e vida cotidiana:  
Aspectos práticos para desenvolver a inteligência humana capaz de mediar a tecnologia*

**Resumo:** O estudo propõe um diálogo entre áreas de conhecimento e ferramentas técnicas distintas e complementares, tendo em vista o aprofundamento de compreensão acerca da Psicoteia, instrumento de intervenção da Ontopsicologia. Tem-se como objetivo, então, apresentar as técnicas e elementos teatrais utilizados pela Psicoteia, para promover a revisão crítica da consciência e formar pessoas capazes de compreender e mediar, com inteligência, suas próprias vidas e o contexto onde vivem. Trata-se de uma revisão narrativa, que procede a catalogação das principais técnicas e elementos teatrais citados por Antonio Meneghetti em sua obra Psicoteia, a categorização e apresentação da visão dos estudiosos do teatro sobre as técnicas teatrais abordadas na obra, e a construção de um diálogo entre a visão Ontopsicológica e os conhecimentos abordados sobre técnicas teatrais para o contexto da operação do instrumento de intervenção.

**Palavras-chave:** Intervenção, Ontopsicologia, psicoteia, teatro.

### 1. INTRODUÇÃO

O teatro surge na Grécia Antiga e, desde então, abre campos de possibilidade para a reflexão de quem atua e de quem assiste, baseado em uma relação estabelecida temporariamente entre quem vê, o que se vê, e os espaços de interpretação ou o imaginário sobre o que se vê. Dessa simples premissa, desdobram-se inúmeras técnicas e conceitos que possibilitam o aprofundamento na produção de conhecimento sobre a prática teatral, que tem origem em rituais cotidianos e é uma séria manifestação artística. Ao longo do tempo, diferentes campos de conhecimento apreenderam o teatro como técnica para compor meios de indagação sobre processos psíquicos e comportamento humano.

Partindo de uma visão sobre o ser humano como “protagonista responsável, baseado em uma virtualidade capaz de atuação pessoal no ser” (Meneghetti, 2022. p. 141), e de três descobertas científicas – Em Si ôntico, campo semântico e monitor de deflexão – a ciência ontopsicológica, fundada por Antonio Meneghetti após 10 anos de prática clínica, é uma das ciências que se propõe a estudar e apreender as técnicas teatrais, para aplicá-las junto a uma abordagem interventiva, pois considera possível “evidenciar um teatro que saiba refletir a realidade do inconsciente. Esse teatro, indiretamente, deve indicar também qual poderia ser a alternativa e dar o protagonismo à valência do Em Si, em vez de dá-lo aos complexos e à matriz reflexa” (Meneghetti, 2019. p. 14). A partir dessa premissa desenvolveu-se, então, a psicoteia.

A psicoteia apreendeu técnicas e elementos teatrais com o objetivo de desenvolver uma abordagem capaz de proporcionar aos participantes uma tomada de consciência sobre o modo como eles vivem o próprio “teatro existencial” (Meneghetti, 2019. pp. 14-15), isto é, o modo como eles agem e/ou atuam em sua vida cotidiana. O operador em psicoteia conduz os participantes para uma revisão crítica sobre as consequências e resultados de suas próprias ações. Com isso, torna-se possível promover ao sujeito uma nova visão sobre o seu modo de pensar e agir diante das mesmas ou de novas situações do dia a dia.

Contudo, as técnicas e os elementos teatrais só serão utilizados para promover a revisão crítica da consciência e formar um ser humano capaz de interação, de visualizar novas soluções e problemas,

se elas forem conduzidas pela visão e a operação de um técnico capaz, que tenha formação não apenas no teatro ou apenas na Ontopsicologia: “O experiente diretor que conduz a psicotea deve possuir duas formações: 1) cultura teatral [...] e 2) cultura ontopsicológica” (2019, pp. 61-62). Portanto, o que capacita o operador em psicotea é o conhecimento da Ontopsicologia, que oferece uma visão específica de ser humano, pelo seu método bilógico e suas três descobertas científicas, e a formação em uma cultura teatral: “enquanto espetáculo, deve ter a cultura decidida pelos códigos de leitura do contexto ambiental em que opera. Nisso está compreendido todo o profissionalismo do teatro no que diz respeito à direção, à cenografia, aos tempos, aos ritmos” (Meneghetti, 2019. p. 62).

Compreendendo que a formação do operador em psicotea é constituída não apenas pela formação em Ontopsicologia, mas também por uma cultura teatral, surge a seguinte indagação: “Quais são as técnicas e os elementos do teatro que são utilizados pela psicotea para promover a revisão crítica da consciência e auxiliar na formação de pessoas capazes de compreender e mediar, com inteligência, a própria vida e o contexto onde vive?”.

Para chegarmos a uma resposta para essa pergunta, estabelecemos como objetivo principal *apresentar as técnicas e elementos teatrais utilizados pela psicotea, para promover a revisão crítica da consciência e formar pessoas capazes de compreender e mediar, com inteligência, sua própria vida e o contexto onde vivem*. Isso se dará a partir dos seguintes objetivos específicos:

- Realizar a leitura da obra *Psicotea* para categorizar as principais técnicas e elementos teatrais citados por Meneghetti durante a obra “*Psicotea*”.
- Categorizar e apresentar a visão dos estudiosos do teatro sobre essas técnicas teatrais.
- Dialogar essas técnicas teatrais com a visão da Ontopsicologia.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A psicotea teve seu início em 1974, enquanto alguns assistentes de Meneghetti começaram a expor-se como atores na imitação de conhecidos ou clientes, e começaram a representar cenas familiares, nas quais se evidenciava a realidade de um casal, de uma mãe e seu filho...: “Nestas cenas evidenciaram-se chantagens, ciúmes, complexos, estereótipos etc., através da verbalização e gestualidade” (Meneghetti, 2019. p. 119).

Em 1976, durante um Congresso Internacional de Ontopsicologia, Meneghetti decidiu realizar outro experimento, seria esse a primeira psicotea. Os personagens do teatro eram o psicoterapeuta, o cliente, a esposa do cliente, a mãe e a avó. Um ponto importante que devemos ressaltar é que todos os participantes faziam consultorias de autenticação individuais, dentro do setting terapêutico. Nesse momento, a ação teatral foi formalizada somente em um *canovaccio* no qual foi estabelecido uma ação base para os personagens. A representação espontânea, livre e improvisada dos participantes tornava possível compreender também a dinâmica inconsciente que se estruturava em ação e resultados durante as cenas. “Dessa primeira experiência, pensou-se em estruturar um instrumento que pudesse dar evidência a todos os estereótipos pelos quais cada um é subconduzido” (Meneghetti, 2019. p. 119).

Além das psicoteas, naquele período também eram realizadas representações cênicas que consistiam em traduzir um texto literário famoso em formato de cena teatral:

O texto e os personagens eram revisitados à luz da cultura ontopsicológica (Ex.: *Os Noivos*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Pinóquio*, *Romeu e Julieta*, *Helena de Tróia* etc.). O critério na escolha dos protagonistas compreendia a consideração da personalidade dos relativos participantes, que entre outras coisas eram de diversas nacionalidades. Isso já era suficiente para garantir o envolvimento espontâneo na ação cênica. A representação do texto escolhido redimensionava todos aqueles valores absolutos que o autor da obra pretendia destacar e, ao mesmo tempo, colocava em destaque na cena o verdadeiro vivido da dinâmica entre os vários personagens, desmistificar os valores intocáveis e os reconduzia à sua real dimensão psíquica: estereótipos

patológicos de uma realidade social. Era um teatro de verdade, no qual o inconsciente individual e o inconsciente coletivo abriam-se à espontaneidade da cena, graças à sábia direção de Antonio Meneghetti (Meneghetti, 2019. p. 123).

O teatro, principalmente aquele improvisado, é compreendido, nesta perspectiva, como dinâmica que poderia transpor do ator – se este já tivesse compreendido a própria realidade – uma história que espelhasse as dialéticas do dia a dia e que mostrasse novas alternativas, novos modos de vivenciá-las. É por meio, então, de um teatro improvisado, que a psicotea visa demonstrar aos participantes, tanto atores quanto plateia, como se estrutura a linha de ação de um complexo e os estereótipos envolvidos, tendo, portanto, como único escopo “esclarecer aos espectadores a linha de ação de um complexo e operar a ab-reação” (Meneghetti, 2019. p. 53).

No estudo do diálogo entre teatro e proposta de intervenção terapêutica, são facilmente encontradas menções do uso de técnicas e elementos que compõem a cultura e o conhecimento teatral. Deste fato, nasce a intenção que configura esta pesquisa como uma *apresentação das técnicas e elementos teatrais utilizados pela psicotea, para promover a revisão crítica da consciência e formar pessoas capazes de compreender e mediar, com inteligência, sua própria vida e o contexto onde vivem*. Tal exercício explanatório não pretende esgotar o tema, mas adentrar o universo em que se inserem a origem e o significado das técnicas e elementos citados por Meneghetti, para explicação e operação da Psicotea.

### 3. MÉTODO

Para responder seus objetivos, o presente estudo se configura como uma revisão narrativa. Esta abordagem metodológica não exige um protocolo rígido para sua confecção, e a busca das fontes não é pré-determinada e específica (Cordeiro, Rentería e Guimarães, 2007). Ela permite uma ampla descrição sobre o assunto, mas não esgota todas as fontes de informação, visto que sua realização não é feita por busca e análise sistemática dos dados caracterizados como publicações que visam descrever, de maneira ampla, o desenvolvimento de um assunto específico e os tipos de metodologias que estão sendo empregadas por acadêmicos e pesquisadores no estudo do tema (Botelho *et al*, 2011 e Rother, 2007).

Assim, procede-se em três etapas, que correspondem à resposta para os três objetivos específicos do estudo. A primeira, visa a leitura atenta à obra intitulada Psicotea, de Antonio Meneghetti, na qual é descrito o método e suas bases teóricas e ferramentas conceituais, para catalogar as principais técnicas e elementos teatrais citados pelo autor, que compõem os conhecimentos previstos ao operador da Psicotea. Em um segundo momento, este estudo procede a categorização e apresentação da visão dos estudiosos do teatro sobre as técnicas teatrais abordadas na obra. E, por último, desenha-se um diálogo entre a visão Ontopsicológica e os conhecimentos abordados sobre técnicas teatrais. Os encontros e intersecções entre teatro e intervenção em Ontopsicologia produzem, neste percurso, aumento da compreensão sobre a operação da Psicotea e seu teor de funcionalidade para a revisão crítica da consciência, para seus participantes, seja enquanto atores, seja enquanto plateia.

### 4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### 4.1. A VISÃO DOS ATORES CITADOS NO ELUCIDÁRIO DA OBRA PSICOTEIA SOBRE AS TÉCNICAS E OS ELEMENTOS TEATRAIS DESTACADOS POR MENEGHETTI

Na obra “Psicotea”, Meneghetti aborda técnicas estruturais da manifestação teatral, para compor sua visão sobre o teatro existencial e propor um modelo de intervenção que transcenda

o setting terapêutico tradicional, colocando sobre o palco modelos de comportamento através do convite à improvisação, mediante direção estrategicamente operada por um psicoterapeuta: a psicotea. Neste tópico, pretendemos apresentar - sem a pretensão de esgotar o tema - a visão dos autores citados no elucidário da obra “Psicotea” que chegaram a falar sobre as técnicas e elementos teatrais destacados por Meneghetti durante a obra, sendo elas: *mímica, improvisação, roteiro, ator, diretor, espectador, personagem, figurino, coro e palco*.

Bertold Brecht, um dos fundadores do teatro épico, acreditava que a ferramenta de observação era uma das mais importantes para o *ator*:

observa seu próximo, com todos seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, ao mesmo tempo, um processo de pensamento. A simples imitação revelará apenas o que foi observado; isto não é suficiente, pois o objeto observado original possui fraco poder de afirmação. Para atingir o personagem, e não a caricatura, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem a mostrar o que fazem, como se elas recomendassem que reflitam sobre o que estão fazendo (Brecht, 1967. p. 206).

Em sua obra “Estudos sobre teatro”, Brecht também faz uma comparação entre o espectador do teatro dramático e do teatro épico:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem (Brecht, 1978. p. 48).

Nascido em Skien, na Noruega, o dramaturgo Henrik Ibsen é considerado um dos criadores do teatro realista moderno. O teatro de Ibsen, marcado por um roteiro com diálogos realistas, personagens complexos e temas que exploram motivações e conflitos internos dos personagens, gerou um grande impacto no desenvolvimento do teatro moderno, pois abriu caminho também para outras correntes realistas e psicológicas. Segundo René Marcelo Piazzentin Amado, que realizou um trabalho de investigação sobre as possibilidades de tradução cênica do último ciclo de Ibsen, as *personagens* de Ibsen estão:

[...] contextualizadas com o seu universo pessoal e com a crença no individualismo como único motor de transformação real do ser humano. Apenas de não tratar diretamente de questões sociais e políticas, seu foco hierarquiza coerentemente sua visão de mundo: a mudança deve partir do indivíduo para o coletivo, não o oposto (2014, p. 27).

Meneghetti também comenta sobre os *personagens* de Ibsen: “Seus personagens, inicialmente de cunho romântico, foram se transformando no que seria definido como “personagem ibseniano”, preso na rede de contradições que coexistem dentro de si mesmo e o impedem de alcançar a própria grandeza” (2019, p. 162).

Jacob Levy Moreno é conhecido por ser o criador do Psicodrama. Em sua obra “Psicodrama”, Moreno explica o método psicodramático que utiliza, principalmente, cinco instrumentos: “o palco, o sujeito ou paciente, o diretor, o staff de assistentes terapêuticos ou egos auxiliares, e o público” (1960, p. 17).

O *palco* no Psicodrama de Moreno é visto como um espaço que:

proporciona ao paciente um espaço vivencial que é flexível e multidimensional ao máximo. [...] O espaço cênico é uma extensão da vida para além dos testes de realidade

da própria vida. Realidade e fantasia não estão em conflito; pelo contrário, ambas são funções dentro de uma esfera mais casta – o mundo psicodramático de objetos, pessoas e ventos. (Moreno, 1960. pp. 17-18).

O segundo instrumento do método psicodramático é o *sujeito* ou paciente para o qual “é solicitado a ser ele mesmo no palco, a retratar o seu próprio mundo privado” (Moreno, 1960. p. 18). Isto é, no Psicodrama não é necessário que aquele que representará um personagem no palco seja em si um *ator*, mas que “atue livremente, à medida que as coisas lhe acodem à mente; é por isso que tem de lhe ser concedida a liberdade de expressão, espontaneidade” (Moreno, 1960. p. 18), diferente do *ator* que “é compelido a sacrificar o seu próprio eu privado ao papel que lhe foi imposto por um dramaturgo” (Moreno, 1960. p. 18).

O terceiro instrumento do Psicodrama é o *diretor* que possui três funções: produtor, terapeuta e analista:

Como produtor, tem de estar alerta para converter toda e qualquer pista que o sujeito ofereça em ação dramática, para conjugar a linha de produção com a linha vital do sujeito e nunca deixar que a produção perca contato com o público. Como terapeuta, atacar e chocar o sujeito é, por vezes, tão permissível quanto rir e trocar chistes com ele; às vezes, poderá parecer ser dirigida pelo paciente. Enfim, como analista, poderá complementar a sua própria interpretação mediante respostas provenientes de informantes no público, marido, pais, filhos, amigos ou vizinhos (Moreno, 1960. p. 19).

O quinto instrumento do Psicodrama é o *público* que se reveste, segundo Moreno, de uma dupla finalidade: “Pode servir para ajudar o paciente ou, sendo ele próprio ajudado pelo sujeito no palco, converte-se então em paciente” (1960, p. 19).

Em sua obra “Psicodrama”, Moreno também fala sobre o *improvisação* espontânea:

A improvisação espontânea é uma técnica em que o paciente não representa eventos de sua própria vida, mas atua em papéis fictícios, imaginados. [...] Muitos elementos de sua personalidade privada entram continuamente em seus papéis fictícios. Eles oferecem um bom alvo para análise (1960, p. 256).

Luigi Pirandello, nascido em 1867, foi um escritor siciliano que se destacou em diversos gêneros literários, incluindo conto, romance e teatro. Segundo Martha Ribeiro, que pesquisou a relação entre Pirandello e o teatro, o autor afirma que “[...] a linha de comunicação pretendida por Pirandello se dava entre o personagem e o espectador, o ator seria nada mais do que um terceiro elemento incômodo na fruição da obra de arte” (2011, p. 99).

**Konstantin Sergeyev Stanislavski** foi diretor de teatro e teórico russo, e um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, em 1898. Stanislavski desenvolveu um conjunto de técnicas e princípios para o *ator*. As obras mais famosas de Stanislavski abordam exatamente a questão da formação do ator, como a obra “A preparação do ator” e “A preparação do personagem”. Para ele, o *ator* “tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior” (2012, p. 46).

Outros autores mencionados no epílogo da obra “Psicotea” — como Alessandro Manzoni, Alfieri, Aristófanes, Carducci, Dante Alighieri, Ésquilo, Eurípides, Ugo Foscolo, Gabriele Lavia, Johann Wolfgang Goethe, Silvio Pellico, Francesco Petrarca, Tito Mácio Plauto, Giovanni Pontano, Jean Racine, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, Sófocles, Afro Públio Terêncio e Públio Virgílio Marone — não discutem diretamente as técnicas ou elementos teatrais abordados por Meneghetti. No entanto, a influência desses autores no campo da literatura e do teatro é significativa. Por isso, o conhecimento sobre suas obras e estudos é fundamental para a formação do operador

de psicotea. Informações adicionais sobre a vida e o trabalho desses autores estão disponíveis na tabela anexa a este artigo.

#### 4.2. A VISÃO ONTOPSICOLÓGICA

Para a Ontopsicologia, “o teatro deve ser vivido, isto é, deve espelhar a dialética que todos vivemos” (Meneghetti, 2019. p. 48). Enquanto pensamos e agimos durante diversas situações do dia a dia, estamos também, de certo modo, atuando. Isso estrutura o nosso teatro existencial, onde cada ação, cada atuação, gera novos resultados com os quais precisamos lidar. Para a Ontopsicologia esse teatro deve ser improvisado: “A improvisação é “a dinâmica primordial para o nascimento de um teatro verdadeiro” (Meneghetti, 2019. p. 51). Na psicotea, os atores recebem apenas um direcionamento breve do operador sobre quem são seus personagens e se possuem, ou não, algum objetivo ou direcionamento de ação específica para concluir em cena. Nada é extremamente regrado ou definido por um roteiro, os participantes são livres para criar o próprio modo de representação e de direcionamento para a encenação no palco.

O *ator* na psicotea vive, segundo Meneghetti, um momento onde se “arrisca” em primeira pessoa, visto que, por não possuir um roteiro na psicotea, é preciso utilizar o próprio repertório pessoal para configurar as ações durante as cenas, deixando-se, muitas vezes, tomar-se pela emoção do momento:

A cada vez era uma aventura ao enfrentar as mais diversas problemáticas e situações que nasciam da interação com os outros protagonistas. Cada um pretendia prevalecer sobre os outros e caía ou falhava todas as vezes que o seu pessoal complexo ganhava vantagem sobre o Eu racional. Dado o caráter de imediatez e espontaneidade, essa ação psíquica normalmente inconsciente e introvertida vinha a ser claramente exposta, portanto evidente ao público presente, possibilitando conscientizar as dinâmicas da realidade inconsciente (Meneghetti, 2019. p. 123).

Segundo Meneghetti, no teatro comum, “o ator não é o protagonista, é alguém que age especularmente, é um reverbero da ação; diz mas não paga com a vida” (Meneghetti, 2019. p. 17). O *ator*, ao representar, segue um roteiro e procura espelhar do melhor modo possível um personagem destacado em relação a ele como pessoa. Segundo ele, o verdadeiro ator-artista, busca criar arte a partir das próprias experiências internas:

O ator deve agir com o próprio corpo; agindo dá concretude a múltiplos conteúdos e motivações inconscientes, vive em primeira pessoa as contradições entre o aspecto consciente de si e aquele inconsciente (Meneghetti, 2019. p. 36).

Isto é, o *ator* precisa se valer não apenas de uma técnica de representação teatral, mas sim de uma certa estética emocional:

Ele deve dar vida a um personagem, a uma outra pessoa. Assim, parece esquecer de si mesmo e da sua estrutura como personalidade consciente, para entrar momentaneamente em uma outra. Remove a si e descobre um outro. Isto é possível somente se o ator já é de algum modo, no seu inconsciente, também aquele outro. Simplesmente encontra e age aquela realidade que o vive dentro (Meneghetti, 2019. pp. 36-37).

O *diretor* é outro elemento teatral importante citado por Meneghetti: “Cada espetáculo é a interação entre um significado exposto e um receptor. No teatro, quem expõe o significado é o ator em colaboração com o diretor.” (Meneghetti, 2019. p. 33). Da escolha dos atores ao cenário e apre-

sentação, o *diretor* é aquele que constroi toda a operação e execução de uma peça de teatro, nisso, de acordo com a ótica ontopsicológica, também adentram aspectos inconscientes. Segundo Meneghetti, o *diretor* é o “primeiro intencionante” (2019, p. 34): Entre ator e *diretor* existe uma interação que, para Meneghetti, age não apenas em nível consciente, mas também inconsciente:

Trabalhando em um nível proxêmico muito estreito, os inconscientes do diretor e do ator são interdependentes. Mais do que qualquer outra coisa, o ator deve ser disponível, ou se escolhem os momentos mais disponíveis, à intenção complexual inconsciente do diretor (2019, p. 35).

Na psicotea, o papel do *diretor* é designado ao operador que precisa possuir amplo conhecimento em cultura teatral, mas, principalmente, do método ontopsicológico:

Hábil diretor da psicotea pode ser qualquer ator ou diretor que tenha experiência de teatro e seja homologado na ótica científica da Ontopsicologia. Sem esta não é psicotea, porque para destacar a causalidade psíquica que gere aquela fenomenologia nos sujeitos do contexto é necessário o código ontopsicológico de interpretação, de outro modo recaímos em todas as infinitas expressões feitas no teatro e, em âmbito psicológico, pelo psicodrama e afins (Meneghetti, 2019. p. 62).

Meneghetti também afirma: “Como diretor sei que cada parte descobrirá o encontro com uma ou mais das outras partes e sairá a comédia da vida e dos estereótipos” (2019. p. 66).

A psicotea não possui em si um *roteiro* bem estruturado como na maioria das peças de teatro atuais, isso acontece também pelo seu caráter improvisado, mas principalmente devido ao fato de que o operador precisa colher a situação existencial atual dos participantes para orientá-los à cena “Na psicotea está prevista apenas a clareza dos papéis, não a partitura, porque os atores devem caminhar livres segundo o modo como imaginam aquele papel.” (Meneghetti, 2019. p. 59). Segundo o autor, no teatro comum também a escolha de um texto – feita pelo diretor ou pelo ator – são motivadas por uma identificação individual com a história e ou os personagens descritos no roteiro: “...o diretor e o ator que escolhem aquele texto apropriam-se dele. Um texto é escolhido porque nele se reconhece uma urgência que o motivou análoga à própria” (Meneghetti, 2019. p. 34).

Na psicotea, a *plateia* é, assim como os *atores*, um participante ativo. Tanto atores quanto plateia estão presentes e analisam as consequências desenhadas a partir das decisões e ações realizadas nas cenas que ocorreram no *palco*:

Os espectadores participavam psicoemocionalmente da ação cênica, com prazer, enquanto as estruturas psíquicas do profundo eram centradas e formalizadas pela representação. Além disso, sucessivamente por um certo período os sonhos do público vertiam naquela psicotea, permitindo com isso a cada pessoa conscientizar passagens importantes de si mesma: estereótipos, complexos, estilo de vida (Meneghetti, 2019. p. 123).

Para além da psicotea, “qualquer espetáculo resulta ser o definitivo da relação entre a intencionalidade do diretor, do ator e do público” (Meneghetti, 2019, p. 36), mas é o *ator* quem vivencia e modula diretamente a mensagem compartilhada e construída em conjunto com a *plateia*:

[...] na expressão teatral o ator é aquele que paga na própria pele o impacto com o público, aquele que modula fisicamente a interação, que gere a relação ator-espectador que define o teatro. É ele que através de um modo particular de “ser” em cena, determina qual mensagem e significado expor. A realidade teatral é o campo semântico do ator em interação com o público (2019. pp. 33-34).

Sobre os elementos teatrais como *coro*, *o palco* e *o figurino*, em uma peça teatral, o coro assume o papel de um “forte superego” (Meneghetti, 2019, p. 20). Em certas tragédias, o coro é usado para “ratificar e sancionar a sentença pessoal já expressa pelo protagonista: a ação do superego social dá o golpe de misericórdia no indivíduo que está a um passo da autocondenação” (2019, p. 28). Sobre o *palco*, Meneghetti chega a citá-lo quando apresenta o desenvolvimento de uma psicotea, na qual define em cenografia: “Palco elevado, onde estão dispostas uma poltrona e duas cadeiras frontalmente a ela” (2019, p. 67). Isto é, o operador pode direcionar os atores para que construam o próprio cenário ou ele mesmo pode organizá-lo. Sobre o *figurino*, Meneghetti ressalta que muitas vezes ele pode acabar limitando o ator em sua representação: “O fantasiar-se dos atores, coturnos e máscaras, denotam a perda da própria personalidade e constrição a sofrer uma outra” (2019, p. 20).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A psicotea, desenvolvida por Antonio Meneghetti é uma tecnologia que capacita o indivíduo a mediar problemas e soluções, sendo operada por um técnico qualificado. Esse técnico precisa ter conhecimento profundo sobre teatro e ciência ontopsicológica. Neste artigo, buscou-se identificar as técnicas e elementos teatrais que a Ontopsicologia incorporou para criar a psicotea, elucidando o conhecimento teatral que Meneghetti considera essencial para formar técnicos operadores. Com base na obra “Psicotea”, catalogaram-se as técnicas mencionadas por Meneghetti, e analisaram-se as principais falas dos autores citados no epílogo.

Foram evidenciadas diversas teorias e práticas teatrais fundamentais para a formação cultural de um operador em psicotea. Trabalhar com teatro, especialmente o improvisado, requer um entendimento profundo das bases dessa arte, que afeta pessoas de forma prática, emocional e vivencial. Compreender as técnicas de atuação, direção e roteiro, entre outros elementos, é crucial para a prática do operador na condução da psicotea. Esta pesquisa contribui para aqueles interessados em estudar teatro e Ontopsicologia, visando tornar-se operadores em psicotea e capacitar indivíduos a agir de forma inteligente em situações cotidianas. Futuros estudos podem explorar mais profundamente as intersecções entre técnicas teatrais e princípios da Ontopsicologia, além de sua aplicação em contextos terapêuticos.

## REFERÊNCIAS

AMADO, P. M. R., **Diálogos com Ibsen: uma investigação sobre as possibilidades de tradução cênica do último ciclo de Henrik Ibsen**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BOTELHO, L. L. R., CUNHA, C. A., & MACEDO, M. (2011). O método da revisão integrativa nos estudos organizacionais. **Gestão e Sociedade**, 5(11), 121-136.

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

BRECHT B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANUTO, Livia & OLIVEIRA, Adélia. (2020). Métodos de revisão bibliográfica nos estudos científicos. **Psicologia em Revista**. 26. 83-102. 10.5752/P.1678-9563.2020v26n1p82-100.

CORDEIRO, A. M., OLIVEIRA, G. M. de ., RENTERÍA, J. M., & GUIMARÃES, C. A.. (2007). Revisão sistemática: uma revisão narrativa. **Revista Do Colégio Brasileiro De Cirurgiões**, 34(6), 428–431. <https://doi.org/10.1590/S0100-69912007000600012>

MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**. 4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2022.

MENEGHETTI, A. **Psicotea**. 2. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2019.

MORENO L. J., **Psicodrama**. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1960.

OLAVETE. Alessandro Manzoni: **Vida, obra e contribuições para a literatura italiana**. Disponível em: <<https://olavete.com.br/alessandro-manzoni/>>. Acesso em: 22 jul. 2024.

RIBEIRO, Martha. O último Pirandello e sua personagem-atriz. **Urdimento**, n. 16, p. 97-101, jun. 2011.

ROSENFELD, A. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2012.

ROTHER, E. T. (2007). **Revisão sistemática X revisão narrativa**. Acta Paulista de Enfermagem, 20(2), 5-6.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.