



## SUMÁRIO:

EDITORIAL: <i>IN MEMORIAM</i> DE ANNE ANCELIN SCHÜTZENBERGER MANUELA MACIEL	3
MOMENTO	
QUANDO ROSSELLINI E MORENO CONFLUÍRAM NUMA ESQUINA DA HISTÓRIA SOB OS AUSPÍCIOS DE ANNE ANCELIN SCHÜTZENBERGER <i>When Rossellini and Moreno converged on a corner of history under the auspices of Anne Ancelin Schützenberger</i>	7
ANTÓNIO ROMA TORRES	
STATUS NASCENDI	
JACOB MORENO, UM EXISTENCIALISTA AVANT LA LETTRE <i>Jacob Moreno, existentialist avant la lettre</i>	17
GUSTAVO MIGUEL CABRAL MACHADO FRANÇA SANTOS	
O CONCEITO DE FOME DE ACTOS NO PENSAMENTO PSICODRAMÁTICO <i>Act hunger concept on psychodrama thought</i>	39
ANTÓNIO ROMA TORRES	
O PSICODRAMA E O EQUILIBRISTA – DIÁLOGOS COM A OBRA DE PESSOA <i>The psychodrama and the balancer – dialogues with the work of Pessoa</i>	51
LUIZ CONTRO	
MÉTODO TATADRAMA: MULTIPLICIDADE DE VOZES E PERSPECTIVAS PROJETADAS NO BONECO DE PANO <i>Tatadrama method: multiplicity of voices and perspectives projected on the cloth doll</i>	69
ELISETE LEITE GARCIA	
COMOÇÃO, ÉTICA E PSICODRAMA: UM DIÁLOGO COM JUDITH BUTLER <i>Commotion, Ethical and Psychodrama: a dialogue with Judith Butler</i>	77
ANDREA RAQUEL MARTINS CORRÊA	

## PSICODRAMA

REVISTA DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE PSICODRAMA • N.º 9  
Novembro de 2018

**DIRETOR:** António Roma Torres

**CONSELHO REDATORIAL:** Celso Teixeira, Sara de Sousa

**CONSELHO EDITORIAL:** Cristina Villares Oliveira, Fernando Vieira, Gabriela Moita, José Adriano Fernandes, José Luís Mesquita, José Pio Abreu, José Teixeira de Sousa, Luciano Moura, Manuela Maciel, Maria João Brito, Miguel Vasconcelos

Rua dos Bragas, 54-1º Dir. • 4050 Porto

ISSN: 0874-1700-9

**EDIÇÃO:** Edições Afrontamento / Rua Costa Cabral, 859 / 4200-225 Porto  
www.edicoesafrontamento.pt / comercial@edicoesafrontamento.pt

**NÚMERO DE EDIÇÃO:** 1906

**Depósito legal:** 72592/93

**CONCEÇÃO GRÁFICA:** Edições Afrontamento / Departamento Gráfico

**CAPA:** Design de Gil Maia

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO:** Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira  
geral@rainhoeneves.pt

## Editorial

### *In Memoriam* de Anne Ancelin Schützenberger

Anne Ancelin Schutzenberger nasceu a 29 de Março de 1919 e faleceu a 23 de Março de 2018.

Nasceu em Moscovo e ainda criança emigrou para França, onde se tornou Psicóloga, Psicoterapeuta e Professora Catedrática na Universidade de Nice, tendo feito um contributo importante no domínio da Psicologia Social e Clínica, particularmente no domínio do Psicodrama e da Psicogenealogia.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Anne participou na Resistência, tal como o seu pai, que foi morto pela Gestapo. Em 1948 casou-se com Marcel-Paul Schutzenberger, famoso matemático, e tiveram uma única filha, Hélène Schutzenberger, que por sua vez tem agora 3 filhos e um neto.

Anne pertenceu ao Moreno Institute (Beacon, New York) e recebeu o diploma Americano «TEP» (Trainer, Educator and Practitioner) e o Diploma de Directora do Moreno Institute. Fez Psicanálise em Paris com o antropólogo Robert Gessain e depois com François Dolto.

Trabalhou e estudou com Moreno, Carl Rogers, Margaret Mead, Gregory Bateson, Kurt Lewin e com Paul Watzlawick. Participou no trabalho de Investigação do CERP (Centre d'Études et Recherches Psycho-techniques).

Desde 1950 ela participou na Direcção da IAGP – International Association of Group Psychotherapy onde serviu como Secretária, Vice-Presidente e desde 2003 como «Honorary Archivist».

Em 1964 ela organizou na Faculdade de Medicina, em Paris, o Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama que teve como Presidente Honorário, Jacob Levy Moreno.

Foi Professora da Universidade de Nice, Grupalista e Consultora das Nações Unidas. Desde 1970 trabalhou em métodos complementares para pacientes com cancro e suas famílias no «National Consultation on Cancer».

Criou com Armelle Thomas Benesse, a «École Française de Psychodrame» (administrada pela IFEP, Paris).

Anne chegou a aparecer num filme de Rossellini, dirigindo Psicodrama.

Anne é autora de muitos livros, tais como: «Aie mes aïeux», «Le Psychodrame» with Dr Ghislain Devroede, «Ces enfants malades de leurs parents», «Le Plaisir de vivre», (Paris,

Payot, 2009), «Exercices pratiques de psychogénéalogie», (Paris, Payot, 2011), «Ici et maintenant», «Vivons pleinement» (Paris, Payot, 2013), «La Langue secrète du corps» (Paris, Payot, 2015), «The Ancestor Syndrome» (Londres & New York, Routledge, 1998), «Précis de psychodrame. Introduction aux aspects techniques» (Paris, Éditions Universitaires, édition élargie 1972, 261 p) e com Ghislain Devroede escreveu (2005) «Suffering in Silence, the legacy of unresolved sexual abuse».

Ela trouxe o psicodrama a França, a Portugal, ao Brasil e a outros países da Europa.

Anne concebeu o termo e a disciplina da «Psicogenealogia» e eu tive a honra de ser sua discípula, por ela certificada em 1995 e também a honra de em 2015 junto com Anne, Yacoov Naor e Leandra Perrota fundar a *Anne Ancelin Schutzenberger International School of Transgenerational Psychotherapy*.

Conheci a Anne Ancelin Schutzenberger pela «sorte de um acidente» num Congresso da IAGP em Londres e esse Encontro veio de facto a mudar a minha vida... Quando ela soube que eu era Portuguesa, perguntou-me logo se eu conhecera o Eduardo Cortesão, grande amigo seu, que tinha conhecido outrora em estudos de Grupanálise.

Anne gostava muito de Portugal e assumia-se como pioneira ao trazer o Psicodrama às nossas terras, como aliás aconteceu também no Brasil, juntamente com o seu grande amigo Pierre Weil.

Algumas das palavras emocionadas que proferi na missa do seu funeral, que coincidiu com o dia do seu aniversário, em que cumpriria 99 anos, foram: «Uma Grande Professora, Autora e Cientista não morre. Vive eternamente nos seus livros, ensinamentos e no coração e mente dos seus discípulos».

Com Anne aprendemos o psicodrama triádico, a psicogenealogia, sociometria, a leitura do comportamento não verbal, mas também aprendemos sobre a vida, como ilustra tão bem no seu único livro traduzido em Portugal pela Sinais de Fogo e por mim prefaciado, «O Prazer de Viver».

Anne era sempre muito curiosa e escutava com o «terceiro ouvido» e observava com o «terceiro olho», usando expressões suas. A sua intuição, grande sabedoria e conhecimento vasto sobre psicologia, filosofia, história e direito e a sua mundividência e cosmovisão tornava tudo o que partilhava muito interessante e profundo.

Nestes últimos anos, nos workshops que organizámos em Paris, Anne costumava repetir a frase «Take your Time». Chegou mesmo a imprimir essa frase num coração vermelho que usava à volta do pescoço.

A 29 de Março de 2019, quando a Anne faria cem anos de vida, iremos iniciar um novo curso de Psicogenealogia em Paris em sua homenagem e perpetuando o seu legado.

Obrigada Anne. Obrigada pelo que deste à Humanidade.

Tomemos pois, o nosso tempo!

*Manuela Maciel,*

Psicóloga Clínica, Psicodramatista e Certificada em Psicogenealogia  
5 de Junho 2018

## MOMENTO

*A única forma em que existem passados e futuros percebidos é no aqui (este lugar) e agora (este tempo)*

J. L. Moreno

QUANDO ROSSELLINI  
E MORENO CONFLUÍRAM  
NUMA ESQUINA DA HISTÓRIA  
SOB OS AUSPÍCIOS DE ANNE  
ANCELIN SCHÜTZENBERGER

*When Rossellini and Moreno converged  
on a corner of history under the auspices  
of Anne Ancelin Schützenberger*

---

ANTÓNIO ROMA TORRES

MÉDICO PSIQUIATRA | MEMBRO CO-FUNDADOR DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE PSICODRAMA (SPP)  
E DA FEDERATION OF PSYCHODRAMA TRAINING ORGANIZATIONS (FEPTO) | DIRETOR DA CLÍNICA DE PSIQUIATRIA E SAÚDE MENTAL  
DO CENTRO HOSPITALAR SÃO JOÃO, PORTO (2007-2017) | COORDENADOR DO SERVIÇO DE PSIQUIATRIA E SAÚDE MENTAL  
DO HOSPITAL ESCOLA DA UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA, GONDOMAR | [Aroma@sapo.pt](mailto:Aroma@sapo.pt)

Histórico, foi o adjectivo escolhido por João Bénard da Costa para qualificar um evento que em 1973/74 inaugurou muito do que se passou não só inicialmente na Fundação Gulbenkian como depois na própria Cinemateca Portuguesa desde então até hoje.

Referia-se à retrospectiva de Roberto Rossellini organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e que teve não só a presença do cineasta italiano como do carismático director da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, e essas palavras foram escritas no texto de abertura do Catálogo que em 2007 a Cinemateca publicou aquando de uma segunda muito completa retrospectiva da obra de Rossellini.

Emblemática foi a sessão inaugural em 17 de Novembro de 1973 com a exibição de *Roma Cidade Aberta* «em que a seis meses do 25 de Abril a tempestade de aplausos se transformou numa manifestação anti-regime, com as emoções ao rubro. Foi um acontecimento único, irrepetível, incessantemente evocado nos anos entretanto decorridos».<sup>1</sup>

Na filmografia de Rossellini consta na página 563 do mesmo catálogo um filme de 1956 intitulado *Le psychodrame* com a simples indicação de «filme desaparecido».

Celebramos agora o aparecimento depois de uma primeira busca há vinte anos em que João Bénard da Costa esteve também envolvido.

### Uma segunda vez

Quando no meu mandato como Presidente da SPP fizemos em Ofir o I Congresso da Sociedade Portuguesa de Psicodrama em 1990, Mário Vale Lima que muito contribuiu para que ele tenha acontecido, numa altura em que a iniciativa não era completamente consensual na estratégia defendida pelo primeiro grupo de sócios, estava muito justamente num dos cantos da mesa de abertura e com a ironia discreta que lhe conhecemos declarou-se feliz por ter aquele, mesmo se modesto, lugar na... esquina da História.

Vale a pena pois passar uma segunda vez pelas esquinas da História, mesmo, ou até fundamentalmente, quando na primeira o rasto possa ser escasso ou enganador.

O Karl Marx materialista histórico, comentando Hegel, considerava nas primeiras linhas de *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*, que «a História se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa» e, portanto, as oportunidades voltam a surgir.

O próprio Moreno, com menos ironia e talvez mais esperança, corrige o pensamento assegurando que «toda a segunda vez verdadeira é a libertação da primeira».<sup>2</sup>

Em 17 de Novembro de 2018, aniversário da sessão na Gulbenkian com a presença de Rossellini, *Le Psychodrame* vai ter a sua estreia na Cinemateca Portuguesa, precedida por uma exibição na véspera no XIV Congresso Português de Psicodrama em Aveiro, graças à colaboração do actual presidente da Cinemateca, José Manuel Costa.

Mas houve uma primeira vez (ou uma tentativa), vinte anos antes no V Congresso Português de Psicodrama na Figueira da Foz, em 3-4 de Abril de 1998.

Então convidámos Anne Ancelin Schützenberger (juntamente com Grete Leutz e o então seu discípulo Jörg Burmeister) com quem tinha convivido em duas reuniões, em 1995 e 1996 em Lovaina (Bélgica), onde fundámos a FEPTO.<sup>3</sup>

Por essa ocasião, conhecedor do misterioso filme de Rossellini que aparecia em muitas das suas filmografias publicadas, perguntei a Anne pelo seu paradeiro e a possibilidade de o poder exibir, ficando a saber que fora uma produção da ORTF, a que tinha sucedido o INA, Institute National de l'Audiovisuel, em cujos arquivos o filme, eventualmente não editado, certamente estaria.

Através de Saguenail, cineasta francês radicado em Portugal, consegui um primeiro contacto em Paris, com uma inicial resposta afirmativa sobre a cedência da cópia, mas logo seguido de uma segunda informação de que não fora possível localizar a cópia no arquivo.

Sabendo que a persistência pode fazer milagres na descoberta de cópias de filmes supostamente perdidos tentei a ajuda do director da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa, e da habitual gentileza nestas questões.

O assunto interessou João Bénard da Costa, até pela mítica ligação com Rossellini depois do histórico ciclo da Gulbenkian, que se empenhou em conseguir desbloquear quaisquer obstáculos, confirmando junto de Adriano Aprà, estudioso da obra de Rossellini, a existência do filme que, no entanto, «nunca ninguém virá».

A verdade é que todas as di ligências posteriores foram infrutíferas, mas houve uma curiosa surpresa.

João Bénard da Costa falou-me que tinha integrado nos anos sessenta um grupo de professores do ensino secundário que tinham aprendido psicodrama, inicialmente dirigido por Pierre Weil, então já radicado no Brasil, e depois durante dois ou três anos por Anne Ancelin Schützenberger em sucessivas vindas a Lisboa com o patrocínio das Nações Unidas.

(2) Moreno, J.L. (1947) – *Psicodrama*, Cultrix, 1989, p. 78.

(3) <http://www.fepto.com/about-fepto/history>.

Anne Ancelin Schützenberger era por essa altura muito activa em diferentes iniciativas de divulgação do psicodrama, como ela própria afirma nas partes autobiográficas do seu livro, traduzido em português, *O Prazer de Viver*<sup>4</sup>, e nesse contexto não espanta portanto vê-la como encarregada de pesquisas do Centro de Estudos de Radio-Televisão como consta no convite para a conferência de J. L. Moreno sobre «Televisão e Psicodrama», na quinta feira 11 de Outubro de 1956, às 20:45, seguida de uma sessão de psicodrama que precisamente seria o objecto do filme de Rossellini.

## Televisão global

O interesse de J. L. Moreno pela televisão não se pode estranhar se recordarmos que ele tinha partido de Viena para os Estados Unidos em 1925, movido pelo interesse em divulgar e comercializar um sistema de gravação e transmissão de imagens e som que patenteara e a que chamara *RadioFilm*, a que o *New York Times* de 9 de Agosto de 1925 dera particular atenção ainda quando da sua apresentação na Europa.<sup>5</sup>

É verdade que essa expectativa acabou frustrada, mas o interesse de Moreno não esmoreceu tentando usar o psicodrama em emissões de rádio por toda a década de 30, antes da abertura da clínica de Beacon House, e tendo-se cruzado nesses meios radiofónicos com o também irrequieto Orson Welles.

No livro de referência de Moreno, *Psychodrama First Volume*<sup>6</sup>, todo o último capítulo aborda «os filmes terapêuticos», com uma parte substancial, em co-autoria com John K. Fishel, sobre «Psicodrama e Televisão», aliás previamente publicada em 1942.<sup>7</sup>

Moreno & Fishel dão detalhadas explicações sobre o uso de duas câmaras (posteriormente generalizou-se, e ainda persiste, o uso de três câmaras em simultâneo com uma iluminação constante, iniciado em 1951, na *sit-com I Love Lucy*, pelo realizador e director de fotografia, Karl Freund, com uma notável carreira europeia no cinema antes da passagem para a televisão nos Estados Unidos) mas ocupam-se também das características do directo televisivo questionando-se se «a televisão poderia facilmente cair na conserva, tal como aconteceu com a rádio» e «mostrando a aplicabilidade dos métodos de espontaneidade ao veículo da televisão» (sublinhados meus, ART).

«O perfeccionismo na produção cinematográfica compensa porque o filme é repetível e pode ser exibido em muitos lugares ao mesmo tempo ou em ocasiões diferentes. Mas o produto da televisão ainda não é repetível. É instantâneo e extemporâneo – transitório – e nisso reside todo o seu significado. Logo que se procurar fazer repetível, tornar-se-á como um filme cinematográfico e perderá a sua característica central. Mas se há-de ser momentâneo, a finalidade da produção deve adaptar-se a isso e atingir um alto grau de flexibilidade espontânea.

(4) Schützenberger, A.A. (2009) – *O Prazer de Viver*, Sinais de Fogo, trad. port. 2010.

(5) <https://www.nytimes.com/1925/08/09/archives/steel-banded-radiofilm-makes-record-of-broadcasts-inventors.html>

(6) Moreno J.L. (1947) – *Psicodrama*, Cultrix, trad. port. 1989.

(7) Moreno J.L. & Fischel J.K. (1942) – Spontaneity Procedures in Television Broadcasting with Special Emphasis on Interpersonal Relation Systems, *Sociometry*, 5, 1, 7-28.

Obviamente, a programação diária de uma emissora de televisão tem de atender a um número tão grande de situações e de actos que o sistema do filme cinematográfico não pode ser automaticamente transplantado para esse veículo. Um novo sistema deve ser organizado e introduzido que participe de algumas das fases das técnicas antigas e conservadas, mas que seja integrado e vitalizado por métodos de espontaneidade. No decurso da experimentação, poder-se-á descobrir a existência de características a que as técnicas conservadas podem ser aplicadas, mas o significado supremo da televisão e – talvez – o seu destino serão alcançados se a relação entre produção e equipamento técnico for semelhante à coordenação instantânea do piloto com o seu avião».<sup>8</sup>

Em 1956 a televisão ainda tinha muito que andar. Basta dizer que só no ano seguinte seriam iniciadas em Portugal as emissões de televisão.

A evolução, no entanto, se excedeu em muitas coisas o que se poderia talvez imaginar (a transmissão por satélite, o mundo digital e global, a *internet*), noutros aspectos o psicodrama e a sociometria não colheram os benefícios destes novos sentidos, e nova consciência, que o homem adquiriu, nem os souberam ainda influenciar, mesmo quando alguma terminologia e realidade teoricamente o poderia facilitar, como no que respeita aos *reality shows* ou as redes sociais.

Não se pode assim dizer que se tenha atingido o que Moreno proclamava, ou seja, que «os experimentos de espontaneidade cuidadosamente organizados devem mostrar às entidades que controlam a disseminação de notícias, os programas de diversão, etc. que a televisão pode funcionar, de facto, sem o emprego de conservas».

### Cinema revelador

O Rossellini que Moreno conheceu em Paris era um homem em crise, mas não um homem desesperançado. A sua relação com Ingrid Bergman, de seis anos e seis filmes, acabara. Divorciaram-se no ano seguinte. E no plano criativo não se conformava com o registo convencional do cinema de ficção que acabará ainda por fazer por mais uma década.

Mas em 1956 Rossellini preparava-se para filmar para a televisão um documentário na Índia e isso explica até a característica ocasional e rápida desta experiência com o psicodrama.

Se, no entanto, atentarmos numa espécie de manifesto pró-Rossellini publicado no ano anterior nos conhecidos *Cahiers du Cinéma* por Jacques Rivette<sup>9</sup> (de quem não escaparão as afinidades psicodramáticas de um filme que realizará em 1969, *L'Amour Fou*) vamos ver um entusiasmo traduzido na frase «aquando do aparecimento de *Viagem em Itália*» – filme de Rossellini de 1954 – «todos os filmes envelheceram, de repente, 10 anos».

(8) Moreno, J.L. (1947) – *Psicodrama*, Cultrix, trad. port. 1989, p. 466.

(9) Rivette, J. (1955) – Carta a Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, 46, trad. port. In Roberto Rossellini e o Cinema Revelador, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007, pp. 239-257.

Por esta época o *guru* da *nouvelle vague* André Bazin e Jaques Rivette defendiam um cinema que dá a ver, discutindo a ética do ponto onde se coloca a câmara, por oposição à valorização da «montagem que esconde».

Nas palavras de Rivette «existe uma estética da televisão», descoberta nos «filmes de Rossellini, ainda que em película, também submetidos a esta estética do *directo*, com tudo o que isso comporta de desafio, de tensão, de acaso e de providência (e é já uma primeira explicação do mistério de *Giovanna d'arco al rogo*» – filme de Rossellini também de 1954, o último com Ingrid Bergman a partir de um oratório de Paul Claudel em que a actriz volta ao papel de Joana d'Arc que fizera já num filme americano dois anos antes do primeiro filme sob a direcção de Rossellini – «onde cada mudança de plano parece tomar os mesmos riscos e provocar a mesma angústia que cada movimento de câmara»).

O que Rossellini procurava no momento em que encontra Moreno e o psicodrama expressa-o talvez melhor em 1963 numa entrevista a Fereydoun Hoyeda e Erich Rohmer<sup>10</sup> também nos *Cahiers du Cinéma*: «O próximo filme que vou fazer... Mas não quero chamar-lhe um filme, porque aquilo que vou fazer não será cinema. Digamos: "Vou pôr em película" uma história do ferro. (...) Proponho-me ser não um artista, mas um pedagogo».

Realmente depois da solidificação do Rossellini neo-realista entre *La nave bianca* (1941) e *Viagem a Itália* (1954), o cineasta parece hesitar entre o documentário televisivo voltado para a cultura e a história entre *Índia* (1959) e *L'Età del Fierro* (1965) e a ficção mais convencional mais ou menos a contragosto entre *O General Della Rovere* (1959) e *Anima Nera* (1962) para abraçar finalmente o cinema pedagógico de *A Tomada do Poder de Luís XIV* (1966) em diante.

Nesse ponto de charneira *Le Psychodrame* foi talvez apenas um esboço, no melhor sentido *moreniano* do momento, sem peso e substância que pudessem evitar o longo período na poeira dos arquivos, mas quiçá agora com a oportunidade de uma verdadeira segunda vez.

Ao escrever este texto ainda conheço apenas 6 minutos, que nos foram encaminhados por Marco Greco do Moreno Museum de Turim que colaborou no restauro do filme, dos 58 que constituem *Le psychodrame*, «três ensaios filmados dirigidos por J. L. Moreno».

Um grupo de actores são convocados para uma experiência que não se pretende terapêutica ou de demonstração do mecanismo do psicodrama, mas antes libertando os recursos criativos de alguns intérpretes e favorecendo a espontaneidade e a sua percepção do outro na interpretação dramática, como o apresentador informa no princípio ao lado de Jim Enneis, psicodramatista americano que irá comentar o que se passar.

Talvez o encontro fugaz de Moreno e Rossellini, fora dos seus *habitats* naturais, não tenha permitido explorar a tensão criativa de dois directores, o de cena e o da *régie*, com diferentes modalidades de iniciativa e liderança entre eles, tal como os formulara Moreno, alcançando a instantânea coordenação do piloto

(10) Hoyeda, F. & Rohmer, E. (1963) – Nouvelle entretien avec Roberto Rossellini, *Cahiers du Cinéma*, 146, 2-13.



com o seu avião (equipa e equipamento), mas a estreia da versão restaurada na Cinemateca Francesa a 7 de Março de 2018 escassas duas semanas antes da morte de Anne Ancelin Schützenberger por sua vez a uma semana do seu 99.º aniversário pode ser tomada como um sinal de uma permanente vitalidade que a espontaneidade incorpora numa dimensão de uma ideia de psicodrama sempre inacabado.

## STATUS NASCENDI

*A vida é uma aventura que nunca  
está terminada*

J. L. Moreno

JACOB MORENO,  
UM EXISTENCIALISTA  
*AVANT LA LETTRE*

*Jacob Moreno, existentialist avant la lettre*

---

GUSTAVO MIGUEL CABRAL MACHADO FRANÇA SANTOS

MÉDICO, INTERNO DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA DE PSIQUIATRIA | HOSPITAL DE MAGALHÃES LEMOS | [gustavosantos@hmlemos.min-saude.pt](mailto:gustavosantos@hmlemos.min-saude.pt)

Resumo: Desenvolvido inicialmente por Jacob Moreno nas primeiras décadas do século XX, o psicodrama, modelo psicoterapêutico centrado na ação, foi definido pelo seu criador como a ciência «que explora a verdade através de métodos dramáticos». Já o existencialismo remete para o movimento filosófico que dominou a Europa nos anos 40 e 50. O impacto deste movimento em vários autores da psicologia e escolas de psicoterapia é inequívoco. Porém, a magnitude da influência entre o psicodrama e a psicoterapia existencial permanece indeterminada.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o psicodrama moreniano, à luz dos principais pressupostos da psicoterapia existencial, propondo então uma leitura fenomenológico-existencial alternativa do projecto de Jacob Moreno. São utilizados os textos compilados e obras principais de Moreno, assim como dos seus biógrafos, procurando-se, sempre que possível, estabelecer um diálogo com autores existencialistas e psicoterapeutas existenciais.

No psicodrama moreniano estimula-se a espontaneidade e o potencial criativo do sujeito elevado a protagonista, valoriza-se o corpo vivido pela expressão corporal, e desenvolve-se a alteridade, entendida no sentido telico (*I-Thou* de Buber). As criações de Moreno pavimentaram o desenvolvimento do existencialismo. O existencialismo, numa relação mútua, pode fundar a compreensão filosófica de alguns princípios inerentes ao psicodrama de Moreno.

Palavras-chave: Moreno, Psicodrama, Psicoterapia Existencial.

Abstract: First developed by Jacob Moreno in the early decades of the twentieth century, psychodrama, an action-centered psychotherapeutic model, was defined by its creator as the «science that explores truth through dramatic methods». Existentialism, on the other hand, refers to the philosophical movement that dominated Europe in the 1940s and 1950s. The impact of this campaign on various authors of psychology and schools of psychotherapy is unequivocal. However, the extent of the influence between psychodrama and existential psychotherapy remains to be ascertained.

The purpose of this work is to discuss Moreno's psychodrama, in the light of the foremost assumptions of existential psychotherapy, proposing an alternative phenomenological-existential reading of Jacob Moreno's project.

The assembled texts and principal works of Moreno, as well as of his biographers, are used, whenever possible, to establish a dialogue with existentialist authors and existential psychotherapists. In morenian psychodrama the spontaneity and the creative potential of the individual are stimulated, the body lived is explored through body language, and the alterity understood in the telic sense (*I-Thou*, Buber) is enhanced. Moreno's creations paved the development of existentialism. Existentialism, in mutual relation, might ground the philosophical understanding of some principles inherent to Moreno's psychodrama.

Keywords: Moreno, Psychodrama, Existential Psychotherapy.

«Well, Dr. Freud, I start where you leave off.  
You meet people in the artificial setting of your office.  
I meet them on the street and in their homes, in their natural surroundings.  
You analyze their dreams. I give them the courage to dream again».

Moreno, J (1989). *The Autobiography of J. L. Moreno*, M.D. (Abridged).  
The North West Psychodrama Association: UK

«it is as if we suddenly realize that our whole world is nothing  
but a theatre stage and we are merely playing a part:  
absorbed in a world of empty constructs and roles that only give  
the illusion of some ultimate meaning-motivation action».

Cooper, M. (2003). *Existential Therapies*. London: Sage

## 1. Introdução

Jacob Moreno não foi um filósofo, ou tão pouco um escritor que tenha deixado um espólio literário significativo e organizado, se tivermos em conta a vasta influência que teve nas mais diversas áreas científicas. Mais do que pela obra escrita, cuja autoria e originalidade foi até várias vezes disputada ao longo da história, ou descrições fenomenológicas excepcionais, é pelo trabalho realizado durante a sua vida que Moreno é justamente considerado o fundador do psicodrama, da psicoterapia de grupo, do sociodrama, da sociometria e da psicoterapia institucional (Howie, 2012 & Marineau, 1989). A herança de Moreno é um legado existencial, isto é, uma obra vasta toda ela realizada performativamente. De outra forma seria improvável num homem que, depois de afirmar que um procedimento terapêutico verdadeiro «*can not have less an objective than the whole of mankind*» (Moreno, 1953), só poderia ser acusado de excesso de ambição ou de confiança na humanidade.

O psicodrama definido por Moreno como a ciência «*which explores the 'truth' by dramatic methods*» (Moreno, 1974) é um método psicoterapêutico com técni-

cas, instrumentos e contextos bem definidos. A distinção e valorização dos contextos grupal e dramático, co-existe com os instrumentos característicos do psicodrama: o diretor (terapeuta), protagonista (doente ou cliente da terapia), os egos auxiliares, a audiência e o palco (Abreu, 2007). O desenvolvimento terapêutico ocorre em três fases: aquecimento, dramatização e partilha (Ibidem). Para os devidos efeitos deste trabalho, no âmbito de psicodrama consideram-se incluídos o psicodrama individual, bi-pessoal, público, tal como o sociodrama de casal, familiar, educacional e institucional. Apesar da sua consistência interna sólida, a permeabilidade do psicodrama a outras escolas e modelos psicoterapêuticos é empiricamente verificada nas várias modalidades de existência do psicodrama (que parecem, hoje, depender essencialmente da orientação teórica do terapeuta). Para além do psicodrama dito moreniano, foram desenvolvidos o psicodrama psicanalítico, transpessoal, Junguiano, hipnodrama, psicodrama centrado na pessoa, entre muitos outros (Holmes & Karp, 1991).

O termo «*Existencialismo*» no sentido mais amplo refere-se ao movimento filosófico, literário, artístico e cultural que surgiu na Europa nas décadas de 40 e 50. Este período foi marcado por intensa atividade científica e literária, pelo que a influência do movimento existencial na psicologia académica e principalmente nas diversas escolas de psicoterapia não tardou. O contributo existencialista é inequívoco na psicoterapia centrada na pessoa de Carl Rogers (1902-1987), na análise do *Dasein* de Ludwig Binswanger (1981-1966) e Medard Boss (1903-1990), na logoterapia de Viktor Frankl (1905-1997), na psicoterapia existencial norte-americana de Rollo May (1909-1994) e mais tarde de Irvin Yalom (n.1931), e na mais recente escola inglesa de análise existencial de Emmy Van Deurzen (n. 1951).

Uma característica central que preside, quer ao existencialismo *per se*, quer à psicoterapia dita existencial é a heterogeneidade. Se, por um lado, é contrária à essência do existencialismo a sua definição essencial (já que a existência é um processo em permanente devir), por outro, as divergências teóricas que existem no próprio movimento existencial foram e são enriquecedoras, quer para a filosofia, quer para a psicoterapia. Veja-se, a título de exemplo, que aquele que é considerado por vários críticos o principal filósofo existencialista do século XX, Martin Heidegger, sempre recusou (e de forma veemente) o rótulo de existencialista (Davis, 2010). Face a este denso emaranhado, o leitor interessado neste tema pode ser amparado pelo esforço teórico de síntese realizado por Cooper (2003). Por uma questão metodológica, neste artigo é considerado o termo psicoterapia existencial no sentido lato, englobando as características principais das referidas escolas e autores supracitados que constituem, uma vez mais, uma panóplia altamente heterogénea.

Um dos pressupostos principais da psicoterapia existencial é a afirmação da subjetividade irreduzível do ser-humano. Do ponto de vista epistemológico, mais do que rejeitar a ciência naturalista e a explicação causal, a psicoterapia existen-

cial considera que estes pressupostos mecanicistas são insuficientes para compreender o ser-humano na sua totalidade. Na senda da distinção operada por Wilhelm Dilthey, por mais que o comportamento humano possa ser explicado num modelo pavloviano (através de uma análise causal entre estímulo, reforço e resposta, por exemplo), o importante é compreendê-lo na sua idiossincrasia fundamental. Ou seja, a ação humana (um termo existencialista mais feliz, que *comportamento*), mesmo que condicionada (biológica ou socioculturalmente, sendo este é um ponto de fricção entre alguns existencialistas) é determinada pela vontade da pessoa. Este é o ponto de partida do livre-arbítrio. É a partir da ação livre, que se constrói o projeto existencial, mais ou menos autêntico.

Relativamente ao projeto, face às possibilidades de escolha, a culpa, a angústia e o sofrimento surgem de forma legítima e são exploradas na terapia existencial. Ao contrário de uma visão otimista e idealista de um mundo, o existencialista reforça a ideia de alienação (num sentido diferente de Hegel ou do materialismo de Marx) do homem. Esta ideia de estranheza é a noção de *Unheimlich*, que foi desenvolvida na filosofia por Heidegger, e que viria a ser explorada na psicopatologia fenomenológica alemã (nos estados psicóticos, por exemplo). A investigação filosófica e o processo terapêutico são orientados, assim, para as condições limites do ser humano (*Grenzsituation* na terminologia de Jaspers, ou *Givens of Existence* para Yalom), como a ansiedade, a morte, o sofrimento, a solidão, ou ainda a irracionalidade silenciosa («*silence déraisonnable du monde*») descrita por Camus.

O trabalho de Spiegelberg, que descreveu e analisou exaustivamente as influências fenomenológico-existenciais nas mais diferentes escolas da psicoterapia europeias e americanas e nos mais diversos autores presta um serviço filosófico inestimável. Porém, a ausência de Moreno nesta lista imensa que inclui nomes como Daniel Lagache, Antoine Vergote, Von Gebattel e Viktor Frankl é uma injustiça histórica incompreensível. Particularmente, porque se trata, não da fenomenologia no sentido estrito, mas sim no sentido alargado, ou seja, a fenomenologia, que partindo da redução fenomenológica husserliana, valoriza e explora a experiência subjetiva da pessoa, tal como esta se manifesta.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o psicodrama moreniano, à luz dos principais pressupostos da psicoterapia existencial, propondo então uma leitura fenomenológico-existencial alternativa do projecto de Jacob Moreno. Para tal são utilizados os contributos importantes de alguns biógrafos de Moreno, os seus textos compilados e obras principais, procurando-se, sempre que possível, estabelecer um diálogo no sentido tético com autores do existencialismo e da psicoterapia existencial. Tendo em conta que a maior parte da obra de Moreno é acessível na língua inglesa (sendo que, na maioria dos casos, o próprio foi responsável pela sua tradução), manteve-se, sempre que possível, a citação original, por uma questão de clareza de discurso.

## 2. Moreno e as relações com o movimento existencial

A biografia de Moreno surge frequentemente romantizada na literatura e continua a despertar bastante entusiasmo (Marineau, 1989 Guimarães, 2000), algo que, de certa forma, nunca deixou de ser promovido e instigado pelo próprio (Moreno, 1987).

Jacob Moreno foi um psiquiatra romeno, nascido em Bucareste, no ano de 1889, oriundo de uma família judaica. Com seis anos de idade, a família mudou-se para Viena, onde Moreno cresceu e estudou. A religião assumiu sempre uma preponderância na vida de Moreno, tendo, em 1908, com apenas nove anos de idade, fundado uma sociedade com amigos apelidada de «religião do encontro» (Guimarães, 2010). Durante a adolescência terá tido bastante contacto com a literatura e a filosofia, principalmente através de Rousseau, Pestazolli e Froebel (Guimarães 2000). É possível ver no percurso que se segue um desafio à tese clássica e bem conhecido de Rousseau («*L'homme est né libre et partout il est dans les fers*»), acerca da liberdade. O instinto reformista e fervor educacional dos pedagogos suíço Pestazolli (sobretudo a ideia que a sociedade podia ser mudada pela educação) e alemão Fröbel (que realçou a importância do jogo para o desenvolvimento harmonioso do ser-humano) permitem antecipar o espírito reformista e pedagógico que presidiria à maioria das intervenções de Moreno. Mais tarde, e ainda em Viena, estudou medicina, tendo, por esta altura, desenvolvido os prelúdios do teatro da espontaneidade.

Em 1917, posteriormente à conclusão de medicina, Moreno publicou a revista *Daimon*, que viria a ter como colaboradores filósofos relevantes para o movimento existencial, nomeadamente Martin Buber (1878-1965) e Max Sheller (1874-1928) (Guimarães 2000). A maior parte dos artigos e da obra moreniana nesta altura é escrita anonimamente, à semelhança, aliás, do pré-existencialista Kierkegaard (1813-1855). Durante este período, sobretudo por intermédio de Buber, Moreno contacta com o hassidismo, escola filosófica e movimento cultural judaico que defende a ideia de imanência de Deus. Por outras palavras, o Deus cósmico está presente em cada ser-humano (Buber, 2004). Não é provavelmente accidental a influência religiosa e a importância do hassidismo no percurso de Moreno. O hassidismo enfatiza a importância da espiritualidade no desenvolvimento do homem, advogando a devoção a Deus (no sentido de aproximação e união místicas – *devekut*) e o amor ao outro ser-humano. O primeiro livro de Moreno, datado de 1920, *As Palavras do Pai* («*Das Testament des Vaters*»), é uma obra plena de reflexão espiritual, sendo que a influência hassídica nessa obra está bem documentada (Ervedosa *et al.*, 2009). Este livro introduz, logo nas primeiras páginas, várias questões existenciais: «*Será que eu sou realmente, apenas e tão somente, uma massa perecível, uma tão desesperançada existência, ou seria eu o centro de toda a criação e da imensidão do cosmos?*» (Moreno, 1920), denunciando já aqui a preocupação moreniana com a questão da identidade e transcendên-

cia. Convém frisar que o Hassidismo, nesta altura, não se encontra completamente divorciado das teses existenciais, subsistindo áreas de convergência com autores do existencialismo cristão, como Kierkegaard (Magid, 1995). Moreno surge assim como uma figura importante na ocidentalização do hassidismo (Nudel, 1994).

O espírito reformista de Moreno tem início precoce. Na adolescência, juntamente com amigos, toma a iniciativa de ajudar um grupo de refugiados, isto numa sociedade vienense altamente conservadora (Guimarães, 2010). Durante a faculdade surgiram os primeiros trabalhos de campo com grupos marginais da sociedade, incluindo as prostitutas. Moreno sempre acreditou que o mundo social era determinante para a nossa existência. Se estivermos isolados, o nosso status sociométrico é baixo e estamos mais expostos à lesão (Moreno, 1987). As pessoas mais vulneráveis constituíram sempre para Moreno uma preocupação ética.

Em 1925, Moreno vai para os Estados Unidos da América. Seguem-se décadas de sucesso, que culminaram com a fundação do centro de tratamento psicodramático de Beacon Hill em 1936 (que viria mais tarde a ser conhecido como *Moreno Sanitorium*), e com a fundação em 1942 da *American Society for Group Psychotherapy and Psychodrama*. Seguiu-se um período de intensa atividade letiva do psicodrama, sociodrama e sociometria em Nova York, tendo tido como alunos e colaboradores Fritz Perls, Eric Berne, entre outros. Fundou, neste período, o jornal *Sociometry*, que contou com colaborações editoriais de John Dewey, Gardner Murphy, Adolf Meyer e Kurt Lewin. O percurso biográfico da Europa para os Estados Unidos da América, onde alcançou um considerável sucesso, é semelhante a muitos psicólogos e psiquiatras da terapia existencial da época, incluindo Viktor Frankl. A vida existencialmente plena de Moreno terminou em 1974.

Alguns biógrafos realçam acentuados traços «megalómanos» e «paranóides» da personalidade de Moreno (Marineau, 1989). No êxtase frenético de todos os seus feitos, Moreno esteve muitas vezes obcecado em provar a sua originalidade e autoria, acusando diretamente várias personalidades da psicologia e da psiquiatria de plágio. De uma forma algo descomedida, pelo menos uma vez, chegou a reclamar a autoria do próprio movimento existencialista:

«Existentialism, group therapy, group dynamics, psychodrama and sociometry have at least one common origin, in the Austrian encounter group». (Moreno, 1970)

Existem poucas referências explícitas ao movimento fenomenológico-existencial na obra de Moreno. Moreno divide o existencialismo moderno em existencialismo cristão de Kierkegaard do século XIX, em existencialismo heróico, surgido antes da segunda guerra mundial associado à ideia de que a existência e o pensamento são uma só realidade (John Kellmer e Charles Peguy) e o existen-

cialismo contemporâneo de Heidegger e Sartre (Guimarães, 2010) (Moreno, 1987). Moreno identifica-se mais com os primeiros existencialistas, já que estes partilham consigo:

«the ideas of spontaneity and creativity as universal processes of conduct, countering the clichés of the ethical and cultural conserves; and above all the idea of urgency, the urgency of their immediate experience». (Moreno, 1987)

É certo que não observamos em Moreno um compromisso filosófico estrito. Moreno nunca conseguiu dedicar-se por completo à psicoterapia clínica, ou à investigação experimental sociométrica, pelo que em Moreno existe sempre uma dialética entre um existencialismo religioso e um positivismo histórico. Alguns autores propõem que o primado da subjetividade no psicodrama aproxima mais Moreno de Sartre (1905-1980) (Guimarães, 2010). Numa apresentação recente, Buer (2014) situa Moreno junto a Martin Heidegger (1889-1976) por partilharem a valorização da liberdade do homem.

A percepção de Moreno em relação ao seu contributo para o movimento existencial parece, à primeira vista, exagerada e pouco fundamentada. Porém, o psicodrama é a maior obra de Moreno. De que forma e em que moldes o psicodrama pode interetar e comunicar com as várias perspetivas existenciais?

### 3. Noções comunicantes entre o psicodrama moreniano e o movimento existencial

#### 3.1. Noção de Encontro, de Tele e de Alteridade

Moreno foi o primeiro a definir a noção de encontro (no alemão, *Begegnung*) num texto publicado em 1914, que compara metaforicamente com o olhar de duas pessoas, olhos nos olhos, numa compreensão total (Moreno, 1974). Este período coincide com a colaboração intelectual com Martin Buber, pelo que a origem desta definição tem sido historicamente disputada (Fonseca, 1980). Nesta primeira definição fenomenológica, Moreno enfatiza o carácter extemporâneo do encontro:

«confrontation, a positive correlation between encounter and sensitivity [...] not only an emotional rapport, or intellectual rapport, or scientific rapport [...] it is a meeting on the most intensive level of communication [...] the encounter is extemporaneous, unstructured, unplanned, unrehearsed – it occurs on the spur of the moment». (Moreno, 1974)

A noção de encontro que, para Moreno, é a essência do psicodrama [«above all psychodrama is the essence of the encounter» (Moreno, 1974)], viria a tornar-se um dos temas centrais da psicologia humanística e da psicoterapia existencial.

De acordo com Buber, a premissa da existência é o encontro (Cooper, 2003 & Buber, 2004). Buber recorre aos termos: «*Ich-Du*» («*I-Thou*», inglês) e «*Ich-Es*» («*I-it*», inglês) para categorizar os modos de consciência e interação através dos quais o indivíduo se aproxima de outras pessoas ou coisas. Numa relação *I-It* o outro surge como uma coisa, uma ferramenta, coisificado, conduzindo invariavelmente ao monólogo. A relação *I-Thou* representa uma existência holística, em que não existe objetificação ou idealização, levando ao diálogo autêntico. Para Buber, só através de uma relação *I-Thou* se pode interagir com Deus.

Esta noção de comunicação *I-Thou* abre uma via para a compreensão da ideia de tele (*Zweifuhlung*), que surge, por oposição à teoria psicoanalítica dominante da transferência, e consiste numa relação de reciprocidade total:

«It is not Einfuhlung; it is Zweifuhlung – togetherness, sharing life. It is an intuitive reversal of roles, a realization of the self through the other; it is identity, the rare, unforgotten experience of total reciprocity. [...] It can be thought of as the preamble, the universal frame of all forms of structured meeting, the common matrix of all the psychotherapies, from the total subordination of the patient (as in the hypnotic situation) to the superiority and autonomy of the protagonist (as in psychodrama)». (Moreno, 1974)

As relações téticas que o protagonista estabelece no psicodrama são um dos fatores decisivos do processo terapêutico. É, alias, com intuito de potenciar o fenómeno tético que surge a técnica de inversão de papel no psicodrama.

À semelhança de Moreno, os analistas do *Dasein* e outros terapeutas existenciais recusam a noção de transferência, entendida pela forma com os clientes projectam no terapeuta sentimentos relacionados com figuras parentais, preferindo a ideia de intersubjetividade (próxima da ideia tética de Moreno), explorando a forma como o indivíduo se abre ou fecha em relação aos outros (Cooper, 2003).

A noção de tele de Moreno concorre também com a ideia Heideggeriana de que a comunicação não começa com a linguagem verbal propriamente dita, mas com uma sintonia pré-reflexiva com o outro (Roussov, 2007), já que, como apontou Heidegger, «*he who already understands can listen*» (Davis, 2010). Esta sintonia surge na literatura da psicopatologia anglo-saxónica também descrita como *attunement*, ou na nomenclatura Heideggeriana *Befindlichkeit*. A linguagem apenas torna esta sintonia compreensiva explícita, manifestando o que originalmente já estava compreendido.

A problemática do isolamento e da relação intersubjetiva é central ao existencialismo e à psicoterapia existencial. O confronto com o isolamento é para Yalom uma condição inevitável da existência (Yalom, 1980). Para Sartre, a relação com os outros, ao sermos forçados a admitir a sua transcendência, pode tornar-se conflituosa, sendo célebre a sua expressão (*l'enfer c'est les autres*) (Cooper, 2003). Através do olhar, subjetividade é invadida pela subjetividade do outro e o indi-

viduo torna-se objetificado. O olhar que objetiva o outro contrasta por completo com o olhar tético de Moreno.

Pois, através da tele encontra-se de forma autêntica o outro. A tele abre as portas da alteridade. Numa leitura heideggeriana, as relações inter-pessoais, a maior ou menor proximidade ou solidão são aspetos ônticos, mas a disposição fundamental do Dasein em relação ao outro é ontológica, primordial. No psicodrama essa distinção pode ser operacionalizada. O neurótico isolado onticamente da família há vários anos coloca no palco, através do átomo social (menor medida de unidade social), o seu mundo ontológico onde o outro está intuitivamente e pré-reflexivamente dado.

### 3.2. Noção de espontaneidade, criatividade e de sociatria

Henri Bergson (1859-1941) defendeu que existe um conhecimento que não se constitui nos conceitos abstratos mentais, aprendido pela via do raciocínio, mas que se apreende no imediato, conforme o objeto surge à consciência. A consciência tem a faculdade de intuição, pela qual é possível ter acesso a esse imediato, que resiste à categorização e à instrumentalização da análise, da linguagem, ou outras elaborações conceituais. Pela intuição, apreendemos, então, o objeto na sua singularidade irredutível (Bergson, 1889). É irrefutável a influência bergsoniana em Moreno, assim como a analogia entre o conceito bergsoniano de duração («*durée*», referindo-se ao caráter inefável do tempo vivido) e a espontaneidade, ambas formas de apreender o imediatismo, (embora a espontaneidade exija a participação ativa do sujeito). Outras noções com algum paralelismo são o «élan vital» bergsoniano e a criatividade moreniana, ambos conceitos energéticos, ao serviço da humanidade: em prol de uma «evolução criadora» bergsoniana, ou de uma sociatria moreniana.

Moreno, ao desenvolver as suas noções inovadoras de espontaneidade e de criatividade, reconhece o mérito dos trabalhos pioneiros de Henri Bergson. Tal como Bergson, Moreno compreende a inutilidade do tempo físico para o estudo do psiquismo do ser humano. Critica a noção de tempo psicanalítico pois «reduz» e «neglects and distorts the total influence which time has upon the psyche» (Moreno, 1987). Com efeito, a experiência psicanalítica centrada na recordação de eventos passados menospreza a experiência que ocorre no momento presente. Moreno abre a dimensão de um tempo terapêutico vivido no presente:

«There is another dimension of therapeutic time which has been neglected until recently – the future. Yet it is an important aspect of living, for we certainly live more in the future than in the past». (Ibid.)

Porém, Moreno critica Bergson por desqualificar as experiências imediatas como «irracionais» e pouco «úteis» para o progresso científico (Moreno, 1974).

É, de fato, Moreno quem estabelece a relação entre essa vivência do tempo e a criatividade, por intermédio da espontaneidade.

A espontaneidade, em Moreno, refere-se a uma energia proveniente do sujeito, que é mobilizada para dar uma resposta a uma situação (do latim *sua sponte* que significa  *vindo de*, sugerindo já a responsabilidade da pessoa pela ação que se vai desenrolar):

«Spontaneity operates in the present, *hic et nunc*. It propels the individual towards an adequate response to a new situation or a new response to an old situation. Thus, while creativity is related to the act itself, spontaneity is related to the warming up, to the readiness of the act». (Moreno, 1974)

Para Moreno, a espontaneidade existe em três formas distintas: a variedade patológica (e Moreno exemplifica aqui com os doentes psicóticos, quando estes produzem uma resposta nova, mas desadequada); a variedade estereotipada (uma resposta adequada, mas sem originalidade) e a variedade «genial», relacionada com a criatividade em «alto grau» (resposta adequada acompanhada de criatividade) (Ibid).

Moreno considera que a espontaneidade assume uma distribuição contínua e está presente, de alguma forma, em todas as psicoterapias [«*the spontaneous factor operates in all psychotherapies up to certain limits*» (Moreno, 1974)]. O psicodrama, neste aspeto, é privilegiado, pois a espontaneidade opera, não só na dimensão das palavras, como em todas as outras dimensões de expressão, o corpo, a dança e a atuação (Moreno, 1974). Para alguns autores, esta noção de espontaneidade foi considerada o *leit-motiv* do psicodrama (Abreu, 2006).

A espontaneidade é o catalisador da criatividade, afirma Moreno. Se a espontaneidade está no sujeito, a criatividade pertence à categoria de substância, seja criatividade musical, biológica ou criatividade religiosa (Moreno, 1974). Moreno considera que a vinculação da espontaneidade à criatividade foi um importante avanço, afirmando ambas como forças primárias do comportamento humano (Moreno, 1974).

Para Moreno uma grande parte da psico e sociopatologia pode ser «*ascribed to the insufficient development of spontaneity and therefore the inability to mobilize the potential sources of creativity*» (Moreno, 1974). Sociopatologia, pois o problema da criatividade ultrapassa o adoecer psíquico individual tratando-se, afinal, de um problema universal:

«Creativity is the problem of the universe; it is therefore, the problem of all existence, the problem of every religion, science, the problem of psychology, sociometry and human relations». (Moreno, 1974)

Moreno foi mais longe e descreveu a entidade de neurose de criatividade («*creativity neurosis*»), como uma *disease of the creative functions* (Moreno, 1974). A

neurose de criatividade de Moreno partilha semelhanças com a neurose noogénica de Frankl, uma neurose caracterizada por ausência de significado ou sentido da vida, que respondia mal à terapêutica antidepressiva e exigia uma abordagem psicoterapêutica existencial (Frankl, 1986). A origem comum destas ideias remonta provavelmente ao filósofo e teólogo Paul Tillich (1886-1965) que operacionalizou a distinção entre ansiedade neurótica (patológica) e a ansiedade existencial (normativa).

Em conformidade com vários autores existencialistas, principalmente com Heidegger, Moreno assume uma postura crítica relativamente à sociedade da produção em série e da massificação, antevendo nesta globalização e robotização do homem o risco de extinção da criatividade. Para Moreno, numa mensagem intemporal, o homem criador pode salvar e substituir o homem «zootécnico»:

«the robot is lifeless. It is neutral. It is the same at every instant; it does not grow, it does not change [...] But the robots can not produce an ounce of spontaneity [...] there will be then two possibilities of survival for man: one, as a zootechnical animal, a robot; the other, as a creator». (Moreno, 1974)

E como tratar então a neurose de criatividade que aflige uma grande parte da sociedade? Como corresponder aos anseios das massas que segundo Moreno sofriam de «inquietação social»? É face a esta necessidade «clínica», que o médico Jacob Moreno introduz o sociodrama e a ciência quantitativa que o acompanha, a sociometria. A abordagem sociodramática aborda problemas sociais e tem como objetivo, nas palavras de Moreno, uma *catarse social*. A sociatria é definida como parte da socionomia que se dedica ao tratamento do indivíduo e do grupo, através do psicodrama e do sociodrama (Guimarães, 2010). A ambição última de Moreno era tratar a sociedade, como se vê num texto de Moreno analisado recentemente por Buer:

«Politicians and diplomats will move into second status. Social scientists, psychiatrists, sociatrists and sociometrically oriented socialists will move into first!» «When the Institute opened its doors in March of 1942 our aim was to train about 50.000 men and women as sociometrists to be sent into every area of life in the united States and abroad to help bring about a new form of democracy». (Moreno Apud Buer, 2014)

Moreno realça inúmeras vezes, até à exaustão, que os nossos papéis, definidos como unidades de cultura, são expressões da identidade inseparáveis do contexto. Para Moreno, a identidade não se configura como um self platónico, uma essência pré-existência [*roles do not emerge from the self, but the self emerge from roles*] (Moreno, 1974). O self emerge do desempenho de papéis que o antecede. Moreno compara os papéis a embriões, precursores do Eu. Este é o corolário existencialista, a existência precede a essência, ou o self emerge ou constrói-

-se a partir dos papéis desempenhados. Para a teoria do psicodrama, os papéis, dados culturalmente, são pré-existent à personalidade e constituem os trilhos sobre os quais ela se forma e desenvolve (Abreu, 2006).

### 3.3. *Terapia centrada na ação, catarse e insight*

Como a própria etimologia sugere, o psicodrama é uma psicoterapia centrada na ação: «*In the beginning was existence. In the beginning was the act*» (Moreno, 1974). Inicialmente, em Moreno, esta distinção surge em relação aos modelos comportamentalistas:

«Behavior is a very abused term with multiple meanings. It is preferable to focus on acts, action and specific situations which manifest the behavior of the patient concretely». (Moreno, 1987)

Se o comportamento pode ser condicionado, e reforçado, a ação humana, pelo contrário, é livre e necessariamente livre. De um ponto de vista fenomenológico, não escolher não é possível. Não escolher é já uma escolha. O entendimento de que existem múltiplas possibilidades no decurso da ação torna obsoleto o foco excessivo no passado, apanágio de algumas psicoterapias.

Moreno apercebeu-se do distanciamento entre o processo catártico de Breuer e de Freud e o processo catártico psicodramático. O primeiro como processo passivo, de herança filosófica aristotélica, no qual o insight ocorre na audiência; o segundo como um processo ativo, vivencial, no qual participam não só a audiência, mas também o protagonista na primeira pessoa. A ação tornou-se no caminho para a catarse e para o insight. Confirma-se a descrição de Moreno: «*it has become an accepted fact in psychodramatic therapy that action patterns have a definite value in the process of catharsis*» (Moreno, 1974). Esta premissa também é válida na psicoterapia existencial, embora nesta a ação seja mais um objetivo e não uma característica da terapia em si.

No psicodrama, o insight tem uma dimensão contínua, sendo que o expoente máximo foi denominado por catarse de integração (Moreno, 1983). Na catarse de integração, o indivíduo passa a perspetivar de uma nova forma os seus conflitos, *integrando-os* com outra configuração na sua existência. Num certo enquadramento gestáltico, o insight resulta da reestruturação perceptiva. Já o insight que é obtido através da vivência de experiências resulta de uma significação do próprio, estando próximo da ideia existencialista de Heidegger, para quem a essência da existência é uma «auto-interpretação» constante (Davis, 2010). Com efeito, no psicodrama é o protagonista que dá significado às suas vivências, num processo facilitado por técnicas como o espelho e o duplo, que favorecem a autoscopia. Através da ação, o sujeito é protagonista da sua própria cura (Abreu, 2007), sendo que este é talvez um dos aspetos mais existencialistas do psicodrama.



### 3.4. Da noção do corpo à transcendência

O dualismo cartesiano de mente-corpo é duramente atacado pelos existencialistas (Spiegelberg, 1972). Merleau-Ponty (1908-1961) na sua fenomenologia da percepção distingue entre o corpo objetivo, anatômico, e o corpo subjetivo, vivido (*le corps vécu*) (Cooper, 2003). O corpo deixa de ser entendido como um objeto ou uma entidade material do mundo. É através do corpo que o sujeito dá forma às experiências e à percepção e esta apreensão intuitiva precede o pensamento e a reflexão. Acedemos ao mundo não pela palavra, ou pelo intelecto, mas pelo corpo. Nos seminários de Zollikon, Heidegger critica o conceito então em voga de «medicina psicossomática». Para Heidegger, não existe um «soma» independente ou um aparelho psíquico autónomo, tão pouco tem sentido conceitualizar uma ponte entre estas duas entidades. É errado para Heidegger o olhar científico que compartimentaliza o corpo, o psíquico e o contexto (Cohn, 2002).

Ao contrário da psicanálise, exercida num divã, evitando-se inclusive o contato ocular, no psicodrama o corpo adquire a primazia na psicoterapia. Este é um dos aspetos visionário do psicodrama moreniano:

«Another significant aspect in sociodrama as well as in psychodrama sessions is the "bodily contact." Whereas in other forms of diagnosis and therapy body contact is unnecessary, it was so natural to psychodrama and role playing from their very inception that the director, the auxiliary egos, and the protagonist would enter occasionally not only into verbal but also into bodily contact». (Moreno, 1987)

No psicodrama é pelo corpo vivido, no sentido Merleau-pontiano, que se acede à ação. Para Moreno o corpo experimenta o mundo e as angústias do homem através do gesto, da postura, do movimento, nas suas palavras: «the body remembers what the mind forgets» (Moreno, 1987). A técnica da estátua é um dos recursos mais usados durante a dramatização. Nesta técnica, o diretor pede ao protagonista para utilizar os egos auxiliares ou outros objetos para apresentar de um modo estático a maneira como percebe uma determinada coisa (Abreu, 2006).

A partir da noção de corpo vivido é possível uma ponte com uma área muito afeta a Moreno, a transcendência. No psicodrama moreniano, o protagonista é dotado da possibilidade de encarnar Deus, à semelhança de Cristo:

«The psychodramatic answer to the claim that God is dead is that he can be easily restored to life». [...] «In the psychodramatic world the fact of embodiment is central, axiomatic and universal. Everyone can portray his version of God through his own actions and so communicate his own version to others... It is no longer the master, the great priest, or the therapist who embodies God. The image of God can take form and embodiment through every man – the epileptic, the schizophrenic, the prostitute, the poor and rejected». (Moreno, 1987)

A relação do homem com Deus e a espiritualidade é um lugar de divergência entre as diversas escolas existencialistas (Cooper, 2003). Se alguns autores enfatizam a importância do desenvolvimento da espiritualidade e são profundamente religiosos (Buber, Marcel), outros são manifestamente ateístas (Sartre, Camus). Na prática existencial advoga-se, claro está, um respeito pelas crenças do sujeito e a valorização das suas experiências religiosas, se for o caso. Alguns autores, como Van Deurzen, valorizam e exploram de forma mais aprofundada o mundo espiritual experiencial (*uberwelt*) do doente (Deurzen, 2002).

A enunciação moreniana, como já foi referida, é a de que cada indivíduo é Deus e Deus é, nas suas palavras, «the highest possible value of spontaneity and creativity, the top-value on any axiological scale» (Moreno, 1974). O Deus de Moreno é o Deus igual a si próprio, em relação direta, horizontal, transcendente do tipo *I-Thou* de Buber (Roma Torres, 2001). Moreno mantém-se sempre fiel ao princípio inicial, presente na sua primeira obra: «Deus é espontaneidade. Daí o mandamento: «Sê espontâneo!» (Moreno, 1920). O psicodrama moreniano tem assim uma fundação teológica. Moreno, ao prefaciá-lo, escreve:

«I am especially pleased that Dr. Blatner notes the theological basis of the method of psychodrama. [...] I have always tried to show that my approach was meant as much more than a psychotherapeutic method – my ideas have emphasized that creativity and spontaneity affect the very roots of vitality and spiritual development and thus affect our involvements in every sphere of our lives». (Blatner, 1973)

Este homem elevado a Deus não responde por nenhuma moral absoluta (ou, na terminologia moreniana, *conserva cultural*) na sua criação de valores, evocando a noção de super-homem nietzscheniano. Um dos possíveis problemas morais da terapia existencial prende-se com a criação de valores e ausência de noções de absoluto (Cooper, 2003). Se, axiologicamente, o máximo de espontaneidade é o maior valor, o que impede então alguém de subir ao poder e criar campos de concentração em série? A resposta envolve a recetividade e o reconhecimento da subjetividade do outro, também ele um Deus, dotado de potencial criativo. Circularmente, regressa-se, então, ao ponto de partida, à ideia vienense de Encontro. Só através do reconhecimento da subjetividade do outro se pode exercer a liberdade do próprio.

### 4. Para além do existencialismo: «Realidade Suplementar» e Renascimento

Moreno, num artigo escrito em 1965, observa que o psicodrama é muito mais do que a encenação de episódios do passado, presente ou futuro, vivenciados e experimentados num palco. Para Moreno, no psicodrama o sujeito acede a uma realidade descontínua, e qualitativamente diferente da realidade do quotidiano, que nomeou de realidade suplementar (*surplus reality*):

«There is in psychodrama a mode of experience which goes beyond reality, which provides the subject with a new and more extensive experience of reality, a «surplus reality». (Moreno, 1965)

Como foi anteriormente constatado, para o terapeuta existencial, a faticidade é inerente à condição humana e as condições inevitáveis de existência, como a solidão e a morte, não podem ser ultrapassadas. Terapeutas existenciais como Yalom utilizam várias técnicas para aumentar a percepção da morte, como escrever o obituário ou fechar os olhos e imaginar o próprio funeral (Yalom, 1980). No palco psicodramático, o protagonista, mesmo que temporariamente, coloca-se numa nova situação que constrói e experiencia psicodramaticamente, livre de alguns constrangimentos e resistências físicas e/ou psicológicas. A faticidade e as condições inevitáveis da existência não se aplicam aqui da mesma forma. É possível morrer no espaço psicodramático, assim como é possível viajar até Júpiter, ou casar-se com uma princesa francesa do século XV. À primeira vista, uma leitura desvalorizadora é a de que, mesmo que terapêutico, trata-se de um ambiente «artificial». Ainda assim, tratando-se de uma construção ativa do protagonista, que é produto da sua espontaneidade e criatividade, esta realidade suplementar pode ser provida de características existenciais. Quase paradoxalmente, é provável que para alguns sujeitos seja possível *existir* mais *autenticamente* num contexto psicodramático, que num contexto social.

A realidade suplementar é particularmente útil, curiosamente, nos doentes com perturbações psicóticas graves. Através da técnica do «mundo auxiliar» («psicodrama alucinatório», nas palavras de Zerka Moreno), o mundo intrapsíquico psicótico do doente é reestruturado em palco pelo protagonista e egos auxiliares (Sousa & Moura, 2011). Desta forma, o mundo psicótico pode ser mostrado e partilhado, mesmo que nem sempre possa ser compreendido por este (que não alcance a catarse de integração) ou pela audiência. Quando Moreno suspende temporariamente a nosologia psiquiátrica e a *rotulagem* do sintoma e pretende que o doente vivencie no palco toda a produção psicótica (Moreno chegou, inclusive, a designar a psicose como «síndrome de atuação») (Moreno, 1983), entrando no mundo experiencial do sujeito, assume uma atitude fenomenológica, aproximando-se de psiquiatras da terapia existencial, como Laing.

Na literatura, uma crítica frequente à terapia existencial é o seu caráter «mórbido» e a tendência em realçar as experiências negativas da vida do sujeito, como a culpa e o sofrimento. Em sentido inverso, no psicodrama de Moreno existe permanentemente uma ideia de génese e de renascimento: o protagonista entra no «*statu nascendi*», num processo alegre que Moreno refere como «*megalomania normalis*» (Moreno, 1983). A cura em psicoterapia chegou a ser comparada por Moreno, metaforicamente, com o processo de nascimento, descrevendo a forma como o útero que outrora nutria o sujeito, cerceia o seu desenvolvimento. Assim, face ao sofrimento e até à inevitabilidade da morte, Moreno invoca a pos-

sibilidade de renascimento. É assim que se compreende o seu epitáfio: «*here lies the man who brough joy nd laughter into psychiatry*».

Por fim, a relação entre o movimento fenomenológico-existencial e a ciência natural é complexa, sendo que a maioria dos existencialistas e terapeutas existenciais rejeitou sempre qualquer projeto científico essencialista. Quando existe investigação em terapia existencial, esta é por norma fenomenológica e qualitativa. Moreno nunca foi «*anti-científico*». Acolheu e desenvolveu projetos de psicométrica (incluindo instrumentos para quantificar a espontaneidade, por exemplo) (Moreno, 1974) e, claro está, de sociometria. Existiu sempre em Moreno e no psicodrama moreniano um ambição de cientificidade, que contrasta com a maioria das psicoterapias existenciais.

## 5. Conclusões finais

Autores como Kierkegaard, Nietzsche e, de certa forma, Husserl, são hoje considerados *pré-existencialistas*, fruto das suas ideias inovadoras, transpondo o primado da subjetividade do ser-humano para o centro da reflexão filosófica, numa reação ao «*empirismo lógico*» do Círculo de Viena e ao idealismo alemão hegeliano.

Jacob Moreno conclui Medicina em Viena, numa época cultural dominada pelo conservadorismo da psicanálise, e pelos primórdios do behaviorismo na psicologia científica, que preconizavam essencialmente um modelo mecanicista do psiquismo humano (diferindo na importância atribuída a mecanismos intrapsíquicos, ou a estímulos e eventos do meio exterior, respetivamente). Moreno é inovador, não tanto pela obra literária, que surge essencialmente *a posteriori*, mas pela criação e desenvolvimento do teatro da espontaneidade, do psicodrama e da psicoterapia de grupo nas décadas de 20, 30 e 40, numa rutura com todos os paradigmas da época. A ideia de encontro e de terapia de grupo baseada na ação, a inclusão de grupos sociais desfavorecidos na psicoterapia e o primado do corpo e da expressão corporal na psicoterapia pavimentam os desenvolvimentos posteriores das terapias existenciais.

Moreno atua e realiza empiricamente o que viriam a ser posteriormente pontos de problematização teórica das mais diversas escolas fenomenológico-existenciais. Neste sentido, Moreno pode ser justamente considerado um existencialista *avant la lettre*. Esta influência é inegável, mesmo sem o devido reconhecimento, ou quando este surge tardiamente. Num dos últimos textos de Eric Berne (1910-1970), fundador da análise transacional, este reconhece a importância de Moreno na formação de vários psicoterapeutas, incluindo Fritz Perls (1893-1970), o principal impulsionador do movimento *Gestalt*:

«Dr. Perls is a learned man. [...] In his selection of specific techniques he shares with other «active» psychotherapists the «Moreno problem»: the fact that nearly all

known «active» techniques were first tried out by Dr. J.L. Moreno in psychodrama, so that it is difficult to come up with an original idea in this regard». (Berne, 1970)

Mesmo sem ser um fenomenologista no sentido *acadêmico* ou *clínico* do termo (à semelhança Jaspers e Binswanger respetivamente), Moreno assume uma fenomenologia «experencial» hermenêutica (em detrimento da fenomenologia descritiva), prestando contributos valiosos tanto à fenomenologia do corpo e da percepção, como à psicopatologia, nomeadamente das perturbações psicóticas. Embora tenha dirigido o foco para a investigação sociométrica quantitativa, as descrições de Moreno na área da fenomenologia social têm sido negligenciadas e são merecedoras de um trabalho futuro.

A questão acerca da magnitude da influência mútua do psicodrama e das terapias existenciais é difícil de ser respondida satisfatoriamente. Os objetivos terapêuticos do psicodrama e da terapia existencial entrecruzam-se. Afinal, o objetivo último do psicodrama é ajudar os doentes a serem mais autênticos, mais conscientes da sua existência atual, não só das suas limitações, mas também das suas possibilidades. O sujeito moreniano é um protagonista espontâneo e um homem no sentido existencialista, que exerce a sua liberdade através da criatividade, gerando valor, numa relação com o outro. Ainda assim, e ao contrário da psicoterapia existencial, o espaço psicodramático ultrapassa as limitações do real, possibilitando ao sujeito a vivência de uma realidade suplementar. Ainda assim, esta vivência é idiossincrática, dependente da criatividade, e amplia as possibilidades de existência do sujeito.

Enquadrar o psicodrama moreniano em apenas uma corrente filosófica é à partida uma tarefa destinada ao fracasso, como aliás tem sido amplamente reconhecido (Cruz, 2014 e Howie, 2012). O Psicodrama hoje, como sempre, mais que sobreviver a outros métodos, acrescenta e enriquece os mais diversos âmbitos da terapia. Frankl considerava que a sua logoterapia era «*a supplement, rather than a substitute for psychotherapy*» (Frankl, 1986). Com efeito, o psicodrama pode ser um ponto de partida para qualquer processo psicoterapêutico. A esse propósito, têm sido realizadas várias tentativas de convergência com outros modelos (Hamamci, 2006).

O encontro do psicodrama com outras psicoterapias é inevitável, já que um psicodrama impermeável a qualquer diálogo tornar-se-ia, na terminologia do próprio Moreno, uma «conserva cultural». O movimento fenomenológico-existencial contribui para uma hermenêutica do psicodrama, informada filosoficamente por autores como Bergson, Buber e Merleau-Ponty, por contraste a outros modelos, nomeadamente psicanalítico, jungiano, transgeracional, entre outros.

Num dos seus últimos textos, Moreno afirmava que toda a sua filosofia tinha sido mal compreendida, ou, sobretudo, ignorada e remetida ao esquecimento:

«My philosophy has been misunderstood. It has been disregarded in many religious and scientific circles. This has not hindered me from continuing to develop techniques whereby my vision of what the world could be might be established in fact. It is curious that these techniques – sociometry, psychodrama, group psychotherapy – created to implement an underlying philosophy of life have been almost universally accepted while the underlying philosophy has been relegated to the dark corners of library shelves or entirely pushed aside» (Moreno, 1976).

Este trabalho pode ter respondido, pelo menos em parte, a esse receio e motivar trabalhos futuros mais extensos e abrangentes. O projeto moreniano sobreviveu ao seu criador e pode ser encontrado na psicoterapia contemporânea, mais ou menos evidente. Os projetos taxonómicos nem sempre são consensuais, mas, por respeito a Moreno, podem considerar-se pelo menos duas condições básicas para se poder falar em psicodrama moreniano. Qualquer modelo psicoterapêutico, por mais que enfatize a expressão corporal e as vivências fenomenológicas descritivas do sujeito, mas que recuse a possibilidade de transcendência/espiritualidade do sujeito não é moreniano. E, por fim, qualquer modelo psicoterapêutico, por mais que se realize em casal, em grupo, ou numa instituição, e onde se pratique «*role-playing*», competências sociais, ou um treino de um papel, mas que não permita ao sujeito a possibilidade de inversão de papel, não é moreniano.

#### Referências bibliográficas

- ABREU, J.L.P. (2006). *O modelo do psicodrama moreniano*. Lisboa: Climspesia Editores.
- ABREU, J.L. & VILLARES-OLIVEIRA, C. (2007). *How does psychodrama work: how theory is embedded in the psychodramatic*. Advances in theory and practice (pp. 127-137). New York, NY: Routledge.
- BERGSON, H. (1889). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (English Translation 2001).
- BERNE, E. (1970). «Letter to the editor». *American Journal of Psychiatry*. 126(10), 1520.
- BLATNER, A. (1973). *Acting-In: Practical Applications of Psychodramatic Methods* (3rd edition). Springer Publishing Company: Minnesota.
- BUBER, M. (2004). *I and Thou*. Comparative Critical Studies. London: Continuum.
- BUER, F. (2014). *What Moreno did with his life – views from without and views from within a staged presentation*. Retrieved from <http://www.fepto.com/wp-content/uploads/What-Moreno-did-with-his-life.pdf>.
- COHN, H. (2002). *Heidegger and the Roots of Existential Therapy*. New York: SPC series.
- COOPER, M. (2003). *Existential Therapies*. London: Sage.
- CRUZ, A.S. (2014). *Perspetivas integradas sobre o psicodrama moreniano – Os teóricos, os terapeutas e os clientes*. Universidade Fernando Pessoa, Porto.
- DAVIS, B. (2010). *Martin Heidegger, Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing Limited.

- DEURZEN, E.V. (2002). *Existencial Counselling & Psychotherapy in Practice*. London: SAGE.
- ERVEDOSA *et al.* (2009). «A Espiritualidade na Vida e Obra de Jacob Levy Moreno». *Revista de Humanidades*, Fortaleza, v. 24, n.º 1, pp. 193-202.
- FONSECA, J.S. (1980). *Psicodrama da loucura: correlações entre Buber e Moreno*. São Paulo: Ágora.
- FRANKL, V.E. (1986). *The Doctor and the Soul: from psychotherapy to logotherapy (3rd edn)*. New York: Vintage Books.
- GUIMARÃES, L. (2000). *Aspectos teóricos e filosóficos do psicodrama*. Salvador Bahia.
- HAMAMCI, Z. (2006). «Integrating psychodrama and cognitive behavioral therapy to treat moderate depression». *The Arts in Psychotherapy*. Vol. 33, Issue 3, pp. 199-207.
- HOLMES, P. & KARP, M. (1991). *Psychodrama: Inspiration and Technique*. London and New York: Tavistock/Routledge.
- HOWIE, P. (2012). «Moreno's revolutionary philosophical underpinnings of psychodrama and group psychotherapy». *The Journal of the Eastern Group Psychotherapy Society*, Volume 36.2, pp. 135-146.
- MAGID, S. (1995). *Hasidism and Existentialism? A review essay*. *Modern Judaism*. Vol. 15, n.º 3, pp. 279-294.
- MARINEAU, R.E. (1989). *Jacob Levy Moreno 1889-1974*. London: Tavistock/Routledge.
- MORENO, J. (1987). *The essential Moreno: writings on psychodrama, group method and spontaneity*. New York: Springer Publishing Company.
- \_\_\_\_\_. (1953). *Who Shall Survive? The Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Psychodrama*. Beacon, NY: Beacon House.
- \_\_\_\_\_. (1978). *Psicodrama*, São Paulo: Cultrix (Originally published in English as Psychodrama, Volume One, Beacon, NY: Beacon House).
- \_\_\_\_\_. (1983). *Fundamentos do Psicodrama*. São Paulo: Sumus (Originally published in English as Psychodrama, Volume two: Foundations of psychotherapy, Beacon, NY: Beacon House).
- \_\_\_\_\_. (1965). «Therapeutic Vehicles and the Concept of Surplus Reality». *Group Psychotherapy*, Vol. XVIII, N.º 4, pp. 211-216.
- \_\_\_\_\_. (1920). *As palavras do pai* (J.C. Landini & J.C.V. Gomes, tradução para português). Campinas, SP: PSY.
- \_\_\_\_\_. (1974). *Psychodrama: Theory and Practice*. Edited by Ira Greenberg. New York: Behavioural Publications. Chapters included: «The Creativity Theory of Personality: Spontaneity, Creativity and Human Potentialities» (1966); «The Viennese Origins of the Encounter Movement, Paving the Way for Existentialism, Group Psychotherapy and Psychodrama» (1970) e «Is God a Single Person? My first encounter with a muse of high order, Zerka» (1971).
- NUDEL, B.W. (1994). *Moreno e o hassidismo: princípios e fundamentos do pensamento filosófico do criador do psicodrama*. São Paulo: Ágora.
- RAMALHO, C. (2010). *Psicodrama e dinâmica de grupo*. Editora Iglu: São Paulo.
- ROUSSOW, W. (2007). *The Limitations of Dialectical Behaviour Therapy and Psychodynamic Therapies of Suicidality from an Existential-Phenomenological Perspective*. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 7:2, 1-13.
- ROMA-TORRES, A. (1991). «O Papel de Deus como Modelo do Director de Psicodrama». *Psicodrama*, 1.

- SOUSA, V. & MOURA, L. (2011). *Um olhar sobre a psicose através do psicodrama*. Volume XIII, n.º 3.
- SPIEGELBERG, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry*. Evanston: Northwestern University Press.
- YALOM, I.D. (1980). *Existential Psychotherapy*. New York: Basic Books.

# O CONCEITO DE FOME DE ACTOS NO PENSAMENTO PSICODRAMÁTICO

*Act hunger concept on psychodrama  
thought*

---

ANTÓNIO ROMA TORRES

MÉDICO PSIQUIATRA | MEMBRO CO-FUNDADOR DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE PSICODRAMA (SPP)  
E DA FEDERATION OF PSYCHODRAMA TRAINING ORGANIZATIONS (PEPTO) | DIRETOR DA CLÍNICA DE PSIQUIATRIA E SAÚDE MENTAL  
DO CENTRO HOSPITALAR SÃO JOÃO, PORTO (2007-2017) | COORDENADOR DO SERVIÇO DE PSIQUIATRIA E SAÚDE MENTAL  
DO HOSPITAL ESCOLA DA UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA, GONDOMAR | [Aroma@sapo.pt](mailto:Aroma@sapo.pt)

**Resumo:** O autor aborda alguns dos conceitos centrais da teoria do psicodrama, formulados originalmente por J. L. Moreno, como *fome de actos*, *espontaneidade* e *catarse integrativa*, à luz de contributos mais recentes de modelos neurobiológicos e linguísticos no estudo da realidade dialógica ou conversacional, para lá das vivências de natureza subjectiva que associamos à empatia e à compreensão, procurando articular as áreas corpo, mente e ambiente, descritas no modelo do *núcleo do Eu* de Rojas-Bermudez.

**Palavras-chave:** Fome de actos, Filosofia do acto, Psicodrama, Pensamento, Emoção.

**Abstract:** The author addresses some of the central concepts of psychodrama theory, originally formulated by J. L. Moreno, as *act hunger*, *spontaneity* and *integrative catharsis*, in the light of more recent contributions of neurobiological and linguistic models in the study of dialogical or conversational realities in a subjective way associated to empathy and understanding, seeking to articulate the body, mind and environment, described in graphic nucleus of Ego model of Rojas-Bermudez.

**Keywords:** Act Hunger, Philosophy of act, Psychodrama, Thought, Emotion.

«Aquele que fala está ele próprio a responder num grau maior ou menor. No fim de contas, ele não é o primeiro a perturbar o silêncio eterno do universo».

Mikhail Bakhtin, 1972, *Problemy poetiki Dostoievkovo*, Problemas da Poética de Dostoievski

Etimologicamente *psico-drama* compõe-se com o sufixo grego *drama* que quer dizer acção. Moreno ao cunhar o nome desta nova forma de psicoterapia colocava a ênfase precisamente na acção a que de certa maneira a psicanálise então dominante dava um sentido sintomático, expresso na designação *acting-out*. O oposto seria o *acting-in* que Adam Blatner levou ao título de um dos seus livros e que Moreno designou por *acting-out* terapêutico. No contexto psicanalítico *acting-in* tem sido considerada a actuação na sessão terapêutica, portanto mais associada ao falar do que ao agir.

Mas quer então dizer que para o pensamento psicodramático agir encerra naturalmente uma espécie de virtude terapêutica? O próprio Moreno contrariou essa ideia ao escrever que «o psicodrama não é uma cura pela actuação, como alternativa para uma cura pela conversa. A ideia não é que os sujeitos representem um para o outro, passando ao acto tudo o que lhes acode à mente – sem reservas, num exibicionismo ilimitado – como se esse tipo de actividade pudesse, por si mesmo, produzir resultados. Com efeito é aí que a experiência do director na arte do psicodrama contará ao máximo. Assim como um cirurgião que conhece o estado físico do seu paciente limitará uma operação ao prazo de tempo que o estado desse paciente possa suportar, também o director do psicodrama pode deixar inexpressados e inexplorados muitos territórios das personalidades dos sujeitos, se as energias destes não forem iguais ao esforço exigido durante esse tempo».<sup>1</sup>

Para Moreno a fome de actos corresponde a um estadio inicial do desenvolvimento infantil. Todas as crianças, poderíamos dizer, nascem hiperactivas. Por natureza. A dada altura, no entanto, a criança deixa de estar completamente

imersa na acção (Moreno diz também imersa no momento) e a fome de actos é substituída, parcialmente, por uma fome de sonhos. É possível que tal não se deva totalmente a uma maturação do sistema nervoso, mas esteja ligado à organização cognitiva da sua experiência, naquilo que Moreno chamou matriz de identidade. Moreno falou da brecha entre a fantasia e a realidade e isso corresponde, no desenvolvimento do núcleo do eu de Rojas Bermudez, à delimitação da área ambiente, onde se depositariam as acções. Um viés da psicologia freudiana, e posterior, coloca toda a atenção no que se passa nas outras duas áreas (mente e corpo).

Então a disposição para agir sofre um processo de contenção normal no processo de desenvolvimento que está associado à separação entre realidade e fantasia. Moreno de uma forma muito interessante não infere daqui que a acção é pura e simplesmente substituída pelo pensamento ou pela imaginação. Moreno escreve que se formam «dois conjuntos de processos de aquecimento preparatório, um de actos de realidade e outro de actos de fantasia». <sup>2</sup> Até este momento todos os actos se estabeleceriam através dos papéis psicossomáticos, a partir de agora desenvolvem-se os papéis sociais através dos actos na realidade não ligados a funções fisiológicas, e os papéis psicodramáticos, ligados aos actos de fantasia, inicialmente na actividade de brincar.

Se revirmos os escritos de Moreno podemos talvez dizer que à contenção se poderia também associar talvez paradoxalmente a ideia de espontaneidade. «O agente da improvisação, poeta, actor, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora, mas dentro de si mesmo, no “estado” de espontaneidade. Este não é algo permanente, algo estabelecido e rígido como são as palavras escritas ou as melodias; é, contudo, fluente, de uma fluência rítmica com altos e baixos, que cresce e desaparece gradualmente como actos de vida e, no entanto, diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda a experiência criadora. Não é algo dado, como as palavras ou as cores. Não está conservado, nem registado. O artista improvisador deve ser “aquecido”, deve fazê-lo galgando a colina. Uma vez que tenha percorrido o caminho ascendente até ao estado, este desenvolve-se com toda a sua potência e energia». <sup>3</sup>

### Emoção generativa

Dá a impressão que para Moreno a fome de actos não dispensa ou equivale ao aquecimento. Moreno na citação anterior parece ter em vista o acto criador, artístico, mas a verdade é que no parágrafo imediatamente seguinte mostra que está a falar daquilo que designamos por emoção e, ao mesmo tempo, de relações externas, no sentido de interpessoais. «Além disso, o “estado” não surge automaticamente; não é pré-existente. É produzido por um acto de vontade. Surge espontaneamente. Não é criado pela vontade consciente, que actua fre-

(2) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 123.

(3) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 86.

quentemente como barreira inibitória, mas por uma libertação que, de facto, é o livre surgimento da espontaneidade. Termos como “emoção” ou “condição” não pouco cobrem também totalmente a ideia. Pois, aliás, o “estado” não só motiva um processo interno mas também uma relação externa, social, isto é, uma correlação com o “estado” de uma outra pessoa criadora». <sup>4</sup>

A vivência do corpo, por seu lado, traduz-se ao nível da percepção interna como uma emoção, mas ela própria é guiada pela vontade num processo de aquecimento em que o psicossomático se pode converter em acção. Moreno teoriza esse processo: ao contrário do que nos habituamos a pensar, o saudável não é saber traduzir as emoções ou os sentimentos em palavras ou pensamentos – objectivos por vezes identificados com as *talk therapies* – mas sim transformá-los em acções.

A condição fisiológica, interperceptiva, constitui o que Moreno designa como arranque. Interessa agora compreender a intervenção do pensamento (correspondente à área mente do núcleo do eu de Rojas-Bermudez/Pichón Rivière) neste processo. Mikhail Bakhtin, linguista e filósofo russo que, no mesmo período em que Moreno iniciava o psicodrama em Viena, desenvolveu na agora São Petersburgo o pensamento dialógico e polifónico, considerou no seu primeiro livro, *Para uma Filosofia do Acto* <sup>5</sup>, escrito em 1920 mas vindo a público apenas em 1986, que «qualquer pensamento meu, juntamente com o seu conteúdo, é um acto ou acção que realizo – é o meu próprio acto ou acção individualmente responsável. É um de todos aqueles actos que fazem da minha vida única inteira um realizar ininterrupto de actos. Porque a minha vida como um todo pode ser considerada um complexo acto ou acção singular que eu realizo: eu realizo, isto é, eu executo actos, com toda a minha vida, e cada acto particular e experiência vivida é um momento constituinte da minha vida – da contínua realização de actos. Como um acto executado, um dado pensamento forma um todo integral: tanto o seu conteúdo-sentido quanto o facto da sua presença na minha consciência real – a consciência de um ser humano perfeitamente determinado – em um tempo particular e em circunstâncias particulares, isto é, toda a historicidade concreta da sua realização – ambos os momentos (o momento do conteúdo-sentido e o momento histórico-individual) são unitários e indivisíveis na avaliação deste processo como minha acção ou acto responsável. Mas pode tomar-se o momento do conteúdo-sentido abstratamente, isto é, um pensamento como um juízo universalmente válido». <sup>6</sup>

### Pensamento participativo

Bakhtin – e na sua esteira John Shotter, o teórico da comunicação universitário britânico que se interessou pela psicoterapia nomeadamente sistémica e cola-

(4) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 86.

(5) Bakhtin, M. (1990) – *Filosofia postupka*, trad. port. Para uma Filosofia do Acto, coord. Bruno Monteiro, Deriva, 2014.

(6) Bakhtin, M. (1990) – *Filosofia postupka*, trad. port. Para uma Filosofia do Acto, coord. Bruno Monteiro, Deriva, 2014, pp. 20-21.

borativa, particularmente representada pelo norueguês Tom Andersen – detém-se numa categoria de pensamento que denomina participativo, ou seja, não indiferente, engajado, comprometido, envolvido, relacionado ou interessado.<sup>7</sup>

De notar que Tom Andersen foi o criador no campo das terapias familiares da equipa reflexiva, que se desenvolve surpreendentemente a partir da postura estratégica da Escola de Milão na direcção de uma postura colaborativa, com o carácter de terapeuta auxiliar do membro de uma plateia perante o qual a família-paciente se expõe com um evidente paralelo com os instrumentos do psicodrama e as fases da sessão de psicodrama, nomeadamente o público ou auditório, e a fase de comentários ou partilha.

Deste modo poderíamos formular a área corpo como aquela onde a fome de actos se manifesta no plano emocional, e a área mente onde ela se elabora num processo de aquecimento, primeiro geral e depois específico, à procura de um papel sem o qual não tem acesso à área ambiente e não pode, portanto, libertar-se.

Na transição do aquecimento geral para o aquecimento específico podemos considerar útil a noção de meta-papel que Adam Blatner introduziu como «o nível que modula que papéis são jogados quando e como»<sup>8</sup>. «As pessoas aprendem a usar o meta-papel assim que aprendem a fingir e as primeiras sugestões podem ser encontradas na criança antes de um ano de idade com o surgimento do brincar. O faz-de-conta é perceptível durante o segundo ano de vida. Essa é a consciência de que a actividade pode ser entendida como real e não real, dois quadros de referência diferentes para comunicações interpessoais. Pode ver-se o meta-papel operar quando a criança sai do papel e comenta sobre o que está a fazer: “não, eu não gostei disso, vamos mudar”, “ai, tu estás a jogar duro demais”, “ok, agora eu quero ser o bebé e tu serás a mãe” ou “quero ir ao quarto de banho”. Estas expressões ilustram a mudança do papel para o meta-papel».<sup>9</sup>

### Catarse integrativa

Só quando se conclui o aquecimento específico e se define um papel, e um tempo e um lugar, é que nos é possível entrar em acção, na cena como na realidade, ou seja, verdadeiramente uma catarse. O termo catarse tinha uma tradição ligada com a acção, e com o teatro, na sua origem aristotélica, mas como que ganhou, no pensamento moderno, o simples significado de expressão em palavras ou em pensamento. Passou a privilegiar-se o modelo confessional, no registo religioso ou no moderno registo psicológico. Eu passo a procurar alguém que me ouça em vez de alguém com quem interaja.

Moreno percebeu que «a catarse de uma pessoa depende da catarse de uma outra pessoa. A catarse tem de ser interpessoal».<sup>10</sup> Isto não se aplica unicamente a um momento especial de terapia ligado a uma mudança e em que possa haver uma revelação ou um *insight* mas a toda a acção.

(7) Monteiro, B. (2014) – Para uma Filosofia do Acto – Notas, in Bakhtin, M., trad. port. *Para uma Filosofia do Acto*, coord. Bruno Monteiro, Deriva, 2014, p. 90.

(8) Blatner, A. (2007) – The Role of the Meta-role, Ch. 4, in Baim, C., Bermeister, J. & Maciel M., *Psychodrama Advances in Theory and Practice*, Routledge.

(9) Blatner, A. (2007) – The Role of the Meta-role, Ch. 4, in Baim, C., Bermeister, J. & Maciel M., *Psychodrama Advances in Theory and Practice*, Routledge.

(10) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 234.

Ao estudar a linguagem, mais que o aspecto subjectivo, Bakhtin deu uma possibilidade ao diálogo que amplia a perspectiva de Buber e de certa maneira estava contida na consciência improvisacional de Moreno. Moreno, aliás, a uma psicoterapia que fosse, melhor dizendo, «um monólogo na presença de um intérprete», contrapunha que «um diálogo, não só no sentido socrático mas também na acepção comum, é um encontro de duas pessoas, cada qual com uma igual oportunidade de combater e responder»<sup>11</sup>.

Glenna Gerard<sup>12</sup>, discípula do físico e relevante autor na área do diálogo David Bohm<sup>13</sup>, faz um interessante paralelo entre o diálogo e as práticas de improvisação teatral (*improv*), ambas traduzidas pela atitude «sim-e», ou seja, «receber o que lhe for oferecido dizendo *sim e* juntando a sua contribuição». Este diálogo em acção seria uma espécie de pensamento em conjunto, como a música no *jazz* improvisado que Katia Castro Laszlo e Alexander Laszlo<sup>14</sup>, do Monterrey Institute of Technology, consideram uma boa analogia. «Uma sessão de *jazz* de improvisação é uma boa metáfora para uma conversa próspera – *jazz* e conversas podem gerar suficiente emoção e energia positiva para os manter envolvidos. Numa *jam session* pode admirar-se a fluidez e graciosidade das melodias geradas numa construção das contribuições dos músicos umas sobre as outras. Os músicos estão verdadeiramente a ouvir-se complementando e promovendo as ideias musicais uns dos outros. Para músicos de *jazz* participarem numa *jam session* precisam de ter dedicado uma enorme quantidade de tempo e energia a aperfeiçoar as suas habilidades de executantes em cada um dos instrumentos, mas também devem ter aprendido a tocar juntos – para co-criarem. Conversas prósperas como *jazz* improvisado são processos co-criativos que envolvem competência, apoio mútuo e enriquecimento. Conversas prósperas são desafiadoras e divertidas».

Este envolvimento dialógico na acção percebe-se melhor ao considerar, com Bakhtin, a fala (*utterance*) como uma mais pequena unidade de conversação que a frase ou o discurso. Estamos assim perante um texto co-construído. E histórico no sentido em que está ligado a um momento.

### Realidade alargada

A questão da linguagem adquire para uma teoria validada num contexto mais contemporâneo uma importância primordial, que não é, contudo, retirada da esfera do acto, como se fosse exclusivamente da esfera da mente.

Jerome Bruner seguindo John L. Austin considera que «a linguagem não se adquire no papel de espectador, mas através do uso» e «a criança não está apenas a aprender o que dizer mas como, onde, para quem e sob que circunstância»<sup>15</sup>. Como o autor salienta, neste inevitável e muito precoce processo de contar histórias («se as crianças entrarem numa situação em que devem evitar que outra

(11) Moreno, J.L. (1964) – Introdução à Terceira Edição do Original Inglês in Psicodrama, Cultrix, São Paulo, pp. 37-38.

(12) Gerard, G. (2005) – Creating New Connections, Dialogue & Improv, ch. 16, in Banathi, B. & Jenlick, P.M., *Dialogue as a Means of Collective Communication*, Kluwer.

(13) Bohm, D. (1996) – *On Dialogue*, Routledge.

(14) Lazlo, K.C. & Lazlo, A. (2005) – The Conditions for Thriving Conversations, ch. 17, in Banathi, B. & Jenlick, P.M., *Dialogue as a Means of Collective Communication*, Kluwer.

(15) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 78.



pessoa descubra algo que elas esconderam, então até as de dois/três anos sonegarão informação relevante à pessoa que procura e, inclusive, criam e fornecem-lhe depois *falsa* informação, como enganadoras pegadas que afastam do tesouro escondido»<sup>16</sup>) as crianças «começam a reconhecer bastante cedo que o que elas fizeram ou planeiam fazer será interpretado não apenas através do acto em si, mas também pelo que elas dizem a tal respeito», ou seja, «*logos e praxis* são culturalmente inseparáveis».<sup>17</sup>

«A criança, no ambiente natural, tem os seus próprios desejos; mas em virtude de contar com o afecto da família, tais desejos criam por vezes conflitos quando colidem com os desejos dos pais e dos irmãos. A tarefa da criança quando o conflito aumenta é equilibrar os seus próprios desejos e o seu compromisso com os outros na família. E ela bem depressa aprende que a acção não basta para atingir tal fim. Contar a história certa, apresentar as suas acções e objectivos sob uma luz justificadora é muito importante. Alcançar o que se pretende significa, muitíssimas vezes, arranjar a história certa. (...) Mas arranjar a história certa, opor com êxito a própria contra a do irmão mais novo, requer o conhecimento do que constitui a versão canonicamente aceitável. Uma história “certa” é a que liga a versão própria, através da mitigação, à versão canónica».<sup>18</sup>

Bruner cita uma comunicação pessoal de Joan Lucariello, autora de *A Study in Narrative Thinking in Children*, para estabelecer que «a primeira descoberta, foi que as histórias anticanónicas produziram uma enchente de invenção narrativa, em comparação com a canónica – dez vezes mais elaborações».<sup>19</sup> Bruner, num capítulo significativamente intitulado *O Ingresso do Significado*, conclui que «o nosso sentido do normativo é alimentado pela narrativa, mas também assim acontece com o nosso sentido de ruptura e de excepção; as histórias fazem da “realidade” uma realidade atenuada».<sup>20</sup>

Bruner desenvolve o seu argumento em torno da autobiografia e constata que a autobiografia «é um relato feito por um narrador no aqui e agora, sobre um protagonista que tem o seu nome e existiu num passado, desembocando a história no presente quando o protagonista se funde com o narrador».<sup>21</sup> O *self* como narrador relata e justifica, mas enquanto protagonista «está sempre, por assim dizer, apontando para o futuro».

Esta fusão do protagonista com o narrador frequentemente não é harmoniosa. Ou como escreve Olivia Lousada «infelizmente a vida deixa muitas vezes as pessoas com muitas emoções e ansiedades não resolvidas e turbulentas que inibem a espontaneidade. A repetição dos papéis criados por essas ansiedades é também uma “fome de actos” ou um “alcançar” a vida. Mesmo se disfuncional algumas vezes, a repetição destes papéis pode ser vista como uma tentativa natural de resolver sentimentos conflituais como ganhar ou recuperar o equilíbrio interno e a espontaneidade. Com o psicodrama o cliente pode aceder à “fome de actos” considerando a limitada amplitude dos papéis que desempenha ou dos que percebe serem representados pelos outros em seu redor. Redescobindo a espontaneidade e uma mais larga escolha de papéis os clientes muitas vezes encontram novas formas de compreender o comportamento dos outros e o seu próprio».<sup>22</sup>

A sensação que frequentemente articula o protagonista e o director no início de uma dramatização é a de entrar numa aventura, nenhum deles sabendo ao certo onde o barco irá atracar e se os ventos da tempestade não irão perturbar a viagem.

Do que se trata é de criar uma realidade alargada (*surplus reality*) onde o protagonista possa ter uma experiência que a vida não lhe proporcionou e assim possa na última fase da sessão, e depois dela, incorporá-la no âmbito do seu *self* narrador. É, se assim se puder dizer, o *self* protagonista que desbrava o caminho para o trabalho do *self* narrador. Há que evitar, contudo, uma dramatização fechada, já com solução à vista, que, por muito avisada que seja, nunca será verdadeiramente terapêutica. A fome de actos que não encontrava viabilidade nas condições da vida real pode assim ter uma oportunidade na realidade dramática e, mais que isso, pode ser um factor de enriquecimento da experiência do indivíduo.

### Diálogo e incerteza

António Damásio<sup>23</sup> tem procurado integrar, num modelo teórico neurobiológico, as emoções e sentimentos e a razão e os pensamentos, valorizando quer a observação clínica e experimental, quer o modelo introspectivo, mas no que respeita ao comportamento, externalizado, pondo mais frequentemente a tónica na tomada de decisão e não tanto num processo interaccional que é o do meio natural.

Esta temática inclusivamente tem sido objecto de atenção da pesquisa e reflexão na área da gestão económica e empresarial<sup>24</sup>. Gringerenzer (2007) distingue uma racionalidade lógica de uma racionalidade eco-lógica ou ligada (*bounded*), valorizando a interacção com o ambiente, a intuição (*gut feelings*) e a tolerância à incerteza, aproximando-se eventualmente mais da espontaneidade *moreniana* que do inconsciente *freudiano* que se sugere no título.<sup>25</sup>

Peter Rober<sup>26</sup>, na área da terapia familiar de que, segundo Compernelle<sup>27</sup>, Moreno terá sido «um pioneiro não reconhecido», estabelece o «diálogo de pessoas vivas», numa perspectiva «inspirada por Bakhtin, Volosinov e Shotter», não apenas na sala de terapia mas na vida real onde se manifestam os problemas ou as dificuldades. Rober cita Emerson, um estudioso de Bakhtin: «O diálogo não é de modo algum uma relação segura ou protegida. Sim um Tu está sempre presente mas excepcionalmente frágil, o Eu deve criá-lo (e ser criado por ele) num gesto simultâneo e mútuo, repetidas vezes, sem nenhuma autoridade especial ou promessa de estabilidade... O desequilíbrio é a norma».<sup>28</sup> Nas palavras de Moreno «cada um com uma igual oportunidade de combater e responder».

(16) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 81.

(17) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, pp. 89-90.

(18) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 90.

(19) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 86.

(20) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 98.

(21) Bruner, J. (1990) – *Acts of Meaning*, Harvard University, trad. port. Actos de Significado, Edições 70, 2002, p. 120.

(22) Lousada, O. (1998) – The Three-layered Cake, Butter with Everything (chap. 12), in Karp, M., Holmes, P., Bradshaw Tavon, K. (eds.), *The Handbook of Psychodrama*, Routledge.

(23) Damásio, A. (2012) – Ao Encontro de Espinoza, as Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir, edição revista e actualizada, Círculo de Leitores.

(24) Gatarik, E. (2014) – The generative influence of emotions and feelings on organizational effectiveness, a new theory for the practicing of knowledge management, *Clinical European Journal of Management*, 1, 1, 25-38.

(25) Gringerenzer, G. (2007) – *Gut Feelings: The Intelligence of the Unconscious*, Penguin Books.

(26) Rober, P. (2005) Family Therapy as Dialogue of Living Person: a Perspective Inspired by Bakhtin, Volosinov and Shotter, *Journal of Marital and Family Therapy*, 31, 4, 385-397.

(27) Compernelle, T. (1981) – J.L. Moreno: na Unrecognized Pioneer of Family Therapy, *Family Process*, 20, 3, 331-335.

(28) Emerson, C. (1997) – *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University.

Para John Shotter<sup>29</sup> trata-se de um «conhecimento de 3.º tipo» (*knowledge of 3th kind*), que sucede à teoria geral dos sistemas e à cibernética de 2.ª ordem, como formulação adequada à complexidade organizada. Não conhecer o *quê* ou *como* mas *de dentro* (*witness*).

### Teatro e metáfora

Enquanto drama etimologicamente quer dizer acção, teatro refere-se a um lugar para ver.<sup>30</sup> Ainda de um ponto de vista etimológico teatro e teoria têm a mesma raiz e teoria refere-se a espectáculo, que tanto poderia querer dizer teoria como especulação. Se vírmos o pensamento de Moreno com a distância que a história permite, poderá considerar-se que ele usou o teatro como metáfora e foi oscilando, como Bruce Wilshine, entre considerar o teatro como sendo *life-like* e a vida como sendo *theatre-like*.<sup>31</sup>

Esta sobreposição e transição suave (*cross-fading*) permite a Moreno identificar a posição face às emoções e sentimentos de Freud com a do célebre teórico e encenador de teatro Stanislavski, com notória influência num método de representação mais popularmente associado ao Actor's Studio e a uma geração de actores de Hollywood como Marlon Brando, Paul Newman ou Montgomery Clift, que fez o papel de Freud no filme que John Huston lhe dedicou<sup>32</sup>, entre muitos outros. E por extensão talvez não excluíssemos Damásio desta tradição.

Moreno considera que Stanislavski «limitou o fator espontaneidade à reativação de recordações carregadas de emoção. Essa abordagem vinculou a improvisação à experiência passada, em vez do momento. Mas, como sabemos, foi a categoria do momento que conferiu à obra de espontaneidade e ao psicodrama sua revisão e direcção fundamentais. A ênfase sobre as recordações carregadas de emoção coloca Stanislavski em curiosa relação com Freud. Também Freud tentou fazer seu paciente mais espontâneo, assim como *Stanislavski procurava fazer os seus actores mais espontâneos na representação de papéis conservados*. À semelhança de Stanislavski, Freud tentou evocar a experiência real do sujeito, mas preferia também as experiências intensas do passado ao momento – se bem que para uma aplicação diferente – no tratamento dos distúrbios mentais. Embora trabalhando num domínio diferente, Freud e Stanislavski eram contrapartes que se correspondiam um ao outro».<sup>33</sup>

Reaproximar as emoções em relação ao presente (*hic et nunc*) deve ser um dos objectivos do psicodrama, lembrando que, na concepção de Moreno, a fome de actos começa a ser inibida no desenvolvimento da criança quando ela toma consciência da brecha entre realidade e fantasia, e ao mesmo tempo do passado e do futuro.

A noção de marcador somático de Damásio não tem que ser confinada à evocação de situações do passado e pode traduzir a complexidade de um reco-

(29) Shotter, J. (2010) – *Social Construction on the Edge, «Witness» – Thinking & Embodiment*, Thaos Institute.

(30) Wilshine, B. (1991) – *Role Playing and Identity, The Limits of Theater as Metaphor*, Indiana University Press, p. 11.

(31) Wilshine, B. (1991) – *Role Playing and Identity, The Limits of Theater as Metaphor*, Indiana University Press, foreword, ix.

(32) Freud, *Além da Alma* (Freud, Universal Pictures, 1962), Re: John Huston; Int: Montgomery Clift (Freud).

(33) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 88.

nhecimento da fome de actos, numa estrutura progressivamente mais complexa após os dois anos de idade. Pode identificar-se com as noções de *zona* e de *arranque* de Moreno à medida que o indivíduo alarga os seus papéis. Os papéis sociais e psicodramáticos ganham espaço e até certo ponto integram os papéis psicossomáticos.

Damásio associa a activação dos marcadores somáticos mais frequentemente a imagens externas mas podemos admitir que essa activação surja regularmente, sem nenhum significado previamente atribuído apenas como manifestação oscilatória característica dos organismos vivos.

Torna-se necessário, portanto, um ajustamento ao nível da mente para que o indivíduo se envolva numa acção. Do mesmo modo é de admitir que quando a necessidade de acção é de natureza racional, pragmática, o mesmo processo de aquecimento e de transição do meta-papel para um papel se inicie procurando os marcadores somáticos de um aquecimento específico e, portanto, garantindo um desempenho espontâneo, novo e adequado. Em ambos os casos, opera-se uma sincronização do emocional e do racional na acção. Quando este processo nas situações reais mostra algumas dificuldades a sua execução na cena dramática, sem a irreversibilidade da vida real, pode constituir uma excelente oportunidade que respeita a fome de actos do indivíduo.

Estamos a propor um modelo em que o arranque para o acto pode surgir na representação da mente ou na representação do corpo. No primeiro caso ele precisa de um aquecimento que associe emoções na representação do corpo (que poderão ser os designados marcadores somáticos de Damásio) em ordem a garantir um nível adequado de espontaneidade, definida por Moreno como um grau de liberdade. No segundo caso surge primeiro a emoção na área do corpo, e que se traduz no pensamento, mas principalmente na preparação para a acção, através de um processo de aquecimento que determina que papel, quando e como, de acordo com a noção de meta-papel de Adam Blatner.

Ronda Blair<sup>34</sup>, professora de teatro interessada também nas neurociências, cita Damásio: «As emoções desenrolam-se no teatro do corpo. Os sentimentos desenrolam-se no teatro da mente».<sup>35</sup> Mas o verdadeiro é o teatro do ambiente, área de representação do exterior, seja na vida, seja na cena, e onde acontecem os actos. *Acting* como o objecto de estudo de Rhonda Blair pode significar representação (no teatro), mas também simplesmente actuação (na vida).

Que esta actuação seja fruto de um processo elaborado não contraria a noção de espontaneidade de Moreno, essencial à homeostasia interna e à adequação ao papel complementar. «A raiz da palavra “espontâneo” e seus derivados é o latim *sponte*, com o significado de *por livre vontade*. A espontaneidade tem a tendência inerente para ser experimentada por um indivíduo como seu próprio estado, autónomo e livre – isto é, livre de influências exteriores e de qualquer influência interna que ele não possa controlar. Para o indivíduo, pelo menos, tem todas as características de uma experiência livremente produzida».<sup>36</sup>

(34) Blair, R. (2008) – *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*, Routledge.

(35) Damásio, A. (2012) – *Ao Encontro de Espinoza, as Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, edição revista e actualizada, Círculo de Leitores, p. 42.

(36) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 132.

Rhonda Blair toca no aspecto paradoxal desta questão ao pensar *A way of thinking about acting* (capítulo 3) em termos que desafiarão a separação entre o teatro tradicional o teatro espontâneo e o psicodrama que orientou Moreno. «Uma das coisas que os actores se esforçam por fazer é “agir por impulso” (*act on impulse*), uma frase que se refere a ser capaz de responder espontaneamente sem censurar ou restringir a sua reacção. Um actor que não “age por impulso” não está presente ao momento, incluindo o momento dos seus parceiros de cena, e está a limitar a sua responsividade e imaginação. Mas o que é um impulso? O Dicionário de Oxford define como “súbita ou involuntária tendência para agir, sem premeditação ou reflexão (...) Quando falamos da capacidade de agir por impulso ao representar, estamos necessariamente a invocar a natureza paradoxal da espontaneidade no processo do actor, ‘pois a vitalidade espontânea do actor parece depender da medida em que as suas acções e pensamentos tenham sido automatizados, tornados uma segunda natureza.’” (Roach, J. R., 1993, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor: 16).<sup>37</sup>

Há uma citação de Moreno que faz justiça às características dialógicas da espontaneidade e da acção: «Na situação psicodramática, o mundo todo em que o actor ingressa – os enredos, as pessoas, os objectos, em todas as suas dimensões e no seu tempo e espaço – é para ele novidade. Cada passo que ele dá em frente nesse mundo cénico tem de ser definido pela primeira vez. Cada palavra, que ele profere é definida pela palavra que lhe foi dirigida. Cada movimento que ele faz é definido, suscitado e configurado pelas pessoas e objectos com que se encontra. Cada passo por ele dado é determinado pelos passos que os outros dão na direcção dele. Mas os passos dos outros também são determinados, pelo menos em parte, pelos seus próprios passos».<sup>38</sup>

(37) Blair, R. (2008) – *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*, Routledge.

(38) Moreno, J.L. (1947) – *Psychodrama First Volume*, Beacon, trad. port. Psicodrama, Cultrix, São Paulo, p. 104.

## O PSICODRAMA E O EQUILIBRISTA – DIÁLOGOS COM A OBRA DE PESSOA

*The psychodrama and the balancer –  
dialogues with the work of Pessoa*

LUIZ CONTRO

PSICÓLOGO, PSICODRAMATISTA DIDATA-SUPERVISOR (IPPGC-FEBRAP – BRASIL) | DOUTOR EM SAÚDE COLETIVA  
PELA FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS – UNIVERSIDADE DE CAMPINAS – BRASIL (UNICAMP) | [www.luizcontro.com.br](http://www.luizcontro.com.br)

**Resumo:** O autor aborda a produção heteronímica de Pessoa e estabelece um diálogo com o psicodrama, tomado, aqui, como o todo da obra de Moreno. Esse processo de criação de personagens-autores leva a reflexões sobre a espontaneidade e alguns referenciais psicodramáticos são oferecidos para a compreensão da produção do poeta. Argumenta-se que esse intercâmbio entre literatura e psicodrama é possível em função da existência de campos que habitam em torno de seus núcleos específicos. Esses campos apresentam como elemento em comum o aspecto artístico. Na diferenciação entre seus núcleos singulares, o autor postula que a ficção, na literatura, está a serviço de captar o leitor. No psicodrama, ela é instrumento para uma terapêutica, entendida no sentido de transformação das relações. Aspecto central é o realce na ideia de identidade como sendo plural – tema protagônico na obra de Pessoa –, suas implicações no uso do método do psicodrama, bem como sua importância como antídoto para as intolerâncias desses áridos tempos contemporâneos.

**Palavras-chave:** Psicodrama, Fernando Pessoa, heteronímia, identidade, espontaneidade.

**Abstract:** The author addresses the heteronymic production of Pessoa and establishes a dialogue with psychodrama, taken, here, as the whole of Moreno's work. This process of creating characters-authors leads to reflections about spontaneity and some psychodramatic references are offered for understanding the production of the poet. It is argued that this exchange between literature and psychodrama is possible due to the existence of fields that are located around their specific cores. These fields have, as a common element, the artistic aspect. In the process of differentiating their unique core, the author posits that fiction, in literature, is in the service of capturing the reader. In psychodrama, it is an instrument for therapy, understood in the sense of transformation of the relations. The central aspect is the emphasis on the idea of identity as plural – protagonist theme in the work of Pessoa –, its implications in the use of psychodrama method, as well as its importance as an antidote to intolerance of these arid contemporary times.

**Keywords:** Psychodrama, Fernando Pessoa, heteronymy, identity, spontaneity.

(1) Carta a Casais Monteiro, <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Utilizo muito, no transcorrer do texto, citações do Arquivo Pessoa. Doravante, as indicarei apenas como AP e seu número correspondente.

## Introdução

Esse artigo se localiza numa trajetória que tenho empreendido, na qual miro dois objetivos: refletir sobre questões da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, tentar contribuir para o aprimoramento do método psicodramático. Como estratégia, tenho lançado mão de articulações com outros saberes (Contro, 2011), tomando sempre o cuidado de discernir o que é peculiar a cada núcleo específico. Recentemente, o intercâmbio tem sido com a literatura (Contro, 2012). Mais especificamente, nessas páginas, com a obra de Pessoa.

A literatura de Pessoa nos desassossega. A heteronímia, um de seus maiores pilares, produz sentidos diversos e nos indaga, entre outras coisas, sobre a noção de identidade: se Pessoa, endossado por autores de outras áreas, nos convida a transitar por nossos distintos e complementares «eus», cabe continuarmos a afirmar que existe a configuração de uma identidade única?

Um diálogo como este que se pretende entre a obra pessoana e o psicodrama se dá em função de consonâncias e transposições, viáveis pela existência de um campo que se faz comum entre essas duas, digamos, propostas. Mas, também e simultaneamente, pode acontecer ao contrapormos as singularidades de seus diferentes núcleos: até onde a ficção literária dialoga com uma terapêutica?

Não tenho a pretensão de que temas tão complexos possam se esgotar aqui. Mas pretendo delinear algumas referências e estímulos. Façamos, então, uma incursão guiada por esse poeta, prosador e dramaturgo.

## O fenômeno da heteronímia em Pessoa

Falar de Pessoa (1888-1935) sem abordar o episódio da heteronímia seria omitir um importante conteúdo que o marca na literatura. Desde criança, o que não é incomum, tinha a tendência de criar seus amigos invisíveis. Este mundo outro, no entanto, nunca o abandonou. Essa estreita convivência com o imaginário passou por etapas mas manteve-se até a vida adulta. Escutava, ouvia e via-os. Sentia saudade deles, segundo seu próprio relato.<sup>1</sup>

Conta ele que, em 8 de março de 1914, dia triunfal em sua vida e que nunca mais se repetiria, «acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir» (AP, 3007). Surgia Alberto Caeiro, seu mestre. A partir dele, Pessoa se empenhou em descobrir «instintiva e subconscientemente», discípulos. Resgatou «poemas de índole pagã» que escrevera por volta de 1912 e, assim, apareceu o latente Ricardo Reis.

«E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem». (Idem)

Ou seja, poemas e heterônimos gestaram-se mutuamente. Há uma dessemelhança entre Pessoa e Fernando Pessoa:

«Pessoa é um autor que se distingue daqueles autores que pela sua mão assinam, e se distingue mesmo de um deles que usa o seu nome próprio. Esse que usa o mesmo nome que ele é o “ortônimo”.... Por exemplo, na maturidade de Pessoa, só o ortônimo escreve poemas esotéricos e políticos». (Zenith e Martins, editores do livro *Teoria da Heteronímia*, no qual compuseram escritos de Pessoa, 2012, p. 21)

Essa distinção foi ganhando corpo e sendo explicitada no decorrer do tempo. O ortônimo Fernando Pessoa foi sendo alçado à condição de heterônimo enquanto a Pessoa coube o papel de executor. Em rascunho de carta de 1932, escreve que «Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor» (AP, 4264).

São relatados seus outros muitos heterônimos. Mas, diversos são quase que apenas citações, aparecendo momentaneamente. Se, como veremos com mais detalhes, um ingrediente relevante que vai caracterizar um heterônimo, nas páginas de Pessoa, é o fato de ser um personagem autor de obra própria, com estilo único, fico com o número de 106 considerado por Zenith e Martins (Pessoa, 2012). Chegam a essa contagem levando em conta uma obra original ou uma tradução em nome do autor criado por Pessoa, por menor que seja, merecendo este, por isso, a denominação de heterônimo.

O fenômeno da heteronímia não era novo, nem foi criado por Pessoa. Kierkegaard (1813-1855), dinamarquês, filósofo – considerado o pai do existencialismo – e poeta, usou sete heterônimos para escrever. Começou em 1843 (Cavalcanti Filho, 2012, p. 223). Além disso, escrever como se fosse outro era recorrente na literatura portuguesa à época de Pessoa. Porém, nosso autor expandiu os limites dessa arte.

Mas, de que amplificação estamos falando? Que elementos constituem a peculiaridade desse feito pessoano?

Segundo Perrone-Moisés, «A heteronímia nascera como aspiração ao universal, como esperança da unidade» (1982, p. 21). Seria uma forma que viabilizasse a tentativa de sentir tudo de todas as maneiras, de atingir a totalidade. Porém, desembocou no esfacelamento.

«Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo...

Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me, entreguei-me,  
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente»... (AP, 821)

«Quem sou, que assim me caminhei sem ser,  
Quem são, que assim me deram aos bocados  
À reunião em que acordo e não sou meu?» (AP, 446)

É como se, na tentativa de acessar Pessoa, uma porta levasse a outra, que dá em outra e outra, mas nunca o encontrássemos. Já no final de sua curta vida, demonstra o desejo de desmascarar os heterônimos, reunindo-os sob seu próprio nome, mas desiste: «... os heterônimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce absoluto)» (AP, 1087).

Ou seja, não estamos falando da multiplicação do mesmo em outros. Mas do «desencadeamento de uma alteridade tal que a volta ao Um se torna impossível» (Perrone-Moisés, 1982, p. 26).

Em Pessoa, vida e obra estão amalgamados de tal maneira que, muitas vezes, falar de uma é referir-se à outra. Sendo assim, não bastaria tomarmos apenas sua literatura para nos balizarmos nas correlações pretendidas? É que, como veremos, a produção heteronímica nos fornece mais substância quando observarmos os movimentos feitos, para sua conformação, pelo executor desse processo. Desse modo, além dos personagens, nos interessa o processo de criação do autor Pessoa. E seu papel de autor desenvolve-se com suas experiências de vida. O evento da despersonalização encontra eco em acontecimentos significativos de sua biografia.

O medo de enlouquecer, ou de que já estivesse louco, acompanhou Pessoa durante toda a vida. No relato de sua irmã Teca, «Ele sempre teve medo da lou-

cura, Fernando toda vida teve o pavor de enlouquecer como a avó, ou de morrer tuberculoso como o pai» (Cavalcanti, 2012, p. 627). Escrevia a psiquiatras e antigos professores pedindo que lhe dessem um diagnóstico. Para enfrentar essa angústia procurava saídas:

«A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela e ela não ser grande é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio». (Idem, pp. 631-32)

O medo, mas ao mesmo tempo essa consciência que tinha de seus «desarranjos emocionais», nos brindou com muitos de seus escritos. Um de seus heterônimos, Alexander Search, produz um texto com o título «Agonia, Delírio e Documentos da Decadência Mental», no qual escreve «O paradoxo não é meu, sou eu ... não sou mau nem cruel, sou louco» (Idem, p. 630). Cavalcanti nos relata outros vários exemplos de textos com o mesmo tema, produzidos por diferentes heterônimos (Idem, p. 636).

Assim, a heteronímia revelou-se como alternativa importante. Pessoa revela que:

«É na instabilidade por temperamento que devemos filiar as criações dos heterônimos, que são a outra face da despersonalização. É à luz dos conhecimentos da clínica mental que se explicam as míticas transfigurações que assombam e iludem quem não possui preparação para penetrar num psique anômalo». (Idem, p. 636)

Ou ainda na já citada carta a Casais Monteiro, na qual refere-se à «origem orgânica» de seus heterônimos:

«A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. ... a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. ... assim tudo acaba em silêncio e poesia...». (AP, 3007)

Também esse poema, abaixo, de Álvaro de Campos, de 1934, um ano antes da morte de Pessoa. Aproveitei para sublinhar trechos que dão contorno a um personagem emergente que, a meu ver, protagoniza uma dinâmica muito peculiar, recorrente em sua vida e obra e que aqui nos interessa:

Esta velha angústia,  
Esta angústia que trago há séculos em mim,  
Transbordou da vasilha,

Em lágrimas, em grandes imaginações,  
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,  
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum,  
Transbordou.

Mal sei como conduzir-me na vida  
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!

Se ao menos endoidecesse deveras!

Mas não: é este estar entre,

Este quase,

Este poder ser que...

Isto....

Um internado num manicômio é, ao menos, alguém,  
Eu sou um internado num manicômio sem manicômio.

Estou doído a frio,

Estou lúcido e louco,

Estou alheio a tudo e igual a todos:

Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura

Porque não são sonhos.

Estou assim ... (AP, 2579)

Esse personagem seria um equilibrista que tem consciência do perigo de transitar pelo fino fio esticado entre a literatura e a loucura, mas que mantém a escolha por ali estar, pela entrega apaixonada para atingir estilos de escrita que o levem a uma literatura singular. Um fio tão fino que chega a ser poroso e, por isso mesmo, não delimitando em certos trechos.

Temos então que sua heteronímia muito se deu em função de sua «instabilidade por temperamento». Seja para lidar com essas alternâncias, ou, e ao mesmo tempo, seja para utilizá-las como expediente para criação.

Humberto Brito<sup>2</sup> reforça a tendência de considerar a despersonalização pessoal mais pela vertente do *modus operandi* literário. O fenômeno do esfecelamento não se caracterizaria pela dissolução do sujeito enquanto uma desagregação do indivíduo. Seria um estado atingido momentaneamente e estaria a serviço da construção de seus heterônimos.

E, como dois componentes desse recurso, ou, como que ao menos dois critérios para a constituição dos tipos pessoais, Brito enfatiza, de um lado, a consciência que o poeta prosador tinha do necessário distanciamento. De outro, a confecção, ou não, de um estilo próprio. Do que se trata?

A favor do argumento do distanciamento temos trechos de cartas de Pessoa nos quais descreve seu exercício de observação. Ao passar pela janela de uma casa, ou pela calçada de uma rua, como exemplos, mira os sujeitos e passa a imaginar como seriam suas vidas, seus afazeres, sua maneira de se relacionar. Constrói o personagem.

(2) HUMBERTO BRITO. <http://formadevida.org/brito/57>, «Estilo e indivíduo», acesso em 04/06/2016.

O segundo componente do «método pessoano» de conformação de um heterônimo, a definição de um estilo próprio, se daria do seguinte modo: caso Pessoa, como o fez com Bernardo Soares, criasse autor que escrevesse com o mesmo estilo que o seu, tratar-se-ia de um semi-heterônimo. Quando criava autores que apresentavam um estilo próprio, diferente do seu, teríamos o heterônimo. Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos encaixam-se aqui. Portanto, a medida de discernimento entre heterônimo e semi-heterônimo, segundo relatos do próprio Pessoa, é o estilo.

Assim, Pessoa, ao discorrer sobre alguns passos e referências sobre seu processo de criação dos heterônimos, estaria caracterizando um procedimento que não seria a expressão direta de si mesmo, mas de um outro, inclusive com horóscopo e biografia própria. O que levaria a crer que a despersonalização se daria apenas e unicamente em função da criação literária e não como vivência de dissociação do sujeito.

Sabemos, no entanto, que toda expressão artística sempre configura algo de seu criador. Desde a consciência que tivemos do inconsciente, mesmo com a não intencionalidade do autor de colocar-se na obra, a manifestação de si mesmo estará nela presente. Principalmente em se tratando do fazer na arte. São testemunhas e se utilizam dessa estratégia as muitas propostas artísticas que visam a expressão e transformação de sujeitos, como as usadas pela Terapia Ocupacional, por exemplo. Somam-se a elas as ferramentas teatrais desenvolvidas por Stanislavski (1989), como a busca da parte do ator de sua memória afetiva para a composição do personagem. Temos o método psicodramático em sua potência para exteriorizar conteúdos os mais diversos também por meio de personagens, imagens, enredos e suas outras possibilidades.

Na verdade, creio que seja importante salientarmos a maior complexidade desse episódio de projetar-se na criação. Não só nos produzimos na obra, mas, simultaneamente, somos por ela produzidos: «Poder-se-á dizer que, letra a letra, livro a livro, tenho vindo a implantar no homem que fui as personagens que criei» (José Saramago, 2010).

Zenith e Martins, na introdução do *Livro do Desassossego* (Pessoa, 2011, p. 22), tendo comentado sobre o costume do autor de se esconder por detrás de outros nomes, abordam o fato do livro ter mudado muito durante os anos em que foi escrito por meio dos envelopes deixados por Pessoa:

«O autor, afinal (e ao princípio, e sempre), é Fernando Pessoa, e se a voz do *Livro* mudou, foi muito simplesmente porque Pessoa mudou. Envelheceu. E essa voz nem sequer mudou muito se a compararmos com a de Álvaro de Campos após vinte anos em companhia de seu criador».

Mas, deixemos que nosso próprio poeta prosador argumente, na mesma obra, na figura de Bernardo Soares, o quanto se colocava em suas criaturas: «Dar

a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma» (p. 65). Ou, neste artigo, no qual comenta como Fernando Pessoa sobre a «poesia nova» em Portugal, identificando haver um elemento comum e significativo entre alguns dos autores que destacava: «a tendência e tensão do artista para exprimir inteiramente a sua alma, com tudo quanto nela se contém» (AP, 1151).

Simultâneo a esse característico acontecimento de representar-nos numa produção artística, sabemos que fantasia e realidade coexistem influenciando-se mutuamente. Nesse trecho, falando de seus três principais heterônimos e de si mesmo como se fosse também um outro, com a ironia que lhe era muitas vezes peculiar, trata desse assunto da não dissociação entre real e imaginário: «Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa – é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver» (AP, 2700). Ou ainda aqui: «Médium, de mim mesmo, todavia subsisto. Sou, porém, menos real que os outros, menos coeso, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos» (AP, 4264).

Posto que toda criação carrega um tanto do criador e tem estabelecida entre eles uma íntima intersubjetividade, cabe observar que, mesmo tendo sido o «método pessoano» usado para a criação de outros autores que não ele mesmo, ele estava nesses outros, em algum tanto, projetado, ao mesmo tempo que sendo por eles influenciado.

Mas, colocar-se numa obra e qualificar sua relação com ela de intensa troca não leva, impreterivelmente, a esfalar-se ou despersonalizar-se. Nosso fio poroso da pluralidade psíquica por onde passeia o equilibrista, na verdade, alarga-se numa área de transição, sem que, por mais medo que possa provocar, se chegue à loucura. Por mais que o desdobramento heteronímico seja da ordem da psicologia ou da psiquiatria e que, portanto, há que se respeitar esse traço constitutivo de Pessoa (Zenith e Martins, *in* Pessoa, 2012, p. 12), Álvaro de Campos vai dizer: «Eu que me aguente comigo e com os comigos de mim» (AP, 220).

Essas variadas portas de acesso à literatura de Pessoa fundamentam-se nos próprios escritos de nosso poeta dramático. Constituem-se, então, em faces concomitantes do mesmo autor, que se equilibra movendo-se entre seu método e vivência de desdobramento, ora tendendo mais a dissolver seu estado único, ora, ou simultaneamente, tendendo ao distanciamento calculado em nome da criação. Dinâmica de subjetividades e experiência literária. Em carta de 1931, discorre sobre como seria o melhor olhar de um crítico para alcançar a «explicação central» sobre ele, Pessoa, como artista, revelando a pluralidade complementar e coexistente que identifico:

«Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa

inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir». (AP, 2987)

Quatro anos mais tarde, no ano de sua morte, temos outro relato sobre a movimentação de nosso equilibrista na porosidade entre o distanciamento e a entrega de si mesmo em relação aos heterônimos:

«Referi-me, como vii, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos... E contudo... pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida». (AP, 3007)

O que nos diz respeito, enquanto psicodramatistas, cartografar o processo de despersonalização de Pessoa, através do surgimento de seus heterônimos? Creio que a questão da identidade ou da constituição do sujeito nos atravessa e se mostra incontornável.

### Identidade: tema protagonista

É consenso entre os estudiosos de Pessoa que discutir sobre sua obra é indagar sobre o tema da identidade. Nosso autor usa o termo personalidade. Por um lado, esse fato evidencia a interlocução entre os campos da literatura e da psicologia/psiquiatria. Com isso, legítima ainda mais nosso experimento de detectar rizomas entre sua obra e o psicodrama, realçando a ponte com o que há de arte em nosso método. Por outro, entendo que o psicodrama ganha potência quando toma como objeto de suas pesquisas a intersecção entre o individual e o coletivo. Daí que me parece mais adequado pensarmos via a denominação identidade. Esta, contemplando os ditos conteúdos psíquicos ou o individual e abarcando a múltipla e mútua interferência entre indivíduo e forças sociais, numa constituição dinâmica e circunstancial. Distancia-se, portanto, de conotação essencialista ou determinista. Podemos também, como o faço em determinadas partes do texto, nos referirmos à subjetividade, como Merengué (2016) em escrito muito próximo ao que aqui desenvolvo. Ou, ainda nessa terminologia e compreensão ontológica, falarmos de Eus, como o faz José Gil (2010). Fato é que esse assunto é protagonista na produção pessoana.

Pessoa transita por seus heterônimos. Esses, retomando uma das perspectivas elencadas acima, não confluem para ou não se articulam configurando um rosto único. No poema «Parece as vezes que desperto», escrito em nome de Fernando Pessoa, afirma que «...como um carrossel, giro em meu torno sem me achar» (AP, 4314). Alterna-se num jogo fugidio de uma constante intertextuali-

dade. Esses movimentos, esse círculo vicioso e suas máscaras – máscaras que olham máscaras, no dizer de Saramago (1985) –, não retornam constituindo um uno ou face, que seja real. Denotam um não-Ser, um não *dever* de suma importância, pois trata-se do papel em branco apropriado à liberdade da escrita poética: «Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo» (AP, 163). A identidade esvaziada que leva a um estado de alteridade. Ser um outro que não ele mesmo parece ser o que Pessoa passou a buscar cada vez com mais afinco, ao se apropriar da riqueza que isso proporcionava à sua escrita.

Essa experiência de poeta como não sujeito não é sua exclusiva e sim inerte, ao que me parece, a uma literatura de qualidade. A coexistência dos paradoxos, tão característica da produção pessoana, precisa de campo propício, no qual a confluência ao Uno pode gerar um caráter reducionista, unilateral, de complexidade reduzida e não representativa das múltiplas alternativas de diversidade da vida e de uma obra. Pessoa não se omitiu das contradições e sim explorou-as dando voz e corpo, ao habitar o espaço vazio, para que se fizessem representadas em seus heterônimos.

Ter um estilo de escrita próprio era para ele meta central da existência. Em termos psicodramáticos, o papel de escritor é o que lhe importava e o singularizava, relegando tudo mais (estabilidade financeira, casamento, qualidade de vida) a segundo plano. Dedicou-se espartanamente e, ao mesmo tempo, numa entrega dionisíaca – mais uma encarnação de contradição – ao jogo do belo exercício literário, mesmo percebendo que seu reconhecimento teria mais chance de acontecer no futuro.

As criações pessoanas, portanto, são provocações estimulantes na reflexão sobre a identidade. Se somam a muitas outras, para além da literatura, seja na psicologia, sociologia, filosofia e áreas afins. E trazem essa convergência: o homem dos tempos modernos, pós-modernos ou para além desses – como já postulam alguns pensadores –, não cabe mais na compreensão de uma identidade unitária, unidimensional. Ou seja, a heteronímia é um dos motivos pelos quais mantém sua literatura como clássica em função da atualidade no contemporâneo. Noutros termos, permanece protagonista.

Como exemplo de outras áreas, Stuart Hall (2015), teórico cultural e sociólogo jamaicano, nos dá a ideia de «descenramento do sujeito»: não existe mais um exclusivo eixo sobre o qual nos apoiamos na constituição de nossa identidade. A partir de Marx, o homem é produto de seu meio; depois de Nietzsche e Freud lidamos com o inconsciente (a noção original de inconsciente é de Nietzsche, como nos demonstra Onfray, 2014, pp. 43–44), varrendo-se a pretensão de um sujeito autônomo, racional e de identidade fixa e una. Somos formados por sentimentos ambíguos e contraditórios; via linguistas, aprendemos que «Falar uma língua... significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais» (p. 25).



Depois da genealogia do sujeito moderno proposta por Foucault, temos que as identidades podem emergir oriundas de situações de controle e domesticação, como mais um tipo de seu «descentramento».

Na filosofia, vemos Nietzsche se posicionando a favor da identidade plural e lutando contra o essencialismo, nas palavras de Ansell-Pearson (1997):

«A reflexão de Nietzsche sobre o eu contém uma ênfase na ambiguidade, na identidade plural, na afirmação do eu construído em função de uma tarefa artística<sup>3</sup> em que se dá livremente “estilo” ao caráter de alguém, ... que subverte uma essencialização da identidade humana, quer feminina, quer masculina, que simplificaria e apagaria a “diferença”». (p. 199)

Reitero que os «descentramentos», o não essencialismo, o «método pessoano», não levam, necessariamente, a uma despersonalização sofrida e angustiada a ponto de provocar rachaduras perto de irreparáveis. Mas a uma indicação de como podemos considerar as multifaces de um indivíduo, na verdade, de modo a lhe ampliar a consciência, a lhe potencializar, como confessa Pessoa:

«Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo». (AP, 3014)

Seria a estratégia pessoana, via literatura, iluminando possibilidades psicodramáticas. Vamos a elas.

### Diálogos com o campo do psicodrama

Se a trajetória percorrida até aqui nos faz refletir sobre o conceito de identidade no mundo contemporâneo, retomo a colocação de que o psicodrama não tem como se furtar a esse debate. Cabe então nos perguntarmos se temos recursos para abarcar a pluralidade do sujeito. Penso que sim, embora veja que vai depender da maneira ou com qual intenção manejamos o instrumento. Se o uso for para determinarmos a essência invariável e única das pessoas a quem servimos, muito provavelmente nosso olhar viciado a encontrará. Se não nos restringirmos pela viseira do unidimensional, similarmente, encontraremos diversas perspectivas que abrem outras faces.

Mas, penso que o psicodrama dá conta, para além do propósito de quem o pratica, baseado em quê?

Retomemos nossa interlocução com Pessoa. Nosso poeta, assim como Nietzsche e outros, nos sinaliza: a arte é um dispositivo e tanto para abraçarmos esse desafio. No caso em pauta, a arte dramática: «O ponto central da minha perso-

(3) Itálicos meus: confluência com o «método pessoano» de construção dos heterônimos.

nalidade, como artista, é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo» (AP, 2987). Ou:

«O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva ... para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição». (AP, 3014)

Era um poeta dramático, claro está, em função de seu trabalho com a heteronímia. Seus principais heterônimos eram autores-personagens, com um histórico, como vimos, e até mesmo com certo enredo familiar entre si. Assim como decorre daí sua concepção de que «o poeta é um fingidor», no sentido de não unicamente reproduzir uma pretensa verdade ou realidade, mas ser criador de «inverdades», de sonho, de fantasia, ficções, de personagens.

«Tenho uma pena que escreve  
Aquilo que eu sempre sinto.  
Se é mentira, escreve leve.  
Se é verdade, não tem tinta». (AP, 1879)

Nesse sentido, dentro da postulação psicodramática, ele nos reforça esse elemento que nos é inerente: o dramático como utensílio a delinear personagens, nossos lados, nossos enredos, nossos atravessamentos: «Pessoa los interiorizo y solo los dejó escribir libros y poemas. ... Yo los estimulo a corporizarse em la escena, a exteriorizar-se, haciendo visibiles y audibiles para el público y adjuntándolo a su ortónimo y al de nuestros alumnos, pacientes, amigos», escreve Kesselman<sup>4</sup>, oferecendo uma noção de como tem explorado esse caminho na clínica e na Multiplicação Dramática.

Igualmente, Roland Barthes ocupa-se do tema da múltipla identidade sendo revelada pela arte dramática:

«Então talvez volte o sujeito, não como uma ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de um modo de se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício de identidade. Essa ficção não é mais a ilusão de uma unidade: ela é, pelo contrário, o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural». (In Perrone – Moisés, 1982, pp. 87-88)

Portanto, a literatura dramática de Pessoa e o psicodrama encontram consonâncias na arte da ficção – na realidade suplementar, em termos psicodramáticos –, permitindo abrir o leque do que seja identidade. Como mais uma referência, Pessoa, na pele da Álvaro de Campos, redigiu um manifesto que, entre outros assuntos, propõe uma «terapêutica psíquica», em que seria essencial:

(4) Hernán Kesselman: «Fernando Pessoa y la heteronímia em la clínica – un devenir poético de la Multiplicación Dramática», disponível em [http://www.espiraldialectica.com.ar/espiral/pdf/kesselman\\_heteronimia.pdf](http://www.espiraldialectica.com.ar/espiral/pdf/kesselman_heteronimia.pdf). Acesso em 25/08/2016.

«a abolição do preconceito da personalidade. Acabemos com a ideia de que cada indivíduo é só ele-próprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros; a abolição do preconceito da individualidade. Deixemos de aceitar como verdadeira a tese fundamentalmente teológica da indivisibilidade da alma. Somos agregados de células, agrupamentos de psiquismos, de sub-nós, somos inteiramente tudo menos nós-próprios». (AP, 1364)

Essa amplificação do conceito de identidade nos subsidia na terapêutica que podemos ofertar para que pessoas e grupos se vejam nos seus personagens a lhes constituir, para viabilizar um território de flexibilização que se contrapõe à rigidez dos determinismos que rotulam. Nossas máscaras, as muitas faces, nossos papéis, têm na realidade suplementar um palco onde podem se expressar para nos vermos, para vivenciar e transcender gêneros, culturas, condições socioeconômicas, raças, épocas, em liberdade importante para a existência do processo de criação. Parafraseando Barthes, o psicodrama pode oferecer o teatro da sociedade onde fazemos comparecer nosso plural.

No entanto, como dito, ao reforçar esse ingrediente intrínseco, uma vez que, desde os primórdios da gestação moreniana tivemos a influência do dramático na construção de personagens, parece que Pessoa não necessariamente nos traz algo novo. Porém, acentua e pode dilatar aspectos que nos são muito caros.

#### Heterônimos: espontaneidade e inversão de papéis

Pessoa nos seduz e nos fascina com seus frutos heteronímicos ao atrair-nos para o vazio do inacabado de seus textos. Estes, por sua vez, nos incitam como leitores a preenchê-los, cooptando-nos (José Gil, 2010). Mas o encantamento também se deve ao poder de vida que emana de sua poesia, essa força concomitante, vinda das sensações peculiares a cada um dos heterônimos. E aqui chegamos noutro relevante ponto da obra pessoana que dialoga com o psicodrama: esse vigor que ressoa de sua poesia como sendo espontaneidade.

O personagem heterônomo ou os personagens da realidade suplementar que criamos são «outros» e, por isso, com maior liberdade de expressão. É de onde pode fluir textos e vinculações as mais inusitadas, com vitalidade original e peculiar aos parceiros envolvidos, no caso da cena psicodramática. «Outros» que, na verdade, são faces de nós mesmos antes maquiadas. Não um rosto único, não «a verdade escondida», mas, no plural, intensidades que nos habitam e que pedem para serem iluminadas. E, na contracena, a espontaneidade de um, na relação com a de outro personagem, pode resultar numa síntese momentânea que seja a melhor escolha de parceria entre aqueles atores/personagens.

«A espontaneidade é o índice mais genuíno (menos enganador) da liberdade. ... Toda a poesia de Pessoa, visa a espontaneidade e a singularidade absolutas. ...

Cada heterônimo não é só um caso à parte, é também uma pura espontaneidade. ... sobretudo Caetano: parece não obedecer a nenhum cânone, a nenhuma convenção poética e a espontaneidade da sua voz não tem limites». (Idem, p. 60-61)

Ao elevar exponencialmente a caracterização de seus principais personagens-atores, dando-lhes biografia e composição literária com conteúdo e estilo ímpar, Pessoa ofereceu-lhes e ofereceu-se maior liberdade para exprimir pulsações espontâneas que podem se contrapor às normas e opressões das mais sutis às mais explícitas. E é a potencialização dessa vivacidade de criação poética que acreditamos que podemos estimular nos personagens que dirigimos.

Simultâneo a isso, esse exercício de alteridade, provocado pela heteronímica, nos leva a conviver não só com nossos «comigos», mas também com nossos «contigos». Vislumbrar e construir um outro é experimentar ser um outro. Com enredo e feitiço típico num universo distinto do meu. Fermento na versão de papéis. «Máscaras que olham máscaras», dilatando ângulos e angariando compreensões ao capilarizar novos roteiros construídos conjuntamente.

Por fim, ainda abordando a questão da identidade, façamos uma incursão noutra perspectiva, mirando por uma dissonância que passa pelos campos da literatura em geral e do psicodrama, tendo implicações nas articulações que estamos pesquisando.

#### Terapêutica, qualidade da ficção e a intersubjetividade do sujeito

Olhamos até aqui para uma intersecção de campo entre essas duas áreas onde o tema identidade se mostra comum. Arte e terapêutica – aqui entendida como possibilidade de transformações – andam de mãos dadas. No entanto, literatura e psicodrama, apesar de possuírem campos que em determinados territórios se sobrepõem permitindo interlocuções, se constituem por núcleos distintos (Campos, 2000, pp. 219-230). Entre as diferenciações elencáveis, podemos dizer que, em termos de proposta, enquanto o psicodrama lança mão da ficção como caminho para dar conta de uma terapêutica, a literatura está preocupada com a qualidade da ficção, no sentido de conseguir fazer com que o leitor mergulhe em suas páginas: «a arte é, antes de tudo, um esforço para dominar os outros» (AP, 672). É claro que, quanto melhor a qualidade da realidade suplementar que produzirmos, no psicodrama, melhor a terapêutica que ofertamos. Porém, na especificidade de cada núcleo, os objetivos almejados se discernem entre terapêutica e qualidade da ficção.

Também vimos que a qualidade da ficção está diretamente relacionada com o estado de suspensão, com o vácuo, o não-ser que observamos no processo de criação de Pessoa. A vivência de poeta como não sujeito, na qual nele possa habitar a coexistência de paradoxos, da complexidade, da diversidade, rechaça confluências ao reducionismo, ao uno totalizante.

Alguns autores chamam a atenção para o fato de que Pessoa, ele mesmo, inteligente e inventivo, aparece *entre* os pequenos espaços de seus heterônimos. Zenith e Martins (In Pessoa, 2012, pp. 12-18) citam José Gil quando este aborda sobre «a criação de um sujeito de tipo novo, que consistiria no próprio intervalo *entre* os sujeitos que a escrita heteronímica põe em cena».

Realço um lado mais dinâmico, no qual as múltiplas cores e tons das identidades, numa intenção terapêutica, podem desencadear uma química de combinação momentânea e circunstancial entre elas, entre as cores e tons internos – o espaço interior como sendo o lugar da heteronímia, como nos fala em outro texto José Gil (2010) – e os que se configuram na relação com o conjunto de cores e tons de outros atores com os quais interagimos, ocasionando as singularidades que somos: «Cada um de nós é um agrupamento de psiquismos subsidiários, uma síntese mal feita de almas celulares» (AP, 456).

Desse modo, a identidade seria o sentido resultante, por vezes temporário, por vezes mais duradouro, da relação que se estabelece entre os diversos integrantes, entre os muitos personagens que nos conformam e entre esses e os muitos personagens externos com os quais contracenamos. O sujeito que emerge momentaneamente, ou por um bom período de tempo, ora mais profissional, ora mais amante, ora mais feminino. Características, papéis, estilos, vínculos, heranças, enredos, genética, modelos, dinâmicas relacionais, tudo e tantos que nos constituem, na interação interna e externa. Misturas de cores que configuram os muitos tons de branco.

O entrelaçamento de rostos, engendrando instantes e constâncias deste ou aquele, esse movimento de intersubjetividade interna e externa, é mais coerente com o núcleo específico do psicodrama. A ideia de espaço *entre* pode caracterizar separação e lacunas vazias entre os lados que nos compõem.

Esse esmiuçar, a meu ver, dá um contorno às situações de nossa prática, quando ela demonstra que, por mais que ofereçamos alargamentos das delimitações dos sujeitos e seus vínculos, dos tipos de relação, há sempre um tanto de certa combinação de cores, em função das histórias, individuais e coletivas, que preponderam. Mistura que pode ter a cara de uma rigidez, pode trazer uma constante dinâmica opressora. Conservas que, dela se conscientizando, o protagonista e seus parceiros se aproximam de maior livre arbítrio para buscar transformações ou não. Muitas vezes lidamos com pessoas mergulhadas numa «síntese mal feita» de «agrupamentos de psiquismos» que chegam até nós e que demonstram toda uma cristalização. Daí que o método, principalmente em sua vertente artística, ao estimular um contexto dramático no qual possa se expressar os conflitos por meio da ficção, mostra-se relevante. Assim como Pessoa fez uma trajetória de «evolução» ao valorizar cada vez mais os desdobramentos de si para Fernando Pessoa, deste para os semi-heterônimos e desses para os heterônimos, numa escala, embora não retilínea e linear, na qual os personagens cada vez ganham mais vida própria e, com isso, maior liberdade, penso que o

fazer psicodramático também se potencializa quando, nos sujeitos amalgamados por sofrimento que recebemos, ofertamos a possibilidade de se viver muitas identidades, esgarçando os limites aprisionadores, permitindo maior movimentação na direção de expectativas cicroneadas por desejos autênticos. Um lugar de sonho para viabilizar sonhos. Como Pessoa, que transitou por um tipo específico de personagens, seus personagens-autores, somos diretores que evocam nos atores que nos procuram os personagens que precisam de um tablado em branco para reescrever os enredos que endureceram ou criar os ainda não escritos.

### Reflexões finais

A pluralidade de perspectivas viabilizada pela força da criação poética e esponânea, num exercício de liberdade, produz multiplicidade de visões que podem ser substratos a novos agenciamentos. Experimentarmos alteridades nos coloca no lugar do outro, esse universo por vezes desconhecido, mas que, por isso mesmo, revelador. Numa sociedade contaminada por mecanismos viciados, canibalizada, em enredos explícitos ou nos subtextos, por fundamentalismos de toda ordem, tomada por retrocesso no qual autoritarismos voltam a despontar como alternativas, e a exclusão faz navegar refugiados, é primordial que novas descobertas de novos e velhos mundos de tolerância com o diferente não sejam ilhas isoladas num distante paraíso inatingível. Quem sabe o psicodrama possa se oferecer como uma entre outras bússolas, para a travessia desses áridos mares contemporâneos.

### Referências bibliográficas

- ANSELL-PEARSON, K. (1997). *Nietzsche como pensador político – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- ARQUIVO PESSOA. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/>. Acesso em maio de 2016.
- CAMPOS, G.W.S. (2000). «Saúde pública e saúde coletiva: campo e núcleo de saberes e práticas». *Ciência & Saúde Coletiva*, ABRASCO, vol. 5 (2).
- CAVALCANTI FILHO, J.P. (2012). *Fernando Pessoa – uma quase autobiografia*. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- CONTRO, L. (2011). «Diálogos entre campos disciplinares: Psicodrama e Análise Institucional» in Motta, J.M.C. e Falivene, L. (Org.). *Psicodrama – ciência e arte*. São Paulo: Ágora.
- \_\_\_\_\_. (2012). «Páginas que se espelham – ensaio inicial sobre psicodrama e literatura», in *Revista Brasileira de Psicodrama*, vol. 20, n.º 2, São Paulo: SP. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0104-539320120002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104-539320120002&lng=pt&nrm=iso) Acesso em agosto de 2016.
- GIL, J. (2010). «Devir-Pessoa». In *Cadernos de subjetividade*. Disponível em: <http://revista.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade>. Acesso em abril de 2016.

- HALL, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12.ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina.
- ONFRAY, M. (2014). *A sabedoria trágica – sobre o bom uso de Nietzsche*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- PERRONE – MOISÉS, L. (1982). *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- MERENGUÉ, D. (2016). «Passageiros da permanência – a construção do sujeito». In Perazzo S. e Gottlieb L. (Org.). *Psicodrama – apontamentos e criação*. São Paulo: Editora FiloCzar.
- PESSOA, F. (2012). *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando C. Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Livro do Desassossego*. Richard Zenith (Org.). 3.ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARAMAGO, J. (26/11/1985). «As máscaras que se olham». In *Jornal de Letras*, Lisboa, disponível em [http://www.oocities.org/marco\\_lx\\_pt/pesmscr.htm](http://www.oocities.org/marco_lx_pt/pesmscr.htm). Acesso em 22/08/2016.
- \_\_\_\_\_. (19/06/2010). In *Jornal Folha de São Paulo*. Brasil, caderno Especial 5.
- STANISLAVSKI, C. (1989). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

# MÉTODO TATADRAMA: MULTIPLICIDADE DE VOZES E PERSPECTIVAS PROJETADAS NO BONECO DE PANO

*Tatadrama method: multiplicity  
of voices and perspectives projected  
on the cloth doll*

ELISETE LEITE GARCIA

PSICÓLOGA, PSICODRAMATISTA, TERAPEUTA DE CASAL E FAMÍLIA, COMUNICADORA SOCIAL, AUTORA DO MÉTODO TATADRAMA\* |  
DIDATA E SUPERVISORA FORMADA E ASSOCIADA À ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSICODRAMA E SOCIODRAMA (ABPS) E FEDERAÇÃO  
BRASILEIRA DE PSICODRAMA (FEBRAP) | [www.tatadrama.com.br](http://www.tatadrama.com.br), [elisete@espacoevents.com.br](mailto:elisete@espacoevents.com.br)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar a origem, fundamentação e as bases teóricas do Método Tatadrama que propõe um processo terapêutico baseado na elaboração de uma boneca de pano como ferramenta principal. Tal recurso permite e facilita a superação de dificuldades específicas da comunicação, abrindo espaço para a reflexão e resgate de sentimentos e emoções profundas. O boneco enquanto objeto intermediário induz a ação do brincar possibilitando o alívio das tensões, internas e externas, por meio da vitalidade e vivência dessa ação. A partir do vínculo que se estabelece na etapa de transformação do boneco, o participante consegue expor seus sentimentos e como são os bonecos que vivem as cenas, o paciente se sente protegido e, por meio da dramatização, entra em contato com seu problema ou conflito, ao mesmo tempo consegue manter-se a uma distância segura. Esse método possibilita uma reflexão sobre identidade, história e papel social e abre espaço para um diálogo com o interior e com o exterior.

**Palavras-chave:** Tatadrama, Psicodrama, objeto intermediário, boneco, Sociodrama.

**Abstract:** This article aims to present the origin, foundation and theoretical bases of the Tatadrama Method, that proposes a therapeutic process based on the elaboration of a cloth doll as a main tool. This resource allows and facilitates the overcoming of specific communication difficulties, opening space for the reflection and rescue of deep feelings and emotions. The cloth doll as an intermediary object induces the action of playing, allowing the relief of tensions, internal and external, through the vitality and experience of this action. From the bond established in the stage of transformation of the doll, the participant can expose their feelings through the psychodrama scenes, the participant feels protected and, through the role play, comes into contact with his problem or conflict, while at the same time being able to keep a safe distance. This method allows a reflection on identity, history and social role and opens space for a dialogue.

**Keywords:** Tatadrama, Psychodrama, intermediate object, doll, Sociodrama.

## Método Tatadrama

O Método Tatadrama foi criado no Brasil em 2001, sobre os fundamentos do Psicodrama, na sua imensa capacidade de produzir interação e na concepção de *Objeto Intermediário* de Jaime Rojas Bermúdez, introduzido na década de 1960, como elemento catalizador das projeções de sonhos, fantasias e sentimentos.

A partir dessa abordagem, o Tatadrama busca estimular a aprendizagem e a transformação por meio de bonecas de pano, ferramentas terapêuticas, que são elaboradas pelos próprios pacientes durante um processo que enfatiza o lúdico, o ato de brincar, e permite mesclar fantasia e realidade, sonhos e desejos, frustrações e esperanças. Um método que busca facilitar a livre manifestação dos sentimentos mais profundos, utilizando as bonecas de pano como o personagem dramático que protege a individualidade. Trata-se de uma abordagem que espelha a o sentido de uma frase, atribuída a Platão que diz: «*Você pode descobrir mais sobre uma pessoa em uma hora de brincadeira do que em um ano de conversa*».

O nome de Tatadrama foi inspirado por um vocábulo tupi, da tradição indígena brasileira, *tata*, que significa transformação e *drama* do grego que é ato ou ação cênica. Portanto, a ideia nele contida é a *ação para transformação*. A intenção de utilizar uma palavra tupi refere-se ao desejo de manter a tradição brasileira como referência, uma vez que a inspiração para adotar as bonecas de pano remonta à minha infância, quando brincava com bonecas feitas por minha mãe e, junto a uma delas, enfrentei uma situação dolorosa de violência que gerou um vínculo muito especial com o meu brinquedo.

Anos mais tarde, já adulta, reencontrei minhas bonecas em um mercado de artesanato. Aquelas bonequinhas, da tradição brasileira do nordeste, acordaram minhas memórias infantis e, num impulso, comprei todas. De volta ao hotel onde me hospedava, criei um cenário fantástico com todas elas e vivi ali uma das experiências mais intensas de minha vida. Um resgate profundo de minha infância, meus sonhos, minha identidade. Daí por diante elas foram integradas ao meu universo de trabalho de forma decisiva. Foi quando comeci a indagar que, se aquelas bonecas puderam resgatar em mim tantos sentimentos ocultos,

poderiam também produzir o mesmo efeito em outras pessoas? Estava lançada a ideia e a pesquisa que resultou no Método Tatadrama.

### As bases teóricas do Tatadrama

O método terapêutico do Tatadrama foi constituído experimentalmente e amadureceu por meio de uma relação equilibrada entre os pressupostos teóricos e técnicas centradas na vivência e na expressão emocional. Traz em sua essência uma atitude avessa à formalização e à institucionalização, fundamental para o seu desenvolvimento.

Os três pilares teóricos que dão sustentação ao método são: o Psicodrama e o Sociodrama de Moreno, a Psicologia de Wilhelm Reich, mas especificamente com o recorte da curva orgástica e a teoria do Objeto Intermediário de Bermudéz.

Sua abordagem segue a estrutura do Psicodrama passando por três etapas: aquecimento, dramatização com bonecos e compartilhamento. O ambiente de grupo trabalha intensamente meta, foco e objetivo, para que se possa atingir a ação transformadora.

O Tatadrama, assim como o Psicodrama, constrói a realidade através da imaginação que se concretiza na ação. Nesse ambiente, os bonecos são elaborados pelos participantes que lhes dão fala, vida e movimento, de modo que a dramatização se dará entre os bonecos, onde eles assumem, realmente a sua ação transformadora.

O espaço cênico é, também, vivencial e inclui o verbal, o corporal, o gestual, a cultura, o jogo, a imaginação e, portanto, pode ser considerado também multidimensional.

A matriz reichiana foi apropriada por meio de uma dinâmica corporal, que propicia um aumento da carga energética, seguida de uma descarga que produz o relaxamento e o prazer. É a fórmula em quatro tempos, tensão mecânica, carga energética, descarga energética, relaxamento, que Reich chamou de *Fórmula do Orgasmo* ou *Fórmula da Vida*.

### Transformando bonecas e pessoas

O boneco é um *Objeto Intermediário* e, por isso, age como facilitador da superação das dificuldades típicas da comunicação, abre espaço para a reflexão e para a busca de alternativas para a ação transformadora.

A elaboração do boneco possibilita aos participantes ou pacientes contextualizar suas necessidades, interagir com elas e se redescobrir, proporcionando novas perspectivas de vida. A partir do vínculo que se estabelece na etapa de transformação do boneco, o participante consegue exteriorizar seus sentimentos. Como

são os bonecos que vivem as cenas, as emoções, o participante se sente protegido e, por meio da dramatização, entra em contato com o seu problema ou conflito, ao mesmo tempo em que consegue manter-se a uma distância segura.

Rojás Bermudéz ao sistematizar o conceito de Objeto Intermediário, estabeleceu para eles, oito características fundamentais:

- Existência real e concreta;
- Inocuidade, que não produza reações de alarma;
- Maleabilidade, podendo ser utilizado em situações diversas;
- Transmissor, permitindo a comunicação que facilita o vínculo;
- Adaptabilidade que respeita as necessidades dos sujeitos;
- Assimilação produzindo uma relação íntima e solidária;
- Instrumentalidade, potencializando a ação dos objetos envolvidos;
- Identificabilidade, para ser aceito rapidamente.

As bonequinhas de pano utilizadas no Tatadrama estão absolutamente adequadas a todas essas características. Como elas podem ser modificadas de muitas maneiras, desde a estrutura dos membros, das vestimentas e dos cabelos, é sempre possível projetar nas suas construções símbolos e imagens relacionadas à vivência de cada participante.



O símbolo é o visível que aponta para o invisível, assim, a boneca-símbolo aponta diretamente para dentro de cada um e, ao mesmo tempo, para fora, para o mundo das suas relações e conexões com a vida, com o meio social e o ambiente. Permite que a pessoa, agora transformada em artesã de bonecas, resgate seus próprios símbolos e os atualize, tornando-se também a artesã de sua própria vida.

### Bonecas de pano

Os bonecos são representantes da diversidade, refletindo o mundo real. Eles assumem papel de protagonistas, ajudando a construir e a reconstruir uma visão de mundo, por meio do diálogo entre o personagem e o ser. Eles podem ser amados ou odiados, rejeitados, destruídos, se transformando num objeto mediador dentro do mecanismo de ação do Tatadrama. O boneco é, assim, um veículo de comunicação, que possibilita o acesso a uma instância anterior à racionalização do discurso formal.

Até mesmo a falta de cuidado com o boneco pode ser reveladora. A psicanalista Katia Maslov, que participou de dois encontros com grupos de mulheres é hoje uma Tatadramatista e relata que, na primeira vez, durante uma oficina voltada às questões do universo feminino, rejeitou a sua boneca. «*Eu não me via naquela boneca, tão condicionado e rasteiro estava o meu olhar sobre mim e sobre o mundo. Engavetei a boneca*». Só na segunda vez, passados quase dez anos, quando estava terminando um tratamento de câncer de mama, ela teve a compreensão do que aconteceu. Katia escolheu uma boneca com roupa e o cabelo brancos, e no decorrer da atividade a boneca foi ganhando fala e movimento. «*Ela se tornou uma folha de papel em branco, pronta para ser escrita e colorida novamente, representando o desejo de me inscrever na vida, de ter um lugar no mundo*», lembra.

A energia psíquica despendida nessa ação propicia um momento elevado da consciência, compreendida como energia fundamental da vida e, quem sabe, àqueles que tiverem acesso a esse método possam comungar da mesma experiência.

### Referências bibliográficas

- BARROS, MANOEL DE (2010). *Poesia completa*. São Paulo: Leya.
- BENJAMIN, W. (1984). *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus.
- BRAIT, B. (Org.) (2006). *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.
- BUCHBINDER, M. J. (1996). *A poética do desmascaramento: os caminhos da cura*. São Paulo: Ágora.
- CORALINA, CORA (2002). *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global.
- GARCIA, E. L. & MALUCCELLI, M. I. C. (2010). *Tramas e dramas: do boneco de pano no Tatadrama*. Rio de Janeiro: Livre Expressão.
- GARCIA, E. L. (Set. 2013). «Tatadrama: a violência mantida em segredo que emerge na boneca de pano». *Revista Brasileira de Psicodrama*. São Paulo: v. 21, n. 1, pp. 165-172.
- \_\_\_\_\_. (Jun. 2013). El Método Tatadrama: Jugar para encontrarse. La hoja de Psicodrama AEP Espanha.
- \_\_\_\_\_. (Out. 2015). «As mudanças do método Tatadrama: O método Tatadrama alia psicodrama e Sociodrama, abrindo caminho para a a auto compreensão e o desenvolvimento da pessoa». *Revista Psique*. Ano IX, n.º 119 (p. 70 a 75).
- \_\_\_\_\_. (Maio 2018). «Jugar Con Muñecas Es Uma Cosa Seria». *Revista SEPTG – Sociedad Española De Psicoterapia, Y Técnicas De Grupo, Boletín 36* (p. 125).
- MATURANA, HUMBERTO R. & ZÖLLER, GERDA VERDEN (2004). *Amar e Brincar fundamentos esquecidos do humano*. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena.
- MORENO, J. L. (1997). *Psicodrama*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.
- ROJAS-BERMÚDEZ, J. G. (1970). *Títeres y psicodrama: el objeto intermediario*. Buenos Aires. Argentina: Genitor.
- ROMAÑA, M. A. (1998). *Crônicas e conversas psicodramáticas*. São Paulo: Ágora.

### Referências

O Método Tatadrama foi apresentado em congressos internacionais e reconhecido por profissionais da área, que o incluíram em seu trabalho terapêutico.

Mais de cinco mil pessoas já o vivenciaram no Brasil, América Latina (Cuba, Peru, Colômbia, Chile, Argentina, Equador e México) e Europa (Espanha, Itália e Alemanha) participando das Oficinas da Vida que é o nome genérico para as dinâmicas de grupo do Tatadrama. O método tem sido apresentado em congressos, simpósios e workshops nacionais e internacionais, e já soma 80 apresentações teóricas e científicas.

Para conhecer melhor as realizações e participações do Método Tatadrama, visite <https://tatadramablog.wordpress.com/memorias-tatadrama/>

# COMOÇÃO, ÉTICA E PSICODRAMA: UM DIÁLOGO COM JUDITH BUTLER

*Commotion, Ethical and Psychodrama:  
a dialogue with Judith Butler*

---

ANDREA RAQUEL MARTINS CORRÊA

PSICÓLOGA PELA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA (UNIMEP) | PSICOSOCIODRAMATISTA DIDATA PELO INSTITUTO DE PSICODRAMA E PSICOTERAPIA DE GRUPO DE CAMPINAS (IPPGC) | PÓS-GRADUADA EM LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS PELA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA (UNIMEP) | PSICÓLOGA CLÍNICA E PSICOTERAPEUTA | [andcaraquelmartins@gmail.com](mailto:andcaraquelmartins@gmail.com)



**Resumo:** O texto que se apresenta consiste em uma reflexão acerca da ausência de comoção na sociedade, especificamente em relação às populações consideradas como minorias, violentadas cotidianamente pela mídia e por políticas de Estado que perpetuam o extermínio. Quais são os mecanismos que promovem a indiferença para com os meninos negros, mortos repetidamente pela polícia nas periferias brasileiras? O Psicodrama tem condições de contribuir com esta discussão? Trata-se de uma questão ética? Para problematizar tal temática, o trabalho se fundamenta nos argumentos da filósofa Judith Butler, propondo um diálogo com o Psicodrama no tocante a alguns de seus princípios e possibilidades de criação.

**Palavras-chave:** Psicodrama, Ética, Comoção.

**Abstract:** The present article proposes a reflection about the lack of commotion in society, specifically in relation to populations considered as minorities, abused daily by the media and state policies that perpetuate the extermination. What are the devices that promote such indifference to black boys, frequently killed by the police in Brazilian suburbs? Is Psychodrama able to contribute to that discussion? Is this an ethical issue? In order to discuss this subject, the text is based on the arguments of the philosopher Judith Butler, proposing a dialogue with the Psychodrama regarding some of its principles and possibilities of creation.

**Keywords:** Psychodrama, Ethical, Commotion.

### Do princípio: alguém se importa?

Há uma guerra permanente e invisível ocorrendo em diversos espaços urbanos praticamente militarizados, de países como o Brasil, EUA, França e muitos outros. O tema deste texto busca dar visibilidade e colocar em discussão a violência que incide notadamente sobre os habitantes desses espaços periféricos, a saber, as minorias negadas do submundo desumanizado, das «quebradas» assasinas que a sociedade criou e perversamente mantém.

Qual o nosso papel, enquanto psicodramatistas, frente a isso? O Psicodrama poderia contribuir com a discussão desta temática? É possível pensar a teoria e a prática do Psicodrama configurando-se como resistência à barbárie dos nossos tempos ou não? Será que o Psicodrama tem potencial para conceber uma visão crítica ao ser humano pós-moderno? Qual seria o percurso necessário para viabilizar um debate tão urgente? Discutir a ética, refletindo sobre qual a nossa responsabilidade frente ao mundo?

Primeiramente é preciso que nos perguntemos se ficamos ou não comovidos diante do que alguns filósofos, como Giorgio Agamben, denominam «estado de exceção permanente», confirmado pela Anistia Internacional Brasil, que vem alertando para a grave situação das periferias, nas quais ocorre um genocídio de populações marginalizadas e pobres. As vítimas deste genocídio são especialmente jovens meninos negros, assassinados pelos agentes do Estado policial brasileiro. Em um dos informes divulgados pela Anistia, Átila Roque, diretor da organização, conclama a sociedade para que se posicione. Afirma ele que não há comoção alguma por parte dos cidadãos a respeito das diárias mortes desses meninos pobres. Predomina a indiferença absoluta, o que acaba por autorizar os assassinatos.

A pergunta é inquietante: por que não nos comovemos? Quais são os mecanismos que garantem a indiferença e quais as estratégias que poderiam estimular uma outra percepção desta violência, abrindo perspectivas para a comoção? O Psicodrama tem algo a dizer ou oferecer neste sentido? Seria necessário um posicionamento político-ideológico dos psicodramatistas, a fim de construir uma ética que norteie a prática do Psicodrama?

### Dialogando: enquadramento, luto e comoção

Judith Butler, filósofa americana, autora de diversos livros importantes sobre o assunto em pauta, problematiza questões relacionadas à ética e à ausência de luto público acerca das mortes cujas vidas não têm valor na sociedade ocidental, portanto não comovem. Butler, especialmente em *Quadros de Guerra*: quando a vida é passível de luto?, discute os enquadramentos que impossibilitam a sensibilidade para com tais mortes, propondo novos olhares e apresentando outras possibilidades de compor a percepção, que não desprezem o que chama de «vidas precárias».

A discussão proposta pela filósofa contribui sobremaneira com a temática, na medida em que advoga por uma ética que não seja excludente, mas ao contrário, que venha garantir a proteção das vidas mais precárias, reconhecendo-as como vidas. Esta ética implica no princípio de que toda vida é precária e para mantê-la faz-se necessário criar permanentemente condições sócio políticas de sustentação, manutenção e proteção. Por que tais condições inexistem em relação a determinadas populações?

Dialogar com Butler propicia refletir se o Psicodrama apresenta possibilidades, a partir de sua metodologia, seus pressupostos teóricos e éticos, de promover novos enquadramentos, que amplifiquem a comoção social diante das mortes daqueles considerados indignos de vida. Para isso, apreender o conceito de enquadramento que ela preconiza é algo imprescindível. O que significam tais enquadramentos e como funcionam? Judith Butler se filia à obra de Michel Foucault, logo toda sua filosofia tem por base a concepção de normatividade. Sendo assim, enquadramentos são entendidos como molduras sócio culturais que direcionam nossa interpretação sobre o mundo, a partir de normas definidas antecipadamente.

Os mais potentes enquadramentos a formar e definir molduras que delimitam nossos afetos e valores, sobre a vida e sobre a morte na sociedade, se dão através da imagem. As imagens são potências interpretativas e narrativas, contendo normas das quais nem sempre nos damos conta. Vejamos o exemplo do telejornalismo brasileiro: qual a narrativa produzida pelos jornais de televisão a respeito dos moradores da periferia?

Em geral, nos jornais da TV brasileira os negros e pobres são literalmente enquadrados pela polícia, como se fossem todos bandidos. Se a priori são publicamente enquadrados como bandidos, passam a representar para a sociedade uma ameaça à vida humana, o que justifica e legitima, portanto, a perseguição e o assassinato frequente pela polícia. As imagens diárias transmitidas pela TV emolduram/enquadram essa população como constituindo vidas que não são exatamente vidas, que não têm o reconhecimento de «vivíveis», que podem/devem ser destruídas. Trata-se, assim, da construção social e imaginária de uma população que deve morrer: suas vidas não valem como vidas, não têm consentimento de «vida a ser vivível».

Segundo Butler, este é o enquadramento produzido para diversas populações civis do globo terrestre. Ela denomina «populações sacrificadas» – os muçulmanos, os refugiados, os homossexuais e transexuais, imigrantes, indígenas, doentes mentais. Tais enquadramentos são guiados pela normatividade da lógica do extermínio, que inclui a negação do luto como estratégia de dominação.

Essas populações são «perdíveis», ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos «vivos». (BUTLER, 2015: 53)

A guerra diária com a qual não nos comovemos é sustentada e legitimada por estes enquadramentos, que regulam nossa percepção e nossa interpretação da realidade. Frente a tal moldura, não nos importa a morte dessas pessoas: por elas não nos responsabilizamos nem nos interessamos, posto que não as reconhecemos como vidas.

Butler nos ajuda a questionar, porém, a cisão entre estas vidas – que não devem ser vividas e carecem de luto quando são perdidas – e as vidas que podem ser vividas, merecendo luto público. Sua reflexão discute a condição da mortalidade como um vetor de força a agir pela preservação da vida.

É exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver. Apenas em condições nas quais a perda tem importância, o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa. (BUTLER, 2015: 32)

As populações sacrificadas, por estarem destinadas à morte, por não terem suas vidas reconhecidas como vidas, tornam-se não passíveis de luto, ou melhor, no consenso geral da sociedade entende-se que existem vidas cujo pressuposto é de que, quando se acabarem, serão lamentadas justamente porque foram vividas, tiveram importância, e por outro lado existem vidas que não contêm esse mesmo pressuposto, vidas que não serão enlutadas quando perdidas porque nem são, a priori, consideradas como vidas vivíveis.

Pode-se afirmar, nesse sentido, que há uma regulação do luto através de enquadramentos realizados cotidianamente pela mídia, o que implica na grande responsabilidade desta em promover ou impedir a comoção social. As vidas passíveis de luto são nomeadas, narradas e noticiadas. Por outro lado, as vidas pelas quais não devemos nos comover e lamentar são desprezadas, esquecidas ou investidas de ódio pelas narrativas cotidianas da tv.

*A distribuição desigual do luto público é uma questão política de imensa importância. Tem sido assim desde, pelo menos, a época de Antígona, quando ela decidiu chorar publicamente pela morte de um de seus irmãos, embora isso fosse contra a lei soberana. Por que os governos procuram com tanta frequência regular e controlar quem será e quem não será lamentado publicamente? (BUTLER, 2015: 65)*

Os exemplos dessa distribuição desigual do luto são infindáveis! As populações da África são massacradas todos os dias pela guerra, mas não têm nome nem rosto. Os palestinos também, os refugiados, os transexuais, os presos de Guantánamo, sequestrados sem julgamento e os muçulmanos assassinados pelos drones americanos. Os encarcerados brasileiros, os insanos mentalmente e os jovens negros da periferia, nenhum deles comove. Não há indignação porque não há luto público. O luto se relaciona diretamente com a comoção, abrindo a possibilidade de outras respostas afetivas que não a indiferença. Vale ressaltar: quando um atentado terrorista ocorre na Europa, como foi o caso de Paris em 2015, a comoção é generalizada, pois há uma cobertura da mídia favorecendo tal disposição de sentimentos. Esta mesma cobertura não é realizada em outras situações e países.

#### Nossos mortos têm voz: um grito por justiça

*Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos? Eles viveram, viveram 13, 15, 20, 30 e 40 anos. Nós carregamos eles em nossas barrigas, nós demos a luz, nós demos a vida e isso nós não vamos esquecer. Por que que não podemos falar o nome de nossos filhos? Por que querem que a gente esqueça o nome deles? Por que que querem arrancar esse pedaço de nós? (APPELLO, 2014)*

Atualmente, com expressão internacional, o Movimento Mães de Maio (SP) conclama que «Os Nossos Mortos têm Voz». Formado por mulheres cujos filhos foram assassinados por policiais militares a partir de 2006, o grupo vem conseguindo criar uma outra narrativa para a morte de seus filhos, na luta por reconhecimento da vida que eles perderam. Trata-se de uma luta política, mobilizada pela indignação e pela dor da perda irreparável, buscando sensibilizar a sociedade para que se importe, para que não permaneça indiferente.

Através da internet e de apoios de outros grupos, as Mães de Maio constituem uma frente de resistência, promovendo um novo enquadramento em relação à morte e à vida de seus filhos assassinados, desestabilizando, pois, o enquadramento dominante feito pela mídia impressa e televisiva. Falar sobre os seus mortos, nomeá-los, narrar a vida deles e a dor por perdê-los é uma forma de instaurar certo luto público, obstruído pelo Estado e pelos meios de comuni-

cação. Assim, essas mulheres guerreiras vêm conseguindo indignar e comover uma parte da sociedade, que vive sob o controle das políticas de comoção regulando os afetos.

Conforme já explicitado, a comoção é seletiva e tal seletividade ocorre por meio dos enquadramentos. Por isso sentimos-nos tocados com certas tragédias e não com outras; antes, muitas vezes achamos justo que certas pessoas morram. Nossas respostas afetivas e morais, portanto, estão subordinadas a normas de poder e controle. Se quisermos modificar estas respostas, precisamos entender quais são os esquemas interpretativos que nos condicionam a sentir comoção por certos povos e pessoas e indiferença por outros. O fato de nos sentirmos ameaçados, por exemplo, é um dos fatores que viabiliza a indiferença e o ódio.

Em função dos enquadramentos propostos pelas imagens elegerem, em geral, bons e maus, mocinhos e bandidos, estabelece-se uma lógica binária, mortífera e excludente sobre o direito à vida, aos grupos e a sociedade. Se os pobres da periferia são bandidos, devem mesmo morrer, posto que ameaçam nossas vidas! Se os muçulmanos são terroristas, é justo que os EUA os assassinem! Estas são justificativas a criar sentidos legitimadores para assassinatos e genocídios que estão sendo cometidos diariamente por agentes do Estado. A partir destes sentidos, certas populações perdem o reconhecimento da própria vida por uma grande parcela da sociedade, enquanto se fortalecem no interior da comunidade que habitam, amparadas entre si por uma solidariedade resiliente. Afinal, essas pessoas não estão mortas, existem criativamente. Por estarem vivas, sentem-se indignadas ao terem negadas suas condições de sobrevivência e seus direitos básicos.

Não obstante, o ciclo interminável da guerra vem alimentando, indiscriminadamente, violência para todas as vidas, mesmo as nossas, reconhecidas. Somos todos vulneráveis à destruição, estejamos em qualquer lugar do mundo. Há uma relação de interdependência entre os povos, algo que não tem sido problematizado. Julgar-se impermeável e invulnerável é um erro estratégico das nações imperialistas, porém é baseado neste erro que políticas de Estado são desenvolvidas e implementadas. Faz-se necessário, no presente momento, reconsiderar: somos todos vidas precárias porque dependemos uns dos outros tanto para viver quanto para morrer. Temos o poder de garantir a vida um ao outro, tanto quanto temos o poder de destruir a vida um do outro.

Promover essa compreensão que reconhece a condição generalizada de precariedade para todos os humanos é um passo importante na construção de uma ética global mais responsável. Romper a cisão entre vidas enlutáveis e não enlutáveis, propondo e criando enquadramentos nessa direção é uma tarefa de todos nós, cidadãos de qualquer país. Para essa empreitada é preciso conhecer e valorizar a função dos nossos sentidos. Os enquadramentos aos quais estamos sujeitos impactam principalmente nossos aparelhos perceptivos inconscientes. Somos absorvidos por uma determinada imagem que nos causa comoção ou repulsa, dependendo da narrativa que se produz dentro do enquadramento imposto.

Sendo assim, é também através dos sentidos que se podem criar outros referenciais de entendimento acerca do mundo que nos rodeia. Daí a importância da linguagem artística.

### Arte e resistência

Muitas fotografias e poesias são responsáveis por despertar o sentimento de comoção em relação às populações cujas vidas são as mais precárias e vulneráveis do planeta. Há constantes polémicas sobre imagens chocantes que circulam o mundo, especialmente através da internet, revelando as condições de subumanidade em que grupos de pessoas vivem e morrem. Essas fotos criam uma capacidade de resposta afetiva/moral ou não? Podem nos comover e nos instigar a responder de outra maneira? O que dizer das imagens recentes sobre os refugiados morrendo no mar ou dos moradores de rua morrendo de frio em SP? E dos prisioneiros no Complexo Penitenciário de Pedrinhas, em São Luis de MA? As fotos dos detentos da Baía de Guantánamo, publicadas desde 2004, criaram comoção? O livro recém lançado, Diário de Guantánamo, tem feito grande sucesso nos EUA, denunciando mais uma vez a injustiça do estado de exceção lá estabelecido.

No início deste século, o Pentágono americano justificou a censura aos poemas escritos pelos prisioneiros de Guantánamo – divulgados através das redes de ativistas de direitos humanos –, declarando que a poesia é um risco para a segurança do país devido ao conteúdo e à forma em que se apresenta. Por que? Será que os poemas revelam atrocidades e barbáries cometidas pelos arautos da democracia? Para Butler, sem dúvida alguma os poemas exaltam as possibilidades de resistência:

*Como uma rede de comoções transitivas, os poemas – na sua criação e na sua disseminação – são atos críticos de resistência, interpretações insurgentes, atos incendiários que, de algum modo e inacreditavelmente, vivem através da violência à qual se opõem, mesmo que ainda não saibamos em que circunstâncias essas vidas sobreviverão. (2015: 97)*

No Brasil, muitas têm sido as formas de apresentar modelos diferenciados de interpretação da realidade, que confrontem as narrativas dominantes, sendo que a internet é o veículo principal para a difusão desses novos olhares. Poderíamos citar também a literatura marginal, uma produção artística de autores que vêm da periferia, tal como Sérgio Vaz, poeta reconhecido por organizar saraus em SP e Ferréz, escritor consagrado de romances que contam as trágicas histórias das «quebradas».

*Um dia o menino não tem o que comer, é faminto. Noutro, não tem onde morar, é de rua. Outro dia lhe falta família, é órfão. Adiante trabalha numa usina de carvão, é escravo.*

*Agora pouco, com revólver na mão, era príncipe pé na bola, rei. Um dia inteiro de uma vida cabe dentro da eternidade do menino. Num dia nasce, vive e morre. Depois vira filme nas mãos de um outro menino que o socorre. (VAZ, 2006: 32)*

Todas essas expressões formam circuitos de interação que se articulam em redes, buscando reivindicar a vida ao amplificar a comoção, sentimento que nos mobiliza no acolhimento para com a dor do outro. Será que nós, psicodramatistas, participamos destas redes de algum modo?

### Ética e psicodrama

Considerando que o Psicodrama tem a compaixão como princípio filosófico, teórico e técnico, na medida em que convida à inversão de papéis, à empatia e à alteridade, creio ser possível refletir sobre a temática apresentada aspirando questionamentos de ordem ética. Sabemos que a neutralidade ideológica e científica nunca foram princípios sustentados por Moreno, cuja prática foi desenvolvida com diversos públicos, incluindo populações marginalizadas. Embora julgemos os fundamentos do Psicodrama pela ótica das filosofias existencialistas e pela fenomenologia, Moreno se posicionava criticamente em relação às concepções e movimentos de sua época.

*Ao denominar as técnicas que criou como «técnicas de liberdade», Moreno coloca-se afinado com o debate ético de seu tempo. Influenciado/influenciando as filosofias existencialistas, ele procura superar o debate entre um objetivismo e um subjetivismo dicotômicos e propõe uma ética co-criada no interior dos grupos. (BRITO, 2002: 26)*

Segundo Brito, Moreno criou o Psicodrama como uma alternativa às teorias e dicotomias do início do século XX, fundando simultaneamente um projeto ético, intrínseco à prática grupal do próprio Psicodrama (ética da espontaneidade). No contexto da pós modernidade, o Psicodrama talvez possa contribuir com o desafio de conceber uma ética global, que reformule o conceito de responsabilidade frente às condições precárias das populações sacrificadas. Para isso, contudo, há que se abrir mão de um certo subjetivismo bastante difundido nos discursos psicodramáticos da contemporaneidade, renunciando à neutralidade político-ideológica que emoldura toda nossa prática profissional e assumindo posicionamentos de enfrentamento aos sistemas dominantes de poder.

Enquanto linguagem, principalmente, o Psicodrama possui grande potencial de criação para novos enquadramentos, que questionem/perturbem as narrativas mais influentes. Muitos exemplos poderiam ser citados nesse sentido, dentre eles o trabalho dos grupos que se apresentam no espaço público do Centro Cultural SP (CCSP), realizando sessões abertas de Psicodrama com populações em que a diversidade e a heterogeneidade prevalecem.

Porém, no que se refere à teoria, talvez ainda seja preciso muita investigação, pesquisa histórica e sociológica para que tenhamos condições de ampliar ou mesmo criar um conceitual crítico à barbárie, repensando nosso próprio posicionamento ético-político como seres humanos. Na medida em que aprimoramos nossa disposição para questionar os enquadramentos que nos sujeitam a preconceitos e descaso, permitimos também a interpelação desse Outro, configurado de maneira absolutamente diferente de nós (o Outro indígena, morador de rua, transexual, imigrante, pobre e negro).

Do mesmo modo, é imprescindível consentir que o Psicodrama seja interpelado por outros autores na construção da ética que nos falta; outros pensadores aflitos e inquietos que possam desencadear, com suas reflexões, algo disruptivo, necessário à precariedade da vida dos psicodramatistas e ao crescimento do Psicodrama.

### Referências bibliográficas

- AGANBEM, G. (2004). *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo.
- BRITO, V. (2002). «Reflexões Iniciais sobre os Conceitos de Ética e Moral». In *A Ética nos Grupos – Contribuição do Psicodrama*. São Paulo: Ágora.
- BUTLER, J. (2015). *Relatar a Si Mesma – crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Quadros de Guerra – quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FERRÉZ (2013). *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta.
- PELLEGRINI, M. *Violência: Brasil mata 86 jovens por dia*. Carta Capital: 04/12/2014. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/violencia-brasil-mata-82-jovens-por-dia-5716.html>.
- SCORALICK, K. (Jul./Dez. 2009). «A representação das minorias marginalizadas no telejornalismo». In *Revista de Ciências Humanas*, UFV, Volume 9, n.º 2. Disponível em <http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/vol9/artigo2vol9-2.pdf>.
- SLAHI, M.O. (2015). *O Diário de Guantánamo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VAZ, S. (2013). *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global.

### Fontes consultadas

- APPELLO. Direção: Clara Ianni e Débora Maria da Silva. Produção: Massa Real, 2014. Edição: Onze Corujas. Apoio: 31.º Bial de SP. Documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UNEF6G8x0Os&nohtml5=False>.
- NÃO SAIA HOJE. Direção: Susanna Lira. Produção: Canal Futura e Modo Operante, 2016. Documentário. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=I-iRr\\_ILEIc](https://www.youtube.com/watch?v=I-iRr_ILEIc).

 EDIÇÕES AFRONTAMENTO



Edições Afrontamento  
Rua da Restauração, 107  
1050-108 Lisboa

