

ABORDAGENS TEÓRICAS E PRÁTICAS EM PESQUISA

COORDENADORES

Patricia Biegging

Raul Inácio Busarello

Landressa Schiefelbein

ISBN 978-85-7221-581-7

2026

*Maycon Gual Ribeiro
Elias do Amaral Viana
Sérgio Arruda de Moura*

TEATRO E EMPATIA: QUANDO FILOSOFIA E TÉCNICA SE ENCONTRAM EM CENA

*THEATER AND EMPATHY:
WHEN PHILOSOPHY AND
TECHNIQUE MEET ON STAGE*

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-581-7.6

RESUMO:

Este artigo investiga a empatia como elemento fundamental no trabalho do ator, compreendendo-a não apenas como recurso artístico, mas também como categoria ética e política. A partir do conceito de "simpatia", formulado por Adam Smith em *A Teoria dos Sentimentos Morais* (2015), estabelece-se um diálogo com o Teatro-Fórum de Augusto Boal (2013), no qual a empatia impulsiona a transformação social, e com o sistema de interpretação de Konstantin Stanislavski (2014), que a concebe como parte essencial do processo criativo. Argumenta-se que a empatia constitui um eixo mediador entre ator, personagem e público, contribuindo para a construção de experiências de sentido no fenômeno teatral. Assim, o teatro é compreendido como espaço privilegiado de comunicação sensível, no qual os afetos se convertem em linguagem e potencializam processos de reflexão e transformação social.

Palavras-chave: empatia; teatro; Adam Smith; Augusto Boal; Stanislavski.

ABSTRACT:

*This article examines empathy as a fundamental element in the actor's work, understanding it not only as an artistic resource, but also as an ethical and political category. Based on the concept of "sympathy," developed by Adam Smith in *The Theory of Moral Sentiments* (2015), the discussion establishes a dialogue with Augusto Boal's *Forum Theatre* (2013), in which empathy drives social transformation, and with Konstantin Stanislavski's acting system (2014), which conceives empathy as an essential component of the creative process. It is argued that empathy functions as a mediating axis between actor, character, and audience, contributing to the construction of meaningful experiences in theatrical practice. Thus, theatre is understood as a privileged space of sensitive communication, in which affects become language and foster processes of reflection and social transformation.*

Keywords: *empathy; theatre; Adam Smith; Augusto Boal; Stanislavski.*

INTRODUÇÃO

A arte teatral sempre foi, de certo modo, uma ponte entre mundos interiores e exteriores. Quando o ator entra em cena, leva consigo não apenas um corpo tecnicamente treinado, mas um corpo que sente, permeado de vivências, escuta e imaginação. Segundo Boal (2013), o teatro não se limita a representar a opressão; ele convida o público a intervir, transformando-o em “espect-ator”, protagonista da cena e da reflexão social. O ator compreende e empresta voz a experiências humanas muitas vezes silenciadas e marginalizadas. Nesse gesto, revela-se a humanidade e suas contradições. Aqui encontramos muito mais do que representação: encontramos mediação, que exige uma escuta ativa e ética.

É sobre essa escuta empática — tanto estética quanto ética — que este artigo se debruça. Assim como em Smith (2015), que compreende a simpatia como capacidade de imaginar-se na situação do outro, a perspectiva de Boal (2013) também aposta na imaginação ativa do espectador como força para a ação e para a transformação. Além de Smith e Boal, este artigo dialoga também com a perspectiva de Stanislavski (Tortsov, 2014), especialmente no que diz respeito ao conceito de verdade cênica e ao papel da imaginação na construção do personagem. Essa articulação entre sentimento, imaginação e compreensão alheia aparece nas reflexões de Stanislavski, para quem a empatia é elemento fundamental no processo criativo do ator. Como afirma o autor:

O ator deve sentir de verdade, mas também estar atento à forma como isso chega ao público. Ele vive a emoção e, ao mesmo tempo, observa. Entende o que o personagem sente e ajuda o público a entender também (Stanislavski, 2014, p. 112).

Inspirados por A Teoria dos Sentimentos Morais, de Adam Smith (2015), pelas práticas do Teatro-Fórum de Augusto Boal (2013)

e pelo sistema que Constantin Stanislavski (2014) utiliza, no qual o ator é levado a fazer uma profunda análise de si mesmo, investigamos como a empatia se manifesta no fazer teatral, especialmente na figura do ator como defensor dos personagens que encarna. Entre teoria moral e prática cênica, buscamos compreender como os afetos circulam, como são regulados, compartilhados e performados. A empatia aqui não é apenas um tema, mas também um método, uma linguagem e uma potência política. Mais do que emocionar, ela nos convoca. E, nesse chamado, encontramos o teatro como espaço sensível de escuta, juízo, moralidade e transformação social.

Conforme Boal (2013, p. 18), “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso”. A partir dessa afirmação, torna-se evidente que o teatro não apenas representa o mundo, mas convoca o espectador à ação. Quando aproximamos essa visão da “simpatia” proposta por Smith (2015) — entendida como a capacidade de imaginar e sentir com o outro — percebemos que o teatro se torna um espaço privilegiado para despertar essa sensibilidade ética. No encontro entre ator, personagem e público, a imaginação moral e a escuta empática se articulam, permitindo que a experiência estética se converta em reflexão e potencial mudança. Assim, o teatro, permeado pela simpatia e pela participação ativa, assume sua dimensão de prática transformadora, capaz de deslocar percepções e inaugurar novos modos de agir no mundo.

DISCUSSÃO TEÓRICA

A SIMPATIA EM ADAM SMITH

Para Adam Smith (2015), viver em sociedade exige mais do que regras externas; exige a capacidade de se colocar no lugar do

outro. Ele chama isso de “simpatia”, um termo que hoje identificamos como empatia. Essa “simpatia” não é passiva: nasce de um esforço ativo de imaginação. O espectador moral tenta sentir o que o outro sente, ainda que com menor intensidade. Smith (2015) define “simpatia” como uma espécie de capacidade de trocar de lugar, imaginariamente, com outra pessoa. Esse mecanismo de correspondência emocional cria harmonia social. Julgamos o comportamento e os sentimentos dos outros com base na nossa própria capacidade de simpatizar com eles, mas, para isso, tanto quem observa quanto quem sofre precisam ajustar seus afetos. O espectador tenta alcançar o sentimento do outro, enquanto o sofredor modera sua expressão para ser compreendido.

Adam Smith (2015) ainda introduz o conceito de “espectador imparcial”, que funciona como um juiz interno e que utilizamos para imaginar como os outros reagiriam ao nosso comportamento. Esse espectador é alguém empático e justo, que observa de fora com uma sensibilidade equilibrada. Segundo Cerqueira (2016), o mérito de Smith é reelaborar críticas a Hobbes e Mandeville, recusando a ideia de que a moralidade deriva apenas do egoísmo. Sua noção de simpatia surge, assim, como um meio-termo entre paixão individual e vida coletiva, regulado pela imaginação e pelo espectador imparcial. Esse deslocamento é fundamental para pensar o teatro: o ator, ao moderar sua expressão, realiza justamente esse ajuste moral descrito por Smith, um equilíbrio entre sentir e compartilhar, que só se torna possível porque há um esforço ativo de imaginação entre palco e plateia.

Viver em sociedade exige mais do que regras externas, exige a capacidade de se colocar no lugar do outro [...]
Este mecanismo de correspondência emocional cria harmonia social (Smith, 2015, p. 35).

Adam Smith (2015) admite que essa “simpatia” tem limites, até porque não sentimos na mesma intensidade que o sofredor real. Outro ponto é que nossa capacidade de desenvolver essa “simpatia” depende significativamente das nossas experiências pessoais. Essa

dança dos sentimentos é a base do juízo moral. Curiosamente, é também o que acontece no teatro. O ator, quando está em cena, precisa encontrar um equilíbrio entre o que sente e o que pretende mostrar. Ele ajusta essa emoção para que o público consiga senti-la junto com ele. É como se fosse um “espectador de si mesmo”, como dizia Adam Smith (2015). Ele sente, mas também observa e controla sua forma de se expressar, para que a mensagem chegue de forma clara ao público.

Nesse sentido, a atuação exige uma empatia cuidadosa: o ator precisa se conectar com os sentimentos do personagem de um modo que consiga compartilhá-los com quem assiste, sem perder a emoção. Assim como o “sofredor” de que fala Smith (2015), que modera sua dor, o ator precisa dosar a intensidade de suas emoções para que haja uma partilha eficaz e afetiva com o espectador. Com isso, o palco se torna um espaço de mediação emocional e moral. O ator não representa apenas ações: ele representa sentimentos humanos e suas respectivas complexidades.

A empatia é uma relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída, basicamente, de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções [...] (Boal, 2013, p. 57).

O público, ao assistir a um espetáculo, atua também na figura do “espectador moral”, aquele que tenta, com esforço imaginativo, sentir tudo o que vê, ajustando, assim, seu juízo a partir dessa experiência. Podemos dizer que esse jogo se torna uma ponte entre o vivido e o compartilhado. Essa dimensão se conecta ainda com a virtude do autodomínio (self-command), central em Smith. Assim como o indivíduo precisa moderar suas paixões para torná-las comunicáveis, o ator precisa dominar sua carga emocional para que o público possa partilhar dela.

O palco, nesse sentido, é um lugar privilegiado para experimentar o que Smith chama de “virtude mínima” da vida em sociedade: a justiça, entendida como a disposição de não invadir o espaço e os

direitos do outro (TMS II.ii.3). A cena teatral só se sustenta porque existe essa dinâmica ética entre ator e plateia, marcada pelo respeito e pela medida. A empatia aqui não é apenas identificação, mas uma prática viva. O teatro se atualiza a cada espetáculo, e entram em cena o jogo de espelhos, mecanismo descrito por Adam Smith (2015), entre o que se sente e o que se compreende, mantendo vivo o sentido de “simpatia”, segundo Smith (2015).

Smith aprofunda esse conceito ao mostrar que é pela internalização do espectador imparcial que formamos nossa consciência moral. Como observa Müller (1995), a capacidade de controlar nossas paixões nasce desse exercício imaginativo de “ver-nos pelos olhos dos outros”. A sociedade funciona como um espelho, no qual aprendemos a reconhecer a “beleza ou deformidade” de nossos sentimentos (TMS III.i.3). No teatro, esse processo ecoa na prática do ator: ao construir um personagem, ele precisa justamente desse olhar externo, que regula e modula sua interpretação. Tal como o espectador imparcial, o ator sente e observa ao mesmo tempo, equilibrando emoção e medida.

O TEATRO-FÓRUM DE AUGUSTO BOAL: A EMPATIA COMO AÇÃO

Também Stanislavski considera (2014) que o ator deve equilibrar emoção e observação crítica, conectando-se autenticamente com o personagem sem perder a consciência de si mesmo. Para Adam Smith (2015), a simpatia moral é um esforço ativo de imaginação que permite compreender e ajustar os afetos entre si e o outro, criando o que ele chama de “espectador imparcial”. Augusto Boal (2013) mostra que a empatia no Teatro-Fórum se transforma em ação, transformando o espectador em “espec-ator”, participante da construção cênica. Assim, a empatia vai além do sentimento: ela se transforma em ação. O Teatro-Fórum propõe que o público não

apenas assista à história de uma pessoa oprimida, mas que se sinta tocado a ponto de agir. Surge, então, a figura do “espec-ator”, alguém que não apenas observa, mas participa, propõe caminhos e ajuda a mudar o rumo da cena. Boal (2013) buscava quebrar a distância entre palco e plateia, entendendo que o espectador deve fazer parte da história, não apenas como quem sente, mas como quem age. Esse tipo de teatro não se interessa por mostrar o sofrimento pelo sofrimento; a empatia, nesse caso, é um convite à transformação. Quem assiste se reconhece no problema e se sente chamado a se envolver.

O sistema de Stanislavski apresenta a empatia como ferramenta artística central. O ator deve sentir autenticamente as emoções do personagem, mas com consciência crítica, regulando sua expressão para o público (Stanislavski, 2014). Esse movimento lembra o conceito de simpatia moral de Adam Smith (2015), que exige colocar-se imaginativamente no lugar do outro, equilibrando sentimentos e juízo moral.

No teatro-fórum de Augusto Boal (2013), a empatia não se limita ao sentimento, mas se transforma em ação: o espectador torna-se participante ativo, capaz de intervir na cena e propor mudanças. Tanto em Stanislavski quanto em Boal, percebe-se que a empatia exige escuta, técnica e imaginação ativa.

O ator funciona como defensor empático do personagem, regulando emoções para que o público possa compreendê-las. Como observa Tortsov (2014), a justificação do papel consiste em instilar vida em cada ação imaginada, equilibrando a verdade emocional e a percepção crítica. Essa prática permite que o palco se torne um espaço de mediação afetiva e ética, reproduzindo, de forma artística, a lógica da simpatia moral descrita por Smith (2015) e a ação transformadora proposta por Boal (2013).

Quando o espetáculo se inicia, nasce também uma conexão especial entre quem está em cena e quem está na plateia. Sobre-tudo com o protagonista, o público cria uma espécie de espelho

emocional, sentindo junto com ele e, muitas vezes, se vendo nele, passando a caminhar com esse personagem e a refletir aspectos de nossa própria humanidade, vivenciando suas experiências. Mesmo sem agir diretamente, sentimos como se estivéssemos em ação e, ainda que não experimentemos em nossas próprias vidas o fato propriamente dito, temos a sensação de estar vivenciando-o. Compartilhamos seus afetos, amamos quando ele ama, odiamos quando ele odeia. Nesse sentido, Boal (2013) afirma que:

A empatia é uma relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída, basicamente, de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções, como o próprio Aristóteles indica, podendo abranger amor, ternura, desejo sexual (como no caso de muitos artistas de cinema em relação aos seus respectivos fãs-clubes), entre outras (Boal, 2013, p. 57).

Tal como em Smith (2015), Boal (2013) também aposta na imaginação ativa do espectador. A diferença é que, no Teatro-Fórum, essa imaginação não se encerra no sentimento, mas se prolonga no gesto transformador. Imagine uma cena teatral em que os atores interpretam um homem agredindo sua esposa: como o “espect-ator”, na visão de Boal (2013), poderia se sentir diante dessa cena? Ficaria passivo ou entraria em cena propondo uma sequência para o espetáculo? Poderia sugerir, por exemplo, que a esposa fosse até a delegacia e denunciasse o marido. Neste primeiro momento, não é necessário entrar no mérito do que viria em sequência na cena, mas sim enfatizar o sentimento de empatia que se gera no “espect-ator”, ao ponto de ele se sentir pertencente àquela história e indicar uma mudança de rumo na trama.

Boal (2013), ao encenar o Teatro-Fórum, geralmente levava a peça até o chamado momento da crise. Pegando o gancho dessa cena hipotética do marido que agride a esposa, imagine que ele pararia a peça no exato momento em que o personagem do marido dá um tapa na esposa. Pronto. Ele interromperia a peça ali e perguntaria

à plateia algo mais ou menos assim: “Isso é o que está acontecendo, mas os protagonistas agora não sabem mais o que fazer. Portanto, o que vocês sugerem que aconteça?”

Aí entra em cena o espect-ator: alguém dá uma ideia, como, por exemplo, a de que a personagem da mulher deveria revidar o tapa. Assim, voltamos à cena e improvisamos a solução proposta. A partir desse primeiro aceno, outros espect-atores vão surgindo na plateia com novas ideias, que também são improvisadas, gerando esse sentimento de empatia com a história e com o ser humano.

O Teatro-Fórum é uma forma de promover reflexão, mas, obviamente, empoderando o público para que se torne também um agente dessa mudança social.

O ATOR COMO DEFENSOR EMPÁTICO DO PERSONAGEM

O ator, nesse entrelugar entre o texto, o corpo e o público, exerce uma escuta profunda. Ele é, ao mesmo tempo, o primeiro espectador do personagem e seu mais fiel advogado. Para defendê-lo, precisa compreendê-lo sem julgá-lo e sentir com ele, ainda que sem perder a consciência de que está representando. Ao incorporar um personagem, o ator realiza, portanto, o mesmo movimento descrito por Smith: coloca-se imaginativamente no lugar do outro. Mas também regula essa emoção, para que o público possa acompanhar. Esse jogo entre consciência e entrega configura algo que podemos chamar de empatia artística, funcionando como uma mediação sensível que exige escuta, ética e técnica. O ator nunca abandona a si mesmo, mas podemos dizer que acolhe para si uma alteridade temporária. Ele representa aquele personagem partindo de suas emoções e observações. Há, portanto, um equilíbrio entre experiência emocional e observação crítica, ou seja, o mesmo princípio que guia a simpatia moral descrita por Smith (2015), em que o sujeito tenta compreender o outro, mas sem se perder dele mesmo.

Em Boal, esse processo fica ainda mais evidente, pois o ator apresenta uma cena não acabada, aberta à intervenção, tornando-se parceiro de uma transformação compartilhada. Aqui, o ator não apenas interpreta, mas torna-se uma ponte viva entre o dilema do personagem e a esperança do espectador. O Teatro-Fórum exige do ator uma abertura radical para o outro, pois o público pode intervir, sugerir mudanças e transformar a cena. O ator precisa sustentar o conflito sem impor uma resposta: ele estimula, mas não fecha o sentido; propõe, mas não sentencia.

Como interpretar personagens moralmente reprováveis sem julgá-los? Vamos fazer esse exercício hipotético. Imaginemos uma mulher de meia-idade chamada Verônica, mãe de um adolescente de 16 anos chamado Pedro. Essa mãe descobre que o filho cometeu um crime: atropelou uma mulher e fugiu do local sem prestar socorro. Assim, ela mente para a polícia e orienta Pedro a não contar nada para ninguém.

Nesse contexto, a atriz que vai viver cenicamente essa mãe precisa entender o tipo de amor intenso que a personagem sente. Verônica está assustada, agindo de forma vulnerável, com medo de ver o filho preso por causa de um erro grave. Para dar vida a esse papel, a atriz precisa se colocar no lugar de Verônica, mas não precisa concordar com a atitude dela; é importante que consiga sentir o que ela sentiu e compreender os motivos por trás de sua escolha.

O que costumamos chamar de “distanciamento” do ator, nesse caso, é a capacidade da atriz de viver essa emoção sem se confundir com ela, mantendo certa clareza. Ela sente junto com a personagem, mas também observa, entende e transforma isso em cena, para que o público possa se conectar com aquela história de forma verdadeira. Encontramos aqui, mais uma vez, o movimento empático sugerido por Adam Smith (2015): imaginar-se no lugar do outro, sentir com ele, ainda que sem reproduzir a totalidade do seu sentimento ou de suas ações.

Pelo prisma do espectador, a empatia surge não para aprovar as ações de Verônica, mas para entender como suas decisões foram formuladas. O público pode se colocar no lugar da personagem e pensar: “E se fosse o meu filho? Eu entregaria para a polícia? Eu o protegeria até o fim?” A atriz, como defensora empática da personagem, faz com que Verônica se apresente perante o público como um espelho da fragilidade humana diante de escolhas tão difíceis. Esse distanciamento moral e emocional permitirá que o público reflita e não apenas julgue, gerando um sentimento de empatia ativo, que não paralisa, mas ilumina a complexidade do humano.

O teatro, assim, torna-se um lugar de juízo ético, não por imposição de respostas, mas pela multiplicação de perguntas.

STANISLAVSKI E A VERDADE INTERIOR: A EMPATIA COMO TÉCNICA

Podemos perceber que Adam Smith via a empatia como uma forma ética de convivência, já Augusto Boal a entendia como ação social. E quanto ao teatro stanislavskiano? Pois bem, ele apresenta a empatia como base de uma ferramenta de construção artística. Sua proposta de interpretação parte do princípio de que o ator deve sentir verdadeiramente aquilo que o personagem sente. Ele deve trabalhar para acessar uma dimensão emocional sincera, mas também humana, e para que isso aconteça, é necessário, obviamente, que o ator suspenda qualquer julgamento moral, entregando-se ao ponto de vista do personagem, mesmo que esse seja socialmente condenado.

Há, nesse processo, um tipo de distanciamento, como uma espécie de consciência dupla. O ator se distancia do personagem, mas sem perder o controle. Passa a ser um observador dele e, claro, até certo ponto, de si mesmo. Aqui encontramos o espectador imparcial descrito por Smith (2015), sendo que, neste caso, é o observador

entre os humanos, enquanto, para Stanislavski (2014), é o observador entre ator e personagem.

Ainda nessa relação, não podemos esquecer que o ator está simultaneamente imerso na emoção e atento à sua comunicação com o público. Este aspecto é de extrema importância para entender o método stanislavskiano. O ator também sente profundamente as emoções da cena, mas regula sua expressão para que seja compartilhável. Ao explorar a psicologia do personagem, aprende sobre si mesmo e sobre os outros. A investigação das motivações internas de um personagem não visa apenas à construção de uma figura convincente; busca-se muito mais: uma espécie de ampliação da consciência humana.

Ao colocar-se no lugar do outro, o ator não apenas representa, mas vivencia. Passa a reconhecer todo um comportamento humano, por mais estranho ou condenável que pareça, facilitando a lógica interna do personagem e tornando seu ofício mais assimilável. É um processo que demanda do ator um compromisso ético com a escuta e com suas próprias emoções.

A empatia para o ator também permite vulnerabilidade, visto que ele passa a ser atravessado por experiências que não são suas, mas que, por meio de um trabalho artístico e seus ajustes necessários, ganham corpo, alma e voz. É o mesmo ajuste que Adam Smith (2015) descreve quanto à "simpatia": ela só é possível quando o outro nos permite acessá-la. Portanto, ao assumir o sofrimento do personagem, o ator não se entrega de forma descontrolada às próprias emoções; ele as filtra e organiza. Esse é um processo claro de escuta ativa de si mesmo e do outro, uma forma ética e estética de empatia.

Nesse sentido, na obra *A Preparação do Ator*, Tortsov (2014) afirma que:

O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator deve servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por

dentro, tanto nos aspectos factuais da peça e do cenário quanto nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu senso de verdade e despertar um sentimento de crença na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificação do papel (Tortsov, 2014, p. 169).

Falando um pouco mais sobre o processo de interpretação do ator sob a visão de Stanislavski (2014), o próprio advertia que exageros emocionais criam ruído e distorcem a ponte entre palco e plateia. O verdadeiro impacto não está na intensidade; o ator não precisa exagerar nem se perder na emoção. O que importa é que ele consiga criar uma conexão verdadeira com quem está assistindo. Esse tal “distanciamento” é, na verdade, um equilíbrio. O ator sente de verdade, mas também está atento à forma como isso chega ao público. Ele vive a emoção e, ao mesmo tempo, observa. Entende o que o personagem sente e ajuda o público a compreender também. No teatro de Stanislavski (2014), a empatia não é somente uma técnica de atuação, mas uma maneira de enxergar o outro. Ao se colocar no lugar de pessoas diferentes de si, o ator amplia seu olhar sobre o ser humano, conhecendo suas complexidades e evitando os chamados julgamentos simplistas. Perceba que a empatia, portanto, deixa de ser apenas uma emoção espontânea e se torna um método de trabalho, de escuta e de construção de pontes entre os mundos possíveis da vida real e da cena.

ANÁLISE DE DADOS

A análise desenvolvida neste estudo não se baseia em dados estatísticos ou experimentais, mas em um corpus teórico e interpretativo, constituído por obras filosóficas e teatrais, bem como por situações exemplares do fazer cênico. Trata-se, portanto, de uma análise

qualitativa, de natureza hermenêutica e comparativa, que busca compreender como o conceito de empatia se manifesta na prática teatral e como ele se articula com as categorias de simpatia moral, ação política e técnica interpretativa.

A partir da leitura de Adam Smith (2015), observa-se que a empatia — concebida como simpatia — opera como um mecanismo de mediação entre sujeitos, permitindo a construção de juízos morais e a regulação dos afetos. Ao transpor esse conceito para o campo teatral, percebe-se que o ator desempenha papel análogo ao do “espectador imparcial”: ele sente, mas também observa; envolve-se emocionalmente, mas regula suas emoções para torná-las comunicáveis ao público. Esse movimento evidencia que a empatia não é apenas um sentimento espontâneo, mas um processo estruturado, que envolve imaginação, controle emocional e consciência ética.

No diálogo com Augusto Boal (2013), a análise revela que a empatia assume uma dimensão política. No Teatro-Fórum, o espectador deixa de ser apenas receptor da obra e passa a intervir na cena, transformando-se em “espect-ator”. Os exemplos hipotéticos apresentados ao longo do texto — como a cena de violência doméstica — permitem observar que a empatia, nesse contexto, não se limita à identificação emocional, mas se converte em impulso para a ação. Assim, a empatia aparece como dispositivo de mobilização crítica, capaz de romper a passividade do público e estimular a reflexão sobre problemas sociais concretos.

No âmbito da técnica teatral, a leitura de Stanislavski (2014) demonstra que a empatia constitui um elemento central do processo criativo do ator. A análise das situações interpretativas evidencia que o ator precisa desenvolver uma relação empática com o personagem, compreendendo suas motivações internas sem necessariamente concordar com suas ações. O exemplo da personagem Verônica ilustra esse processo: a atriz, ao interpretar uma mãe que encobre o crime do filho, é levada a compreender os afetos e conflitos da

personagem, estabelecendo uma conexão empática que permite ao público acessar a complexidade moral da situação. Nesse sentido, a empatia se configura como uma ferramenta técnica e ética, que possibilita a construção da chamada verdade cênica.

A comparação entre Smith, Boal e Stanislavski permite identificar convergências significativas. Em todos os casos, a empatia aparece como um movimento de deslocamento do sujeito em direção ao outro, mediado pela imaginação e regulado pela consciência. No plano moral, ela permite a convivência social; no plano político, estimula a ação transformadora; no plano artístico, sustenta a criação teatral. A análise dos textos e exemplos apresentados demonstra que a empatia funciona como um eixo articulador entre filosofia, técnica e prática cênica, constituindo-se como fundamento do trabalho do ator e da experiência estética do espectador.

Dessa forma, os dados teóricos e interpretativos analisados indicam que a empatia no teatro não pode ser compreendida apenas como recurso expressivo, mas como uma categoria complexa, que integra dimensões estéticas, éticas e políticas. O teatro emerge, assim, como um espaço privilegiado de experimentação da empatia, no qual se articulam sentimento, reflexão e ação, reafirmando o papel do ator como mediador entre o humano representado e o humano que assiste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva de Boal (2013), o teatro só cumpre sua função política quando rompe a passividade do espectador e o convida a agir e pensar por si mesmo. Essa compreensão reforça que o teatro é, antes de tudo, ação — um espaço no qual o público deixa de delegar sua voz ao personagem e assume um papel ativo

no processo de transformação social. Assim, ao articular simpatia, imaginação moral e prática cênica, o teatro evidencia sua potência como lugar de libertação, onde o espectador se torna sujeito da experiência estética e ética.

Ao aproximar os teóricos Smith, Boal, Stanislavski e Tortsov, percebemos que todos reconhecem a força da empatia nas relações, sejam elas profissionais ou amistosas. Essa capacidade sustenta uma convivência harmoniosa, ao mesmo tempo em que permite colocar a lupa sobre questões importantes e, como consequência, promover transformações políticas ou construir presenças cênicas verdadeiras. No teatro, essa empatia se materializa no trabalho do ator, alguém que se sensibiliza com o outro e converte essa sensibilidade em ação artística — e também ética.

O teatro é, assim, um campo privilegiado de escuta e transformação, onde os afetos se tornam linguagem comum. E o ator, quando age como defensor do humano que representa, não apenas emociona: ele convoca. Convoca o público a sentir, a pensar e, quem sabe, a transformar. Essa convocação não deve ser vista como panfletária; ela só acontece porque o teatro permite o ambíguo, a dúvida, o paradoxo. Quando o ator representa personagens complexos, ou até mesmo éticos, acaba por humanizar dilemas, mostrando que por trás de ações, mesmo condenáveis, existem medos, traumas e desejos. É como se o teatro educasse pela experiência do sensível. Ele convida o espectador a ampliar seu repertório emocional, mostrando o outro não como inimigo ou estereótipo, mas como um ser humano em processo.

O teatro opera como uma espécie de ensaio ético da vida, ao nos depararmos com encenações de situações extremas, como injustiça, violência, entre tantas outras, e sermos levados a refletir sobre como agiríamos nessas circunstâncias. Trata-se de pensar nos valores que permeiam nossas vidas, nosso cotidiano, e que refletem em nossas atitudes, orientando as decisões que tomaríamos

em contextos semelhantes. É aquela famosa música “Quatro Vezes Você”, do grupo Capital Inicial, com a célebre sequência: “O que você faz quando ninguém te vê fazendo ou o que você queria fazer se ninguém pudesse te ver”. Em poucas palavras, o palco pode ser visto como um espelho simbólico, onde temos a chance de olhar para dentro, pensar sobre a vida e vivenciar com segurança conflitos que muitas vezes não conseguimos enfrentar no dia a dia.

Ver a empatia como algo essencial no teatro é também reconhecer a força da sensibilidade nesse processo. Ela é um caminho que liga pessoas, ideias e sentimentos. Isso é ainda mais importante hoje, num tempo em que muita gente se fecha e adota posições extremas. Conseguir imaginar a dor do outro é um gesto bonito, que exige coragem e humildade. Para algumas pessoas, a empatia pode até parecer algo pequeno, sem importância, mas, como vimos aqui, ela tem força para transformar realidades. Em alguns momentos, pode até ser encarada como um ato revolucionário.

No teatro, o ator se torna uma ponte entre a arte e a vida, entre ele e o outro. Ao recuperar a noção smithiana de espectador imparcial, podemos compreender o teatro como um laboratório ético da vida social. O exercício da empatia em cena não é apenas sentir com o outro, mas também aprender a limitar-se, ajustar-se, respeitar. Nesse sentido, a técnica teatral, ao mesmo tempo em que liberta a imaginação, também cultiva aquilo que Smith identifica como condição mínima da convivência: a justiça. Assim como na sociedade, também no palco não há espaço para a injustiça, pois o atropelo do outro rompe a partilha da cena.

A arte, portanto, reflete a mesma dinâmica da moralidade smithiana: um equilíbrio entre paixão, moderação e reconhecimento recíproco. Como observa Cerqueira (2016), a filosofia moral de Smith mostra que a vida em sociedade se sustenta nessa capacidade de imaginar-se no lugar do outro sem perder a própria medida. O teatro, ao colocar em cena essa mesma operação de ajustes afetivos, não

apenas emociona, mas educa para a convivência. Nesse sentido, a empatia teatral pode ser lida como uma forma prática da imaginação moral smithiana, expandida em direção ao campo artístico e político.

Com esse olhar, o palco torna-se um espaço de encontros, onde a sensibilidade do ator alcança quem está assistindo. Quando a empatia faz parte do trabalho artístico, como prática e expressão, o teatro mostra o seu valor num lugar onde o ser humano é posto ao centro. É nessa entrega sincera, sensível e aberta que se criam caminhos para o diálogo, a escuta e a transformação.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CERQUEIRA, Patricia Fernandes. Simpatia e espectador imparcial em Adam Smith. **Revista de Filosofia Moderna**, 2016.

MÜLLER, Alfredo. **Sentimento Moral e Sociedade em Adam Smith**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

SMITH, Adam. **A Teoria dos Sentimentos Morais**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

STANISLAVSKI, Konstantin (TORTSOV). **A preparação do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Maycon Gual Ribeiro

Mestrando pelo Curso de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF.

E-mail: 202514120012@pq.uenf.br

Elias do Amaral Viana

Mestrando pelo Curso de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF.

E-mail: 202514120019@pq.uenf.br

Sérgio Arruda de Moura

Pós-Doutorado em Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, UPEC, França.

E-mail: arruda@uenf.br