

O TEATRO DA ESPONTANEIDADE

J. L. MORENO



EDITORA
ÁGORA

O TEATRO DA ESPONTANEIDADE

Copyright © 1973 by Jacob Levy Moreno

Direitos desta tradução adquiridos por Summus Editorial

Editora executiva: **Soraia Bini Cury**

Editora assistente: **Saete Del Guerra**

Tradução: **Moysés Aguiar**

Revisão técnica: **Mariana Kawazoe**

Imagem da capa: **Commedia dell'arte in italienischer Landschaft,
Pieter van Bredael (1629-1719)**

Diagramação: **Triall Composição Editorial Ltda**

Impressão: **Sumago Gráfica Editorial**

Editora Ágora

Departamento editorial

Rua Itapicuru, 613 – 7º andar

05006-000 – São Paulo – SP

Fone: (11) 3872-3322

Fax: (11) 3872-7476

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

e-mail: agora@editoraagora.com.br

Atendimento ao consumidor

Summus Editorial

Fone: (11) 3865-9890

Vendas por atacado

Fone: (11) 3873-8638

Fax: (11) 3873-7085

e-mail: vendas@summus.com.br

Impresso no Brasil

Sumário

Apresentação à edição brasileira.....	7
Prefácio	11
Prólogo à segunda edição ampliada	13
Introdução.....	21
A origem do teatro	37

Primeira parte

O teatro do conflito

O teatro no palco e no público, ou teatro grupal	43
--	----

Segunda parte

O teatro da espontaneidade

O metateatro	53
Dramaturgia experimental	61
Aplicações	111

Terceira parte
O teatro terapêutico

O lugar 131

Quarta parte
O teatro do criador

O drama da criação..... 139
Diagramas de interação 143
Nota 1 – Alguns dados a respeito das relações do psicodrama
com o teatro 145
Nota 2 – O teatro da espontaneidade e o método de
Stanislavski..... 149
O teatro da espontaneidade – Um esboço de sua história em
manchetes..... 153

Quinta parte
Goethe e psicodrama

Relação do processo delirante em *Lila*, de Goethe, com
a psicologia analítica e com o psicodrama 167
Comentários a respeito de Goethe e o psicodrama 181
Glossário 185

Apresentação à edição brasileira

Em 1923, J. L. Moreno publica o terceiro livro de sua trilogia vienense: *O teatro da espontaneidade (Das Stegreiftheater)*. Os dois primeiros foram *Convite a um encontro (Einladung zu einer Begegnung)*, publicado em três fascículos, respectivamente em 1914, 1914 e 1915, e *As palavras do pai (Das Testament des Vaters)*, em 1920. Em 1925, ele emigra para os Estados Unidos.

As bases filosóficas de sua futura obra estão contidas nessas três pequenas grandes obras. Constituíam livretos de poucas páginas, sendo que os dois últimos, os de 1920 e 1923, receberam consideráveis acréscimos nas edições americanas posteriores.

Convite a um encontro, como o título diz, lança as bases do conceito filosófico de Encontro e da relação *Eu-tu* que, como agora está provado, influenciou, e não ao contrário, o filósofo Martin Buber, autor do livro *Eu e tu (Ich und Du)*, publicado em 1923¹.

Em *As palavras do pai*, fortemente inspirado no hassidismo e na cabala, Moreno reitera os conceitos anteriores e anuncia outros que

1. O psicoterapeuta vienense Robert Wáldl defendeu tese de doutorado demonstrando que os escritos de Moreno sobre o tema não são apenas anteriores como influenciaram trechos da obra buberiana. Para saber mais, acesse www.daimon.org.br/artigos.

farão parte central de sua futura obra: espontaneidade e criatividade. Propõe o Deus-Eu em contraposição ao Deus-Ele do judaísmo clássico e ao Deus-Tu do cristianismo, ou seja, o homem assume sua responsabilidade cocriadora e codestruidora do Universo. Aqui, Moreno prenuncia os elementos de uma consciência ecológica que não era, à época, motivo de preocupação global.

Em *O teatro da espontaneidade*, Moreno põe à prova, na prática da ação teatral, seus conceitos místico-filosóficos. Observa a rapidez ou a lentidão de respostas comunicacionais entre os atores espontâneos. Consta que algumas interações humanas chegam a uma espécie de sintonia extrassensorial. Descreve o fenômeno da empatia em duplo sentido que mais tarde denominará de tele, em oposição ao conceito de transferência.

O teatro espontâneo de Viena (1921 a 1923) proporcionou a Moreno o laboratório que buscava para tentar transformar o teatro tradicional. Anos antes, em um rompante adolescente, invadiu um teatro e exortou os atores a deixar os *scripts* de lado e desempenhar seus próprios papéis. Em seu novo teatro, deu voz e ação aos membros da plateia, que se tornaram protagonistas e atores coadjuvantes. Não havia texto nem autor predeterminado, o diretor estava diante do público, o fim da história era criado no aqui e agora da apresentação.

A pesquisa do comportamento humano no teatro espontâneo diferia totalmente dos estudos psicológicos da época. A psiquiatria e a psicanálise focavam suas observações em pacientes internados ou ambulatoriais, fossem eles psicóticos ou neuróticos. Moreno observava as interações relacionais entre os homens comuns, cidadãos que participavam de seu teatro. Isto leva a psicologias diversas. Uma tem como referência o doente, a outra o homem “normal”. Uma tenta decifrar o que está escondido, a outra, observa o que está expresso na ação. Moreno contrapõe o *das Ding an sich*, a coisa em si, de Kant, à atitude filosófica do *das Ding ausser sich*, a coisa fora de si, fora do controle, algo que chamará mais tarde de *acting-out* terapêutico.

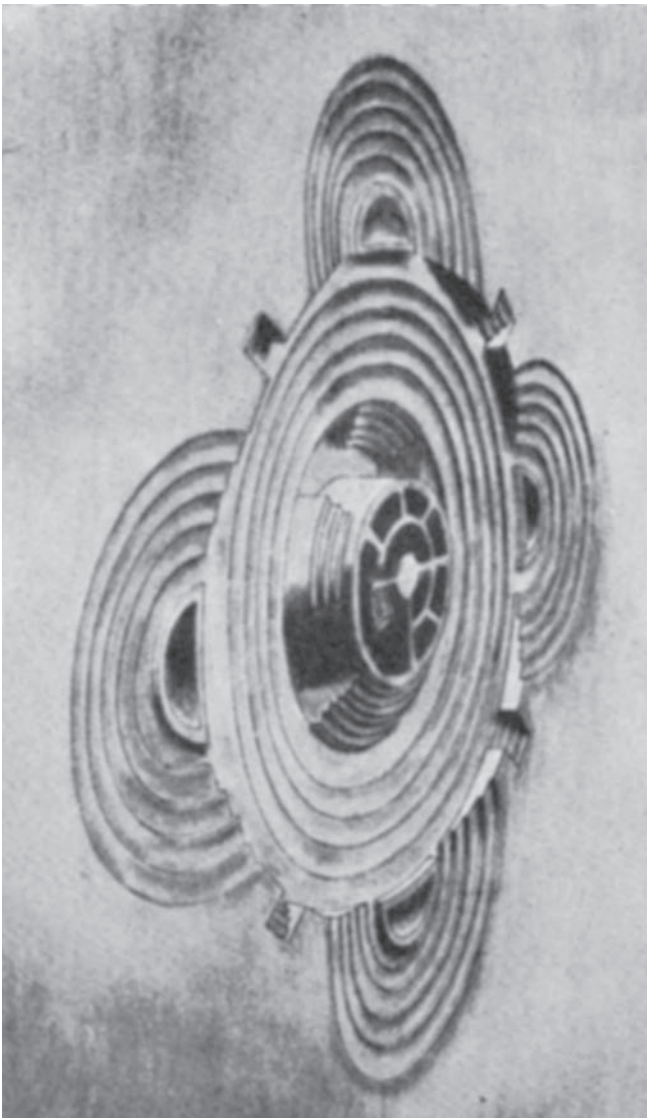
Mas, afinal, Moreno conseguiu modificar o teatro tradicional? Um dito popular ensina que nem sempre se encontra o que se busca, mas quem busca sempre encontra alguma coisa. Esta sabedoria confirmou-se com Moreno. Ele não conseguiu transformar o teatro, como desejava, mas chegou a uma nova forma de psicoterapia: o teatro terapêutico. Bárbara, sua primeira paciente, como todos os psicodramatistas sabem, era uma participante do teatro espontâneo. Na época, em BadVöslau, como médico de família, Moreno também utilizava técnicas dramáticas, que chamava de *teatro recíproco*.

Ao chegar aos Estados Unidos, em 1925, após o período de adaptação, continua com as apresentações do teatro espontâneo, que passou a denominar de *Impromptu Theatre*, teatro do improviso. Em 1931, edita um pequeno livro: *Impromptu*.

Em 1947, o próprio Moreno traduz para o inglês o livro *O teatro da espontaneidade*, inserindo novas teorizações que então já lhe eram mais evidentes. Por essa ocasião, tinha publicados dois livros em sua fase americana: *Who shall survive?* (1934) e *Psychodrama, Vol. I* (1946). Este último marca o início de sua fase clínica, com o trabalho em seu pequeno hospital psiquiátrico, o Sanatório Beacon Hill.

O teatro da espontaneidade foi publicado pela última vez no Brasil em 1984, pela Summus Editorial. Esgotada a edição, os estudiosos da obra moreniana passaram a recorrer aos empréstimos e às cópias do texto. Pela sua importância histórica e científica, sua reedição tornava-se premente. Graças à parceria entre a Editora Ágora e a Daimon Editora, essa lacuna fica sanada. Os psicodramatistas de língua portuguesa não só terão o livro reeditado, mas traduzido por um eminente professor de psicodrama: Moysés Aguiar. Boa leitura ou releitura!

José Fonseca



ARCHITECTURE OF DAS STEGREIFTHEATER

Modelo vienense, 1924

Exibido pela primeira vez na *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik* (Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais), inaugurada na cidade de Viena.

Prefácio

Das Stegreiftheater foi publicado pela primeira vez em 1923, pela editora Gustav Kiepenheuer, em Potsdam, Alemanha. Ele apareceu de forma anônima, como o foram todos os meus livros até 1925. Traduzido por mim mesmo do alemão, foi publicado nos Estados Unidos em 1947. Algumas partes foram reescritas porque continham um fraseado novo e difícil.

Ele foi e continua sendo o primeiro do gênero e, embora quando publicado pela primeira vez nos Estados Unidos ele já tivesse 25 anos de idade, não existe outro na literatura psicodramática. Sua principal contribuição está nos fundamentos da teoria da espontaneidade, das técnicas do jogo e da comunicação interpessoal. Ele abriu novos territórios, não apenas no teatro, mas também para o experimentador em psicologia, para o educador, o sociólogo, o psicólogo social, o fonoaudiólogo, o psicólogo clínico, o psicoterapeuta e o psiquiatra.

Das Stegreiftheater representou, na minha obra, o início de um novo período: a transição dos escritos religiosos para os científicos. Introduziu muitas das características encontradas em meu trabalho posterior, tais como a ênfase na mensuração e no mapeamento da comunicação interpessoal – os diagramas de movimentos – nos procedimentos operacionais e na análise situacional. Como tal, foi o an-

tecessor do sociograma, do diagrama do átomo social, do diagrama de papéis, do sociograma de ação etc.

Esta nova edição, ampliada, apresenta um novo Prólogo, uma nova Introdução e um novo capítulo final, a Quinta parte, que registra a importância de Goethe tanto como pioneiro da terapia através do drama como pelo seu senso estético para a produção espontânea.

Prólogo à segunda edição ampliada

A influência do teatro da espontaneidade sobre o teatro moderno

O objetivo principal do Teatro da Espontaneidade Vienense, entre 1921 e 1923, era desencadear uma revolução no teatro, a ponto de provocar uma transformação nos eventos teatrais. Essa mudança foi tentada de quatro maneiras:

1. Eliminando-se o dramaturgo e o texto escrito;
2. Contando com a participação da plateia, para que o teatro se transformasse num “teatro sem espectadores” – todos participam, todos são atores;
3. Os atores e a plateia são, agora, os únicos criadores; tudo é improvisado: o texto, a encenação, a temática, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos;
4. O velho palco desaparece e em seu lugar surge o palco aberto, o palco-espço, o espaço aberto, o espaço da vida, a vida enfim.

Do teatro da espontaneidade ao psicodrama

O teatro “cem por cento espontâneo” encontrou grande resistência, tanto do público quanto da imprensa. Eles não acreditavam na

criatividade espontânea, acostumados que estavam a depender das “conservas culturais” do teatro. Por isso, quando o teatro da espontaneidade oferecia um espetáculo bom, honesto, uma espontaneidade que funcionava do ponto de vista artístico, o trabalho lhes parecia suspeito. Achavam que o jogo espontâneo tinha sido todo planejado e ensaiado, ou seja, era uma farsa. Quando, entretanto, a encenação não era boa, mostrava-se sem vida, eles concluíam que uma espontaneidade verdadeira seria impossível. Perdemos o interesse do público e tornou-se difícil garantir a estabilidade financeira do teatro. Vi-me diante da tarefa de mudar a atitude básica tanto do público quanto dos críticos. Isso me pareceu improvável sem uma revolução total de nossa cultura. Meu desânimo para dar continuidade a um teatro puramente espontâneo chegou ao ponto mais alto quando me dei conta de que meus melhores atores espontâneos – Peter Lorre, Hans Rodenberg, Robert Müller e outros – pouco a pouco estavam abandonando o teatro da espontaneidade e se voltando para o cinema e para o teatro “normal”.

Diante desse dilema, tentei em primeiro lugar o “Jornal Vivo”. Trata-se de uma síntese entre teatro e jornal, completamente diferente, porém, da tradição russa e medieval de um jornal oral e falado. O “jornal dramatizado” não é uma locução: é a vida, ela própria, que é encenada. Os fatos são dramatizados. Esse método representou um passo à frente, mas lhe faltava o sentido mais profundo do carisma.

Mais tarde, descobri no “teatro terapêutico” uma solução mais simples, ou seja, a facilidade de alcançar uma espontaneidade total. No caso de um ator normal, era difícil não levar em conta as imperfeições estéticas e psicológicas, mas era mais fácil tolerar as imperfeições e irregularidades de uma pessoa anormal, um paciente. As imperfeições eram, por assim dizer, esperadas e muitas vezes bem-vindas.

Os atores foram transformados em egos-auxiliares e também eles, dentro do clima terapêutico, eram tolerados. O teatro da espontaneidade desenvolveu uma forma intermediária de teatro, o teatro da catarse, o psicodrama.

É interessante notar que o psicodrama não tinha nada que ver com o *happening*, embora pudesse, visto de forma vulgarizada, ser confundido com ele. Como foi o caso de um espetáculo psico-musical criado por estudantes de arte da Anthony's University, em 1959, que mais tarde foi considerado um *happening*. Ao contrário dessa teatralidade anárquica e amorfa, que no *happening* é considerada uma loucura desejável, a meta do psicodrama é uma organização genuína da forma, uma autorrealização criativa em ato, dentro de determinada estruturação do espaço, uma concretização de relacionamentos humanos dentro da atuação cênica. No *happening* os indivíduos se comportam de maneira autoidealizada, autossuficiente; na medida em que não se traz nenhuma forma, também não se torna possível uma participação real do grupo de espectadores convidados; todos são deixados de lado, dependentes apenas desse comportamento francamente narcisista. Sim, pode-se dizer que o não relacionamento é a principal característica do *happening*, enquanto a marca do psicodrama é precisamente o relacionamento do indivíduo com o grupo e com a sociedade. (Pörtner, 1967, p. 13)

Novos desenvolvimentos do teatro da espontaneidade nos Estados Unidos

Quando me mudei para os Estados Unidos, em 1925, continuei meus experimentos com a participação da plateia. Primeiro, no *Carnegie Hall*, em 1929, e depois no *Civic Repertory Theatre*, em 1930, quando então os exercícios de espontaneidade tiveram a participação de Howard Da Silva, Burgess Meredith e John Garfield, entre outros; um tempo depois, o *Guild Theatre* organizou uma apresentação do *Jornal Vivo*. Eu abri o *Mansfield Theatre*, em 1948, com várias modalidades de produção espontânea. Pouco a pouco minhas ideias começaram a

influenciar o *Group Theatre* e os seguidores de Stanislavski; Elia Kazan chegou a empregar o método psicodramático no *Actors Studio*.

Existe alguma relação entre o psicodrama e o método de Stanislavski. Entretanto, enquanto Stanislavski utilizava parcialmente a improvisação para aperfeiçoar o desempenho, eu não só permitia como encorajava a imperfeição, a fim de alcançar a espontaneidade total.²

Nosso primeiro experimento com o *Jornal Vivo* nos Estados Unidos, realizado no *Guild Theatre*, provocou as seguintes reações da imprensa:

New York Evening World Telegram, 28 de março de 1931 (Douglas Gilbert):

“Para afastar a suspeita de ensaios prévios, a trupe do Dr. Moreno vai dramatizar os novos acontecimentos do dia.”

New York Times, 6 de abril de 1931:

“O principal objetivo era fazer um teatro jornalístico e o coordenador rapidamente explicou a situação e distribuiu os papéis.”

New York Morning Telegraph, 7 de abril de 1931 (Stanley Chapman):

“Os atores improvisadores vão apresentar uma dramatização espontânea de um jornal. Todos os membros da trupe sobem ao palco e o doutor lhes atribui os papéis. Ele designa um deles para ser o proprietário de um jornal, outro como o editor local e outro como gerente de publicidade.”

New York Evening Post, 6 de abril de 1931 (John Mason Brown):

2. Para mais esclarecimentos, veja *Psychodrama*, Vol. I, p. 38-40. Em português: *Psicodrama*. São Paulo: Cutrix, 1992.

“Vocês estão agora na redação de um jornal. Sim, na sede do *The Daily Robot*, aguardando notícias.”

O teatro americano moderno (Teatro Vivo, 1950-1960; Teatro Aberto, 1963; Teatro-guerrilha; Teatro de Rua, Jogos Teatrais, Teatro Líquido etc., 1963-1972)

Nos últimos 20 anos, tornou-se evidente uma tendência americana de superar o velho e dogmático teatro. Os produtores teatrais tentam incluir os espectadores na atuação. Isso em parte liberta o teatro das peças escritas; ele é utilizado, porém, para objetivos sociais e políticos, como o fazem Brecht e outros dramaturgos. Eles promovem encenações nas quais os atores vão se envolvendo numa atmosfera psicológica, criando, aos poucos, uma peça teatral.

Desenvolvimentos revolucionários no teatro alemão

No teatro alemão, graças à iniciativa de Paul Pörtner³, aconteceram vários eventos denominados *Mitspiele*, ou *Interplays*, que

se parecem com o psicodrama – ou mais exatamente com o sociodrama – e, quando apresentados em Ulm, Heidelberg, Nuremberg provocaram discussões, embates, brigas em meio ao público. Os participantes discutiam acirradamente com os atores. Estes, desde o momento em que começou a improvisação livre, foram se unindo cada vez mais como um elenco, ou seja, formaram um grupo. Se alguma lição se pode extrair disso, se-

3. Paul Pörtner é dramaturgo, organizador dos *Interplays* (Scherenschnitt) e editor de uma série de livros que documentam o teatro moderno.

ria a interdependência dos atores do grupo num contexto de improvisação: os atores foram uma vez mais forçados a escutar um ao outro, enquanto os conflitos eram atuados ou exteriorizados verbalmente. Interjogar significa jogar um com o outro e com o público; não apenas os atores se relacionam entre si, mas o público também interage com os atores. Algumas pessoas atuam sozinhas dentro do grupo de espectadores, outras dentro do grupo de atores, mas os dois grupos também interagem um com o outro. (Pörtner, 1967, p. 13)

O futuro do teatro moderno e o psicodrama sintético

O teatro revolucionário moderno, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, vem-se desenvolvendo na direção do teatro da espontaneidade, mas ainda não é capaz de superar a velha barreira dogmática. Nos Estados Unidos, o *Living Theatre* e o *Open Theatre* ainda estão presos à conserva teatral. É verdade que eles não têm um dramaturgo, no sentido antigo, é o elenco de atores que improvisa, passo a passo, cada parte de uma peça, que eles então integram num todo organizado. O objetivo do elenco é ainda criar uma “peça teatral”, que vai se repetir com pequenas variações. A velha forma do teatro está portanto ainda ali, com algumas modificações interessantes que eles aproveitaram do teatro da espontaneidade, ou seja, a eliminação do dramaturgo, a participação do público, as motivações terapêuticas, uma maior liberdade para os atores, a liberdade do corpo, até a total liberação das roupas, a nudez completa, com todas as funções vitais realizadas perante o público, sem qualquer restrição. Mas tudo que se desempenha é cuidadosamente “ensaiado”, experimentado, do diálogo à relação sexual.

Os *Interplays* do teatro alemão (Pörtner) são bastante promissores devido à genuína espontaneidade no contato com o público, mas a verdadeira arte do momento, no aqui e agora, continua sendo uma utopia.

O moderno psicodrama, por outro lado, é sempre novo e fresco, não é repetido em cada sessão. Temos mostrado que há novos caminhos e novos objetivos. O grande problema que ainda está por ser resolvido é garantir o máximo de *qualidade* da criação e de *estabilidade* nas atuações.

Temos notado que em centenas de lugares, com todos os grupos possíveis de pessoas, é possível criar um psicodrama significativo. Mas, a despeito dos consideráveis efeitos terapêuticos, o *nível* da produção costuma ser muito baixo. Como desenvolver e elevar esse nível? Além disso, temos a questão da qualidade. Ela depende, no mais alto grau, da escolha do diretor e dos egos-auxiliares. Eles nem sempre têm a mesma qualidade e é raro que cheguem ao nível mais alto no que se refere à estética e à terapêutica. Permanece a questão: como superar essas dificuldades? A resposta: por meio da prática e da análise da produção.

Um levantamento de milhares de diretores de psicodrama proporcionou o seguinte resultado: entre os muitos diretores ativos, na melhor das hipóteses 1% deles tem a qualidade, a espontaneidade, o carisma e a energia constante para inspirar uma produção que alcance o mesmo patamar de um Shakespeare ou de um Ibsen. Evidentemente, não se pode comparar o psicodrama com a antiga forma de teatro, pois são processos totalmente diferentes entre si. A tarefa da academia psicodramática é, portanto, descobrir diretores que tenham uma cultura melhor e treiná-los. Nem todos os diretores que treinamos têm a mesma qualidade. Por isso, teremos de eliminar inúmeras pessoas no processo de seleção para o treinamento do diretor.

Assim como existe uma ordem de classificação entre os diretores, existe outra entre protagonistas e também entre egos-auxiliares. Alguns protagonistas têm uma capacidade incrível de representação, mas existem aqueles com pouquíssimo talento. O mesmo se pode dizer dos egos-auxiliares quanto à capacidade de assumir o papel de outras pessoas.

Os desenvolvimentos estão ainda em sua infância. Contudo, a partir dos milhares de institutos teatrais e do número crescente de

centros de psicodrama, em todos os países, aos poucos vão surgindo novos talentos e novos métodos. Isso vai criar o teatro do futuro.

Teatro e terapia estão bastante interligados. Mas também aqui existem muitos níveis. Haverá um teatro puramente terapêutico, outro isento de objetivos terapêuticos e, entre os dois extremos, muitas formas intermediárias.