UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ROSANE AVANI RODRIGUES

**O TEATRO DE REPRISE: CONCEITUAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DE
UMA PRÁTICA BRASILEIRA DE SOCIOPSIODRAMA.**

São Paulo

2013

ROSANE AVANI RODRIGUES

**O TEATRO DE REPRISE: CONCEITUAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DE UMA
PRÁTICA BRASILEIRA DE SOCIOPSIKODRAMA.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Rodrigues, Rosane Avani
O TEATRO DE REPRISE: CONCEITUAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DE
UMA PRÁTICA BRASILEIRA DE SOCIOPSICODRAMA. / Rosane Avani
Rodrigues. -- São Paulo: R. Rodrigues, 2013.
281 p.: il. + vídeo.
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Flávio Augusto Desgranges de Carvalho
Bibliografia
1. Improvisação 2. Grupo 3. Psicodrama 4. Teatro de
Reprise 5. Teatro Interativo I. Carvalho, Flávio Augusto
Desgranges de II. Título.
CDD 21.ed. – 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

ROSANE AVANI RODRIGUES

O TEATRO DE REPRISE: CONCEITUAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DE UMA PRÁTICA BRASILEIRA DE SOCIOPSIODRAMA.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovado em São Paulo, de de 2013

BANCA EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho

Assinatura_____

Prof(a). Dr. Luiz Contro

Assinatura_____

Prof(a). Dra. Laura Villares de Freitas

Assinatura_____

Prof(a). Dr Fábio Cintra

Assinatura_____

Prof(a). Dra. Elizabeth Azevedo

Assinatura_____

A todos os narradores pretéritos e futuros, que ousam abrir caminho para seus pares com parte de suas próprias vidas.

A Clóvis Garcia, meu primeiro orientador, modelo e grande inspirador para sempre.

Aos grupos de Teatro de Reprise que passaram pela minha vida e especialmente ao Grupo Improvise, que veio para ficar nela.

À minha ainda grande paixão, após 25 anos:

Edu Coutinho, grande companheiro e um dos homens mais inteiros e coerentes que conheço.

Aos meus queridos filhos Flávio e Helena, pessoas lindas de quem me orgulho de ser mãe e amo mais do que conseguiria expressar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Flávio Desgranges por ter sido, na acepção da palavra, **orientador**, me permitindo autonomia, opiniões, mas com mão firme conduzindo o trabalho escrito para que eu me expressasse cada vez com maior precisão e identificando questões fundamentais a serem desenvolvidas. A António Gonzalez, em Lisboa, que como coorientador estrangeiro, me facilitou, com disponibilidade e carinho a papelada para a bolsa sanduíche da Capes e a mediação com o ISPA- Instituto Universitário em Lisboa.

À querida Luzia Mara, que em Portugal foi mais que amiga. Foi minha mentora, aprendiz, cicerone e me permitiu a convivência deliciosa com sua linda família, Mel e David. Ainda de meu período em Portugal, à incrível e fértil conversa com Gabriela Moita no Porto, no Café Majestic, junto com minha filha Helena.

Aos meus orientadores extraoficiais, Laura Freitas e Eduardo Coutinho, sem a força dos quais penso que não teria conseguido fazer um doutorado aos 57 anos. Laura, me dando confiança em mim mesma e no trabalho e Edu, sempre pronto a debater ideias, corrigir meus textos e principalmente segurar toda a “barra” para que eu pudesse fazer terminar a empreitada. Também ao olhar atento e as dicas na qualificação de Laura e Beth Azevedo, as quais ouvi (em gravação) várias vezes para tentar que nada escapasse do que me alertaram nesse rito passagem/iniciação.

Nesse sentido de “segurar a barra” está também minha filha Helena, que aguentou a falta da mãe em alguns momentos, sem nenhuma reclamação. Meu filho Flávio, mesmo à distância, pois mora em outro estado, deu força e se propôs a ler criticamente o trabalho. Sou muito privilegiada por ter a família e os amigos que tenho, como Vânia Coutinho, Humberto Tavolaro, Neide Neves e Cida Vilhena, que ajudaram com a filha, correram com pareceres e cuidados com meu espaço de consultório. Não sei como agradecer o carinho e disponibilidade.

Agradeço muito ao Grupo Improvise, principalmente Rina Nemenz, Gisele Jorgetti, Be Petrilli, Paty Franco, Janaína Barêa, Gabi Forte e Luciana Sousa por tocar o funcionamento da equipe enquanto fiz a bolsa sanduíche e por toda pesquisa e contribuições às minhas ideias contidas nesse trabalho, e também aos que já passaram pelo grupo, assim como os agregados que ajudam sempre na produção e palpites.

Também a todos os narradores que atravessaram nosso caminho e nos brindaram com suas cenas. Agradeço especialmente a Alexandre Aguiar por ter ficado perto quando o Grupo Reprise se desfez e ser a presença firme e amiga que continua a desenvolver o projeto musical do grupo e, claro, a Edu, que por razões óbvias ficou comigo, e é um elemento chave na equipe.

Agradeço a Heloísa Fleury pela enorme ajuda para os contatos de minha ida a Portugal, assim como ter conversado comigo sobre as primeiras ideias da tese e me dado um monte de livros, que foram muito úteis, além de sua leitura carinhosa do primeiro capítulo para que eu tivesse segurança de que havia realizado uma boa pesquisa da nossa área.

Gostaria de agradecer postumamente a Clóvis Garcia, que me inspirou por todo o percurso, mesmo sem estar presente, mas com seus inúmeros ensinamentos e seu exemplo de vida, vivida do jeito que acredito.

Aos colegas do DPSedes, docentes como eu, que aguentaram minhas ausências e que, durante o trabalho e a qualquer pedido de ajuda, se prontificavam imediatamente com artigos, ideias e outras colaborações, além de me inspirarem com uma conversa eletrônica muito profícua realizada em 2006 sobre Teatro de Reprise.

Também à equipe do suspsicodrama, que gere os sociopsicodramas públicos do Centro Cultural São Paulo e que tocam o projeto do espaço em que a intervenção demonstrativa do trabalho da tese ocorreu, e por terem me substituído na minha ausência, quando em Portugal.

Ao grupo Eras Uma Vez, que me recebeu de braços, ouvidos e olhos abertos e me ajudou a refletir sobre Teatro de Reprise. Também a António Vicente, *playbacker* português, por se encontrar comigo em Telheiras, onde trocamos muitas ideias sobre *Playback*, além de me dar dois trabalhos importantes para esta tese.

À leitura de produções escritas de alguns colegas, que foram altamente inspiradoras, como as de Milene Féo, Anna Maria Knobel, Heloísa Fleury, Moyses Aguiar, Alexandre Aguiar, Laura Freitas, Luiz Contro, Terezinha Tomé, Cida Davoli, Márcia Iório, entre outros. Quero agradecer, enfim, ao movimento sociopsicodramático, pelo acolhimento de ideias novas e pela enorme quantidade de material de boa qualidade que encontrei para ler. Parabéns a quem publica, especialmente no Brasil.

Agradeço à minha mãe, a plateia de torcida pela minha carreira profissional e ao meu pai, já falecido há dez anos, que me viciou em livros, filmes e música. À minha sogra, pelo imenso carinho de se importar se comi ou se estou bem de saúde, respeitando sempre as vezes nas quais faltei aos eventos sociais por estar enfiada, escrevendo. À minha cunhada Meire e ao meu irmão Ronaldo, que administraram os assuntos de minha mãe quando estive fora. Também ao querido sogro e segundo pai, que faleceu no ano que ingressei no doutorado, mas que torcia muito por mim e brincava que incluiria em seu currículo uma nora com doutorado, e de quem sinto enorme falta como interlocutor atento e bem humorado.

Agradeço aos meus clientes, que aguentaram principalmente no período em que fiquei em Portugal, e especialmente aos que toparam os atendimentos pelo computador, que me inspiraram e me acompanharam em vários sentidos. Aos meus ex-alunos de todos os tempos, que me ensinaram tanto sobre sociopsicodrama com inquietações e seu desejo de saber mais.

A Martim que fez a revisão ortográfica, com muito carinho e paciência comigo e a Gisele Jorgetti pela edição do vídeo e a tolerância de amiga, com minhas idas e vindas nas resoluções de imagens, por não entender do processo. Também a Wilson Brandão pela filmagem e a primeira edição.

À minha gatinha Cacau, que quando parti para Lisboa ficou doente com um sarcoma, que foi operado, mas que no momento voltou e me condena a ficar sem ela brevemente. Foi minha companheira de escrita em muitos finais de semana, como um cão de guarda ao meu lado. Obrigada, Cacau!

Aos autores Moreno, Fox e Salas, por pensarem e criarem o caminho que percorro com referência, entusiasmo e alegria. Ao Grupo Reprise, que, mesmo fora de minha vida, como as relações que se acabam, nem sempre da maneira e à altura do que produziram de fertilização em nós, meu grande agradecimento por termos iniciado esse percurso juntos, desvelando os primeiros e fundamentais véus do Teatro de Reprise.

Finalmente, a mim mesma, que dei meu melhor, principalmente depois de um mestrado penoso, difícil, com máquina elétrica e gravidez, há 24 anos, tendo conseguido amadurecer para realizar esse trabalho e me divertindo muito ao poder estudar, descobrir, pensar e registrar os meus 20 anos de convivência com a metodologia.

*Cada verdadeira segunda vez é uma verdadeira libertação da primeira.
Libertar é uma expressão idealizada, porque uma repetição completa torna
seu objetivo ridículo...*

A primeira vez torna-se mediante a segunda, visível.

MORENO

RESUMO

A autora conceitua e sistematiza a metodologia brasileira de sociopsicodrama Teatro de Reprise, criada em 1993 pelo Grupo Reprise, do qual era integrante. Diferencia a prática de seu método inspirador, o *Playback Theatre* (1975) americano, criado por Jonathan Fox, principalmente pelo acento na grupalidade, apresentando-a como facilitadora/mediadora de interação e aprendizagem para público adulto. Para tanto, define seus fundamentos baseado na abordagem sociopsicodramática de Jacob L. Moreno (1889-1974), na qual há um “homem moreniano” aludido, que possui um alto grau de espontaneidade, que cria sempre e que se orienta para a busca de uma utopia de saúde mental e social, que escape da doença social da cristalização e das conservas culturais. O trabalho descreve as inovações práticas e teóricas brasileiras do sociopsicodrama, especialmente quanto às noções de coconsciente, coinconsciente e de campo télico, e mostra as especificidades da modalidade Teatro de Reprise como uma intersecção entre o individual e o coletivo pela ressonância estética de seus ego-atores e ego-músicos. A partir dessa fundamentação, a autora constrói a conceituação e as diversas etapas do Teatro de Reprise, e exemplifica o impacto da transformação/aprendizagem grupal, resultante da utilização do método em organizações, políticas públicas, instituições etc. Além disso, uma intervenção demonstrativa com o uso do Teatro de Reprise e com um grande grupo, no espaço de um centro cultural em São Paulo, é relatada e processada pela leitura do fenômeno, no viés da sociodinâmica grupal.

Palavras-chave – Teatro de Reprise; *Playback Theatre*; Improvisação; Grupo; Psicodrama; Sociopsicodrama; Encenação; Teatro Interativo.

ABSTRACTS

The author defines and systematizes the Brazilian methodology of socio-psychodrama: Reprise Theatre, created in 1993 by the Reprise Group, of which she was a member. She distinguishes the practice from its motivational method, the American *Playback Theatre* (1975), created by Jonathan Fox, mainly due to the emphasis on groupality, presenting it as facilitator/mediator of interaction and learning for adult audiences. In order to do so, she defines its foundations based on the sociopsychodramatic approach of Jacob L. Moreno (1889-1974), in which there is a “Morenian man” alluded to, who has a high degree of spontaneity, who always creates and who is oriented towards the search for a utopia of mental and social health, who gets away from the social disease of crystallization and from the cultural preserves. This paper describes the Brazilian practical and theoretical innovations on sociopsychodrama, especially regarding the notions of co-conscious and co-unconscious states and of telic field. It shows the particularities of the modality Reprise Theatre as an intersection between the individual and the collective, by the aesthetic resonance of its ego-actors and ego-musicians. From this grounding, the author builds up the concepts and the various stages of the Reprise Theatre and exemplifies the impact of the group transformation/learning, resulting from the use of the method in organizations, public policies, institutions, etc. In addition, a demonstrative intervention with the use of the Reprise Theatre and with a large group in the space of a cultural center in São Paulo is reported and processed by reading the phenomenon, in bias of the group sociodynamics.

Keywords – Reprise Theatre; Playback Theatre; Improvisation; Group; Psychodrama; Sociopsychodrama; Acting; Interactive Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES (todas as fotos pertencem ou ao acervo pessoal da autora ou ao acervo do Grupo Improvise)

Figura 1 – GRUPO REPRISE EM 1988, NO TEATRO MUNICIPAL DE ASSIS/SP, POR OCASIÃO DA TURNÊ DE COMEMORAÇÃO DOS 10 ANOS DO ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE.

Figura 2 – GRUPO REPRISE NUM ESPAÇO ALTERNATIVO NA R. IBIATÉ/SP. EDUARDO COUTINHO E ROSANE RÓDRIGUES.

Figura 3 – ARNALDO LIBERMAN, FALECIDO MEMBRO DO GRUPO REPRISE, DIRIGINDO UMA INTERVENÇÃO DE TR NO CURSO DE PSICODRAMA NA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, NUM AUDITÓRIO DA R. CAIO PRADO.

Figura 4 – TEATRO DE REPRISE, UMA MODALIDADE BRASILEIRA DE SOCIOPSIODRAMA COM ÊNFASE NO ESTÉTICO.

Figura 5 – AQUECIMENTO CORPORAL DA EQUIPE, ANTES DA ENTRADA DO PÚBLICO. GRUPO IMPROVISE NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 6 - AQUECIMENTO VINCULAR DA EQUIPE – VOCAL. GRUPO IMPROVISE NA PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 7 - AQUECIMENTO VINCULAR DA EQUIPE. RITUAL. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Figura 8 - RESERVA DE LUGAR PARA O NARRADOR. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 23/10/2010.

Figura 9 - RECEPÇÃO: voluntária senta-se na poltrona de ser Rei do Mundo na intervenção chamada de "90 anos de poltrona", em homenagem ao primeiro Teatro da Espontaneidade de J. L. Moreno. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Figura 10 - APRESENTAÇÃO DA EQUIPE PARA A PLATEIA. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Figura 11 – *PERFORMANCE* “NOVENTA ANOS DE POLTRONA”. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Figura 12 – “CAMARIM VIVO” 1. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 13 – “CAMARIM VIVO” 2. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 14 – “CAMARIM VIVO” 3. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 15 – “CAMARIM VIVO” 4. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 16 – “ESCULTURA FLUIDA” 1. Intervenção exemplo da tese. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 17 – “ESCULTURA FLUIDA” 2. GRUPO IMPROVISE NO V WORKSHOP DO PET QUÍMICA. TEATRO: POR QUE SE EXPRESSAR É UMA ARTE!!! AUDITÓRIO PAU-BRASIL ICMOC. INSTITUTO DE MATEMÁTICA USP, 06/11/2011.

Figura 18 – “SEQUÊNCIA FLUIDA” 1. GRUPO IMPROVISE, AUDITÓRIO DO COLÉGIO BANDEIRANTES, 08/10/2011

Figura 19 - SEQUÊNCIA FLUIDA 2. GRUPO IMPROVISE, AUDITÓRIO DO COLÉGIO BANDEIRANTES, 08/10/2011

Figura 20 - MÃOS DADAS COM O NARRADOR. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, NA SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 21 - EQUIPE E PLATEIA ASSISTINDO À NARRAÇÃO. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Figura 22 – MÚSICA INSPIRADA NA CENA NARRADA, ENQUANTO ACONTECE A COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE, PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 23 - COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN, CCSP, 10/06/2007.

Figura 24 - MÚSICA INSPIRADA NA CENA NARRADA, ENQUANTO ACONTECE A COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN, CCSP, 10/06/2007.

Figura 25 - COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Figura 26 - MÚSICA INSPIRADA NA NARRAÇÃO. GRUPO IMPROVISE, EVENTO DPSEDES, ANFITEATRO, INSTITUTO SEDES SAPIENTIAE, 2009.

Figura 27 - CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN, CCSP, 10/06/2007.

Figura 28 - CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Figura 29 - CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 3. GRUPO IMPROVISE, EVENTO DPSEDES, ANFITEATRO, INSTITUTO SEDES SAPIENTIAE, 2009.

Figura 30 - NARRADORA ASSISTE À SUA CENA, COM SONS INCIDENTAIS. GRUPO IMPROVISE, PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 31 - CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 4. GRUPO IMPROVISE, NA PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 32 - CENA DE FILHO CONTANDO PARA OS PAIS QUE PASSOU NO VESTIBULAR E VAI MORAR EM OUTRA CIDADE, COMO A FAMÍLIA NÃO QUERIA. GRUPO IMPROVISE NO V *WORKSHOP* DO PET QUÍMICA. TEATRO: POR QUE SE EXPRESSAR É UMA ARTE!!! AUDITÓRIO PAU-BRASIL ICMOC. INSTITUTO DE MATEMÁTICA USP, 06/11/2011.

Figura 33 - ETAPA DE UM COMPARTILHAMENTO. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Figura 34 – METODOLOGIA DO TEATRO DE REPRISE.

Figura 35 – CONVITE ELETRÔNICO DO GRUPO IMPROVISE PARA O EVENTO DE 5.11.2022.

Figura 36 –RODA INDÍGENA: CONTAÇÃO DE “CAUSOS” . GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 37 - IMAGEM INSPIRADORA PARA AS EMOÇÕES DAS “ESCULTURAS FLUIDAS”. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 38 - ESCULTURA FLUIDA: NOSTALGIA. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 39 - ESCULTURA FLUIDA: ALÍVIO. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 40 – GRUPO LIGADO PELOS BARBANTES. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

LISTA DE SIGLAS

CAPES/MEC- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Ministério da Educação e Cultura.

IPTN – International Playback Theatre Network.

USP – Universidade São Paulo.

IPUSP – Instituto de Psicologia da Universidade São Paulo.

DPSedes – Departamento de Psicodrama do Instituto Sedes Sapientiae.

ECA USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Febrap – Federação Brasileira de Psicodrama.

CCSP – Centro Cultural São Paulo.

PBT – Playback Theatre.

TR - Teatro de Reprise.

CCS – Coconsciente.

CICS – Coinconsciente.

IAGP – International Association for Group Psychotherapy.

ABPS – Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama.

ICS – Inconsciente.

CS – Consciente.

IC – Inconsciente Coletivo.

MCP – memória sensorial de curto prazo.

MLP – memória sensorial de longo prazo.

APAE – Associação de pais e amigos dos excepcionais.

SUMÁRIO

AQUECIMENTO VINCULAR: INTRODUÇÃO.....	1
1 Capítulo 1 – AQUECIMENTO DRAMATÚRGICO: REFERENCIAIS HISTÓRICOS E TEÓRICOS.....	13
1.1 O PSICODRAMA DE JACOB LEVY MORENO. QUEM SOBREVIVERÁ?	14
1.2 HÁ LUGAR PARA UMA UTOPIA MORENIANA E SUA INCLUSÃO UNIVERSAL DAS DIFERENÇAS? A SUSTENTABILIDADE DO RISO.....	37
1.2.1 A utopia moreniana.....	37
1.2.2 A velha nova utopia – O riso.....	45
1.2.3 E a utopia?	49
1.3 O PSICODRAMA NO BRASIL E CONTRIBUIÇÕES SOCIOPSICODRAMÁTICAS BRASILEIRAS.....	51
1.3.1 O desenvolvimento do psicodrama brasileiro.....	51
1.3.2 Contribuições e atualizações brasileiras da teoria para pensar especificamente sobre o tema do Teatro de Reprise.....	58
2 CAPÍTULO 2 – AÇÃO DRAMÁTICA: TEATRO DE REPRISE.....	83
2.1 PERSPECTIVA EM RELAÇÃO AO <i>PLAYBACK THEATRE</i>	84
2.2 HISTÓRICO DO TEATRO DE REPRISE.....	94
2.3 CONCEITUAÇÃO.....	104
2.3.1 A metodologia sociopsicodramática, o teatro artístico e as fronteiras.....	104
2.3.2 O Teatro de Reprise.....	108
2.4 FUNCIONAMENTO DA METODOLOGIA.....	115
2.4.1 Funcionamento geral.....	115
2.4.2 A intervenção – Ambiente.....	125
2.4.3 Etapas detalhadas.....	127
2.4.4 Aplicações.....	181
2.4.5 Equipe, preparação e funções.....	183

2.5	O COCONSCIENTE E O COINCONSCIENTE NO TEATRO DE REPRISE.....	186
3	CAPÍTULO 3 – COMPARTILHAMENTO: UMA INTERVENÇÃO UTILIZANDO A METODOLOGIA DO TEATRO DE REPRISE....	199
3.1	PROCEDIMENTO DA INTERVENÇÃO.....	203
3.1.1	Uma palavra sobre sociopsicodramas públicos.....	203
3.1.2	A intervenção.....	204
3.2	REGISTRO DA INTERVENÇÃO A PARTIR DAS ETAPAS DO TEATRO DE REPRISE.....	206
3.3	DEPOIMENTOS ESPONTÂNEOS – Transcrição.....	226
3.4	PROCESSAMENTO DA INTERVENÇÃO DEMONSTRATIVA A PARTIR DE EPISÓDIOS CRÍTICOS.....	228
3.4.1	Quanto ao Grupo	228
3.4.2	Quanto a Ressonância Estética	236
3.4.3	Depoimentos.....	238
4	Capítulo 4 – PROCESSAMENTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	243
	BIBLIOGRAFIA.....	249
	ANEXO.....	260

AQUECIMENTO VINCULAR: INTRODUÇÃO

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito.

Que sou um ente de sílabas.

Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém.

Meu pai costumava me alertar:

Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som das palavras

Ou é ninguém ou zoró.

Eu teria treze anos.

*De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que se perdia nos longes
da Bolívia*

E veio uma iluminura.

Daí botei meu primeiro verso:

Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.

Mostrei a obra pra minha mãe.

A mãe falou:

Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades.

Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

MANOEL DE BARROS

Em 1993, quando surgiu o Teatro de Reprise brasileiro, na cidade de São Paulo, inspirado no *Playback Theatre* americano (1975) de Jonathan Fox, o Grupo Reprise, do qual eu fazia parte, estabeleceu uma relevante inovação no cenário sociopsicodramático brasileiro. O momento do sociopsicodrama era o de busca de entendimento da linguagem cênica por parte dos psicodramatistas e aceitação da potência estética contida nas intervenções sociais, com foco nos grupos e sua sociodinâmica. Naquela altura, não se poderia descortinar como esse acontecimento isolado poderia se desenvolver e coadjuvar com vários movimentos de pesquisadores brasileiros, colocando o sociopsicodrama brasileiro na relevância política e científica que hoje desfruta internacionalmente.

Eu mesma não poderia imaginar a importância que essa metodologia viria a ter na minha vida profissional e que reflexos práticos e teóricos se produziriam. Durante minha convivência e prática com Teatro de Reprise, ensaiei algumas vezes parar para estudar e escrever sobre ele, e agora tal chance surgiu por intermédio da universidade.

Parte desse trabalho foi escrita em Lisboa, na vigência de uma viagem de “bolsa-sanduíche”, possibilitada pelo governo brasileiro, através da CAPES/MEC (Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Ministério da Educação e Cultura) e o acolhimento português por intermédio de duas instituições: o ISPA – Instituto Universitário e o Instituto Piaget. Durante essa viagem, pude constatar o que já observava das minhas participações e de outros colegas em congressos internacionais de sociopsicodrama: o desenvolvimento, respeito e relevância do Brasil nessa área de estudo.

Em Lisboa, em um quarto alugado para pensar no Teatro de Reprise, que se é um dos trabalhos profissionais mais definidores de minha vida, também pude distanciar-me do dia-a-dia por quase quatro meses e mergulhar no assunto, inspirada pelos sons e imagens lusitanos, em época de primavera e verão. Entre as contribuições dessa viagem, consta, por exemplo, ter encontrado um *playbacker* português que me deu um trabalho brasileiro de Florianópolis, de Clarice Siewart, sobre *Playback Theatre*, além de um trabalho português sobre o assunto escrito por Cláudia Antunes Vau¹. Também pude encontrar e ter a honra de dirigir uma equipe luso-brasileira que se inspirou diretamente na metodologia do Teatro de Reprise para seu Grupo, o Eras Uma Vez.

¹ Título - Teatro Imediato e Mediação Cultural

Capturando meu percurso profissional, em suas possíveis origens, constato uma infância marcada por um enorme interesse em livros e palco. O primeiro interesse foi acolhido pela família como desejável e respeitável e o outro como muito perigoso e desencaminhador. O meu palco era o da dança, do *ballet* clássico, e ocasionalmente me apresentei para a família condescendente, com a imaturidade e amadorismo da idade e da falta de mestres, coreografando ou declamando poesias. Um Brasil muito retrógrado, em uma São Paulo sempre a criticar os maus costumes avançados do Rio de Janeiro², alimentara uma busca de tentar aliar o profundo ao leve. Essa é uma busca que identifico ao longo de toda a minha vida, de algo que garantisse às pessoas um mundo ético e sério, como meus pais ensinaram, como boas pessoas pretendiam que os filhos fossem, porém um mundo menos sisudo e rígido, com boa dose de alegria. Um mundo em que o corpo pudesse ter *status* de tanta importância quanto a mente e o intelecto, em que se pudesse pensar política e exercitá-la, criticando o abuso de poder de alguns sobre outros e transformando as vítimas em iguais.

A psicologia, portanto, pareceu uma resposta boa para uma graduação que me levasse aos meus objetivos. Porém, a Universidade de São Paulo (USP) dos anos 1970 se mostrou bem austera tanto pela questão do momento de regime militar que vivíamos quanto pelo conteúdo essencialmente verbal, analítico ou comportamental/behaviorista em vigência no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP) àquela altura. Praticamente não havia disciplinas que abordassem o corpo e muito menos a ação. Os professores/psicólogos, até meu quarto ano de faculdade, em geral, tinham uma concha ao peito, com as costas envergadas a receber as angústias de seus pacientes e nunca se levantando de suas poltronas da sabedoria analítica. Sérios e éticos, porém com pouca abertura para outras abordagens e alguns até para acolherem a opinião divergente dos alunos. Seus corpos já me contavam isso nessa ocasião, talvez pelo olhar mais atento da breve formação na dança e que, convivendo com o marido mímico, consegui tardiamente nomear.

No mundo cultural do Brasil e especificamente de São Paulo, fiz parte da geração que ajudou a mudar a sisudez para o que temos hoje. Parece que fomos vitoriosos e conquistamos a democracia, que ainda tenta se afirmar. Como os movimentos sociais funcionam em ondas, infelizmente o padrão que se estabelece hoje é o da evitação da dor, a qualquer custo, consumindo muito e evitando o vazio e

² Sou filha de uma carioca de Copacabana e de um paulistano da Móoca.

angústia ao máximo. Evidentemente, minha geração não previa esse resultado, como nunca movimentos radicais e revolucionários de massa podem prever. Entre um e outro momento, o psicodrama surgiu como uma possível resposta para a minha questão e para o meu próprio desenvolvimento. O movimento psicodramático estava também desabrochando no cenário brasileiro, o que será detalhado na terceira parte do capítulo I.

No quinto ano da faculdade, uma brisa soprou nos últimos tempos da ditadura (1978). Alguns professores de uma nova geração propunham atendimentos grupais, sob abordagens como Gestalt e psicodrama. Os alunos tinham, inclusive, a oportunidade de se trabalharem como pessoas, além de atenderem sob supervisão. Para mim, foi a resposta para poder escolher um caminho nem tão corporal, nem tão verbal, o caminho da ação (dramática). A formação de nível I em psicodrama clínico de quatro anos pelo Departamento de Psicodrama do Instituto Sedes Sapientiae (DPSedes) e depois o chamado, na época, de “psicodrama pedagógico”³ no mestrado em Artes na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), por dois anos, me levou aos palcos novamente e me devolveu aos livros de uma maneira inteiramente nova.

Essa trajetória, que se parece com a de tantas pessoas, especificamente mulheres de minha geração, conta de uma necessidade de buscar respostas que integrassem o conhecimento teórico a partir de práticas encarnadas numa vertente ética e não moralista. Meu trabalho, desde esse momento, tanto na psicologia clínica, no ensino, como nas organizações, tem sido pautado por essa busca.

O criador do psicodrama, Jacob Levy Moreno (1889-1974) e seus seguidores, ofereciam nesse tempo uma metodologia que colocava em cena qualquer tipo de assunto, privado, conceitual, comunitário, com o objetivo de investigação e transformação ao mesmo tempo. Um indivíduo, chamado de protagonista⁴ por inspiração do teatro, leva ao palco sua cena, ou um esboço de cena, como um representante de um grupo interessado em certa questão. Um diretor psicodramatista conduz esse autor pelos caminhos de “sua” cena, que de fato é de todo o grupo presente. Acrescentando ao autor, o ator de sua cena a desdobra, aprofunda, modifica, cria nova partitura a partir dela, com a ajuda dos auxiliares da equipe e também de atores espontâneos, chamados egos-auxiliares. Esse diretor usa técnicas durante o

³ No Brasil, dentro do movimento psicodramático, esse nome é da época descrita acima. Depois passou a ser chamado de “psicodrama aplicado” e nos dias de hoje vem sendo denominado “psicodrama socioeducacional”.

⁴ O conceito de protagonista vem sofrendo várias inovações, mas nesse momento ao qual me refiro era assim.

desenvolvimento da cena tais como “inversão de papéis”, “espelho”, “interpolação de resistência”, “duplo” e “solilóquio” (definidas no capítulo 2). Essas são técnicas clássicas criadas por Moreno para ajudar esse autor/ator em sua busca, no que em sociopsicodrama é chamado de “dramatização”. A dramatização é tanto uma etapa da sessão de sociopsicodrama quanto um procedimento que vai construindo o enredo da cena aos poucos, ali mesmo, naquele momento. Não há, como no teatro artístico (ou não deveria haver), uma ideia que se queira passar para a plateia. No máximo, um tema já bem estudado pela equipe, porém a verdade sobre o tema é a do grupo, de forma harmoniosa ou dissonante.

A ação dramática se desdobra até que esse autor/ator/protagonista/personagem de si mesmo sofra uma brusca transformação em sua maneira de ver a questão em pauta. Algo que é mais do que uma percepção da situação, que produz um efeito emocional intenso e que torna esse autor mais potente e menos ressentido. Esse grupo, igualmente, se torna mais potente e menos ressentido. Esse algo poderia ser chamado de “*insight* dramático” ou, em grau mais extenso, uma “catarse de integração”. Numa linguagem coloquial: uma “grande sacada”. Esse é um momento em que conteúdos incoerentes, paradoxais, inaceitáveis, que tornavam a situação inatingível, imutável ou ainda esvaziada, se transformam. Também se transformam os indivíduos envolvidos, de fracos, passivos, descontrolados ou excluídos, em uma nova integração que pode produzir atitudes estranhas e originais. Óbvio que a ação dramática não é a vida real, no sentido de consequências, mas no mínimo “prepararia” esse autor e seus pares para ela, a partir dessa nova visão da questão/conflito.

Essa poderia ser uma descrição de um sociopsicodrama clássico moreniano, num relato que intencionalmente evita variações, exceções e novas contribuições à metodologia. O importante e relevante aqui é que esse autor descrito volta do palco para o contexto grupal renovado, e encontra seus companheiros de trajetória de certa forma agradecidos por todos os caminhos abertos em cada um. O grupo também sofre com o autor/ator a “catarse de integração” e ao final compartilha com ele as peculiaridades de cada caminho trilhado, ajudando-o a sentir-se menos só em sua solitária estrada. O caminho de aprofundamento na questão/conflito pode ser um medo de avião, pode ser desvendar o conceito de homeostase ou a compreensão de um fato histórico. Pode ser uma dificuldade de violência na comunidade ou as razões de certa desmotivação num setor de uma empresa.

Esse foi o Moreno e o sociopsicodrama que encontrei em meus cursos e contatos iniciais com a abordagem. O desenvolvimento dos trabalhos sociopsicodramáticos também foi mostrando que, mais e mais, ferramentas precisariam ser desenvolvidas, pois o que Moreno inventou era potente, transformador, inovador, mas precisaria ser atualizado, principalmente para intervenções com grandes grupos. O movimento sociopsicodramático também havia se afastado muito das praças nas quais Moreno atuava no princípio do século passado. Felizmente, sua proposta era aberta para acolher muitas das contribuições de seus seguidores, especialmente os brasileiros, como mostro na terceira parte do capítulo 1.

Seguindo como psicoterapeuta psicodramatista, professora de psicodrama e atriz amadora, me deparei então com o *Playback Theatre* (PBT) em 1993. Criado por Jonathan Fox em 1975, a metodologia americana colocava em cena histórias reais da plateia, por meio de atores, para que o autor assistisse. Novamente encontro resposta para os dois mundos dos meus interesses, o grupal e o palco, o psicodrama e o teatro artístico. Contudo, como a notícia da metodologia do PBT vinha do meio psicodramático, por muito tempo achei que partilhassem do mesmo olhar. Ao batizarmos de Teatro de Reprise (TR), eu e a equipe que começou essa metodologia no Brasil, o Grupo Reprise, supúnhamos que seria uma tradução, com algumas diferenças. Aos poucos, fomos notando várias especificidades de procedimentos, como será visto no capítulo 2. Porém, na verdade, somente nesse trabalho de aprofundamento e estudo é que ficou mais nítida para mim a especificidade mais expressiva: o ponto de vista fundamentalmente pela via da grupalidade do sociopsicodrama e, portanto do TR. Já o PBT, por sua vez, chega ao grupo e trabalha com a comunidade, mas encara o narrador individualmente como alguém que “beneficia” a plateia e é “beneficiado” por ela. Essa ideia é desenvolvida no capítulo 2 e discutida comparativamente entre os dois métodos também nas considerações finais.

Importante salientar que o PBT original se constitui na matriz de referência para o presente trabalho e que a base para meu conhecimento do método é principalmente a dissertação de Siewart, o livro da cocriadora Salas, um encontro pessoalmente com ela há cerca de dezessete anos e algumas cartas trocadas com ela em 2006, quando havia uma intenção de ambas as partes para uma tutoria, oriunda de nova regulamentação da *International Playback Theatre Network* (IPTN). Vale dizer que, como havia muitos pontos nos quais ela não conseguia compreender e aceitar as especificidades do TR brasileiro, ela fez um convite formal a qualquer membro do Grupo Improvise, que é

equipe que dirijo desde 2001, para um encontro em seus cursos, o que nunca aconteceu. A comunicação foi então interrompida e não retomada. Em sua maioria, seus estranhamentos diziam respeito à “nossa” combinação de cenas, ao narrador não ser colocado no palco para ser assistido em suas reações pela plateia, ao nosso aquecimento inicial com a plateia no palco e à nossa fase de compartilhamento. Claro que apenas viu um vídeo caseiro que enviamos, com algumas explicações faladas em inglês. Havia vários procedimentos que ela não poderia entender, pois não era legendado, além de questões culturais que ela nos disse ter dificultado sua compreensão, como abraços ao receber o público, por exemplo.

A história de como surgiu o TR em minha vida profissional se confunde com a história da metodologia no Brasil e, portanto, opto por detalhá-la em capítulo específico. O que é importante que se diga aqui é que, depois de fazer o psicodrama clínico, fiz o mestrado em artes e, de uma perspectiva muito especial, pude observar as semelhanças e especificidades entre teatro e o sociopsicodrama. Observava naquele período de pesquisa que o grupo de psicodramatistas, assim como os artistas cênicos, pouco ou nada sabiam sobre os estudos uns dos outros. De ambos, notava fundamentalmente preconceito e, mais frequentemente, desinformação. Minha ambição desde então tem sido facilitar o acesso ao conhecimento de um grupo pelo outro e mediar os campos de estudos de ambos e suas descobertas. Isso aconteceu por ter adquirido certo conhecimento em teatro, através do mestrado, e também meu estudo de psicodrama como professora e supervisora. Percebi e percebo que ambos muito se beneficiariam, e mesmo o quanto lhes falta por não ocorrer essa troca.

No TR, encontrei essa integração entre estética e a possibilidade de intervir no público de tal maneira que ele tivesse voz e pudesse alterar seus próprios destinos. A ética e a estética, o profundo e a metáfora, o denso e a alegria. Além disso, pude associar meu grande interesse em educação, principalmente de adultos. Há muitos anos, a metodologia tem permitido, na prática, essa integração. Tenho militado no meio sociopsicodramático pelo conhecimento do teatro artístico, tentando facilitar o acesso dos colegas psicodramatistas à quantidade de ações semelhantes que temos com professores de educação artística, atores, dramaturgos e diretores teatrais.

Penso que, atualmente, um expressivo número de psicodramatistas já valoriza a importância do conhecimento teatral para o estudo mais aprofundado das intervenções que envolvem a psique humana, assim como as redes grupais. O preconceito ainda existe, porém em grau muito menor. Entretanto, no teatro, são sempre os mesmos

poucos a buscar no estudo da obra de Moreno e seus seguidores, soluções teóricas e práticas para várias questões da demanda artística. Por exemplo, vejo grupos talentosos se juntando e acabando por falta de conhecimento dos seus membros e líderes, de sociodinâmica grupal. Quando tentam resolver problemas grupais ou individuais de um ator ou da equipe técnica, acabam por misturar perigosamente o que é privado com o coletivo, colocando em risco a saúde mental do membro e/ou da trupe toda. Também não vejo ser chamado um especialista em grupos, que poderia, com suas leituras, ajudar a equipe. Nem, tampouco, para entender melhor o fenômeno grupal que é a plateia.

Vejo também diretores teatrais que, em nome de certo resultado pretendido, expõem seus atores a experimentações irresponsáveis, ainda que bem intencionadas, com pouco conhecimento, ao estilo dos anos 1970. Depois que obtêm o tal resultado, não oferecem a retaguarda para que a pessoa do ator ou o grupo de teatro saiba o que fazer com o que foi dissecado, e pode até vir a comprometer a vida pessoal e profissional de alguns. Isso sem falar da grande atração do momento por improvisações de todos os tipos, desde os *stand-ups* até trupes que improvisam com jogos competitivos, poesias, temas etc. Cada vez mais, o teatro se aproxima do sociopsicodrama, o que até seria desejável. Porém, com pouco ou nenhum conhecimento, principalmente dos fenômenos grupais, não pode usufruir do que potencializaria o trabalho artístico, por meio de um aquecimento adequado do público ou fechamento coletivo, de tal forma que todos pudessem viver o trabalho de maneira emocionante, intensa e igualmente segura, sustentada e sustentável.

Tudo isso me levou novamente à academia, após 20 anos longe dela, para realizar o doutorado, como uma maneira de estudar esses caminhos quase paralelos: teatro e sociopsicodrama. E, por meio do TR e seu estudo mais aprofundado, principiar um diálogo, que pretendo fértil, entre essas duas maravilhosas “tribos”, de certa forma dando continuidade à imensa contribuição de Augusto Boal com seu Teatro do Oprimido, que, usando uma perspectiva relacional e essencialmente política, produziu um teatro libertador.

A metodologia do TR é uma modalidade relativamente pouco estudada no sociopsicodrama e tem sua bibliografia reduzida a algumas poucas publicações. A maioria é sobre PBT, e mesmo assim não representam o número expressivo de grupos utilizando esse método pelo mundo. O que existe publicado tem ficado restrito ao meio sociopsicodramático, assim como o próprio Moreno e sua obra.

Há menções ao TR brasileiro em algumas novas publicações, ao ressaltar as inovações metodológicas do sociopsicodrama. Em algumas, ainda há uma confusão entre o que seria TR, *Playback Theatre* e os modos do Teatro do Oprimido de Boal, teatro fórum, teatro imagem, arco-íris do desejo etc. A metodologia ainda precisa de estudos minuciosos, como neste trabalho de conceituação e sistematização, assim como dos processos de transformação em suas específicas etapas e seu grande potencial transformador pela potência estética.

O objeto da pesquisa é, portanto, essa conceituação e sistematização, com o detalhamento de suas etapas para que possa ser mais amplamente utilizado. Também oferece a possibilidade de leitura e intervenção grupal que a metodologia permite, explanada de modo compreensivo das forças que atravessam o grupo, seus atores, músicos, direção e principalmente a plateia e seu narrador épico. Esse estudo não pretende esgotar o assunto, muito pelo contrário. A proposta é despertar mais estudos sobre o TR, em vista de seu potencial transformador.

Trabalho com a metodologia do TR há vinte anos e observo que os grupos/plateia que participam de atividades em que ela é usada podem integrar conceitos de maneira duradoura e eficiente, partilhando um conhecimento adquirido pela comunidade ou simplesmente saindo mais potentes e menos ressentidos, valorizando seus relacionamentos e a si mesmos como um ser histórico. Percebo ainda que os métodos interativos ampliam e multiplicam os sentidos e as verdades, flexibilizando e articulando conceitos muito rígidos, notadamente no mundo corporativo. Também no contexto de trabalho comunitário e busca de cidadania, os métodos vivenciais e interativos produzem efeitos de significação e integração de atitudes importantes para a cultura de uma determinada comunidade.

A presente pesquisa é, portanto, uma apresentação, conceituação e sistematização da modalidade sociopsicodramática Teatro de Reprise. É também uma reflexão sobre como acontece o processo de transformação, aprofundamento de temas e até aprendizagem mútua, na coconstrução e corresponsabilização propiciada pela metodologia, por meio da mobilização do coconsciente e do inconsciente grupais. O levantamento bibliográfico teórico da metodologia mais geral, a sociopsicodramática, está delineado no capítulo 1, para permitir sua utilização e acompanhamento ao nos debruçarmos posteriormente sobre o TR. A primeira parte do capítulo 1 apresenta a base da teoria entremeada à vida e obra de Jacob Levy Moreno, seu criador. Na segunda parte, uma visão da complexidade que hoje ocupa, no cenário principalmente brasileiro,

ligando a busca da utopia moreniana da inclusão total e a sociatria à sua grande contribuição à pesquisa, principalmente à qualitativa e à arte. Uma ideia de um riso sustentável é proposta nessa parte, como forma revolucionária da sobrevivência dos grupos humanos. Já os desdobramentos e inovações, notadamente as brasileiras, que o sociopsicodrama vem sofrendo após sua criação, encontram-se na terceira e última parte do capítulo 1, enfatizando a elaboração e desenvolvimento para a ampliação de conceitos como campo télico, coconsciente e inconsciente. Também nessa parte, vemos o ganho estético, social e educacional que o sociopsicodrama vem tendo por meio do estudo, aprofundamento e ousadias das teorias e práticas de seus seguidores.

Aos moldes das etapas de um sociopsicodrama, essa introdução é apresentada como um aquecimento vincular do texto com o leitor e o capítulo 1 como um longo aquecimento, preparando o olhar sociopsicodramático para a compreensão da metodologia do TR, apresentado no capítulo 2. Haja vista ser uma metodologia que, embora inspirada no norte americano PBT, foi desenvolvida e consolidada na cultura brasileira e também no cenário do movimento e desenvolvimento sociopsicodramático brasileiro, portanto possui esse desenho cultural, que fornece a base da metodologia.

O termo aquecimento, usado em sentido metafórico do capítulo 1, tal como o aquecimento concebido por Moreno, pretende criar dispositivos ou iniciadores mentais, sociais e psicoquímicos de arranque para favorecer a ampla compreensão do objetivo principal desse trabalho, que se encontra no capítulo seguinte.

No capítulo 2, a pesquisa apresenta a modalidade sociopsicodramática TR como uma ferramenta inovadora nas intervenções sociais e educacionais para uma ação em que se pretenda buscar transformação intencional e aprendizagem do coletivo. Para tanto, há um detalhamento histórico do PBT e considerações sobre as diferenças em relação à metodologia do TR que justificam seu estudo diferencial. Há também o histórico do surgimento do TR no cenário brasileiro, com os vários atores envolvidos, incluindo seu método inspirador. A partir desse mesmo quadro histórico de definições anteriores, uma atualização da conceituação da metodologia é elaborada passo a passo até atingir o conceito, ainda aberto, porém mais próximo do que o define.

Delineada a conceituação, o trabalho passa para o funcionamento propriamente dito da metodologia: suas etapas, desde a pré- intervenção até o processamento do trabalho feito pela equipe responsável pós-intervenção, passando pelo aquecimento vincular com a plateia, cenas, música e objetivos. Há um detalhamento do preparo da equipe e também um panorama sobre as aplicações práticas possíveis, abordadas com

alguns exemplos. Dentro dessa visão mais técnica, são feitas algumas aproximações do TR com o PBT, assim como com o teatro artístico. Como última parte do capítulo 2, há uma proposta de explicação teórica, baseada em todo esse estudo anterior de como se dá o processo de transformação individual e grupal no TR. Portanto, o trabalho retoma a teoria lançada no primeiro capítulo, assim como a busca da utopia de inclusão total, e passa a ser a fundamentação de como poderia ocorrer o fenômeno intersubjetivo do coconsciente (CCS) e do coinconsciente (CICS), especificamente nas intervenções de TR. Os conceitos, tais como foram desenvolvidos por Moreno e Knobel, e apresentados respectivamente na primeira e terceira parte do capítulo 1, apontam para sua expressão em grupos que possuem grande convivência, baseada em reiteradas oportunidades de relacionamento com as mesmas pessoas, seus segredos, seus conflitos e suas histórias comuns. Porém, dado que a metodologia do TR é realizada em ato único, podendo ou não contar com participantes que se conheçam, a convivência entre as pessoas, em alguns casos, pode ser nenhuma. Mesmo assim, o público relata certas “coincidências” na ressonância estética da equipe do que não foi revelado pelos narradores, mas fazia parte da cena original. Assim, proponho, nessa parte, uma reflexão e explicação de como entendo o atravessamento dos estados CCS e CICS, partilhados pelos participantes da intervenção, e de como poderíamos entender esse fenômeno de “transmissão entre inconscientes”, o fenômeno do funcionamento do CCS e CICS, que necessita de uma ampliação tal que abarque tais situações.

Essa ampliação teórica é realizada por meio de uma fundamentação do fenômeno na cultura comum de grupos, advinda, entre outros fatores, da herança, das tradições e arquétipos do denominado Inconsciente Coletivo, como definido por C. J. Jung. Portanto, em alguma medida, a metodologia do TR é tratada como um ritual. Nessa mesma parte, mostra-se relevante abordar a importância dos rituais desse tipo nos dias de hoje, para que a comunidade reconheça seus referenciais culturais e adote maneiras responsáveis de lidar com seus grupos de referências. Nesse momento, alguns autores contemporâneos da Psicologia Analítica de Jung foram trazidos como um diálogo alinhado com a maneira visionária de Moreno e Jung e de seus seguidores, antecipando o momento de afastamento, ocasionado pelo desenvolvimento das tecnologias e maneiras do grupo humano encaminhar os efeitos da cultura urbana e suas abstrações estatísticas.

O capítulo da ação dramática, assim metaforicamente chamado, em que a minha transformação como pesquisadora ocorreu, pois explodiram aí meus mais suados

insights dramáticos (poderia até fazer um trocadilho da palavra dramático, nesse caso), é sucedido pela metáfora do compartilhamento, também aos moldes sociopsicodramáticos de uma intervenção com TR. Para que a metodologia fosse compreendida exemplarmente, uma intervenção especialmente realizada para constar dessa pesquisa foi filmada e relatada como demonstrativa, assim como os depoimentos colhidos espontaneamente após o evento (também filmados). Essa intervenção foi lida à luz dos conceitos sociopsicodramáticos detalhados no primeiro capítulo e no desenvolvimento específico do TR do capítulo 2.

A leitura da intervenção escolhida é então realizada com o olhar da pesquisa qualitativa. A escolha de trabalhar com pesquisa qualitativa foi se impondo aos poucos durante o desenvolvimento das ideias que geraram esse trabalho. A intimidade da relação entre pesquisa-ação crítica e a metodologia sociopsicodramática parece hoje em dia ser um caminho pertinente para pesquisas que se baseiem em intervenções ou que as utilizem como ilustração das práticas e compreensão dos procedimentos, como é o nosso caso. Nessa perspectiva, foi realizada uma leitura de momentos marcantes da intervenção selecionada e dos depoimentos espontâneos. Além disso, é possível para o leitor apreciar por si mesmo parte da intervenção na edição do evento em vídeo que integra o trabalho. Obviamente, a linguagem de vídeo é diferente da linguagem teatral e sociopsicodramática usada, mas nesse caso a tecnologia tornou possível a leitura, a memória objetiva, além da subjetiva, e o compartilhamento com os leitores.

Finalmente, no capítulo 4, em Considerações Finais/Processamento, recapitulo as especificidades do TR e do PBT, ampliando essa discussão, fertilizando-a pela reflexão que o psicodramatista e homem de teatro Clóvis Garcia já propunha para o sociopsicodrama em 1984. Também discuto a importância de metodologias lúdicas como o TR para aprendizagem de adultos, de como direcionar suas próprias referências de vida, valorizando-as. O teatro poderia se beneficiar desse trabalho para valorizar a busca de manejo de grupos como fator importante para quem lida com plateia, que é obviamente um grupo. Também se beneficiaria da reflexão de que se relacionar de maneira intensa, de entrega e corresponsabilidade dentro de condições que respeitem as pessoas e promovam vivências grupais significativas pode ser altamente transformador. Isso ocorre mais ainda quando falamos de arte teatral, que pode produzir e há séculos produz potência estética que potencializa a comunidade a pensar sobre suas condutas, desenvolvendo uma crítica que mova para a ação e não para a passividade deprimida, que só busca consumir para suprir a falta de objetivos.

Capítulo 1 - AQUECIMENTO DRAMATÚRGICO: REFERENCIAIS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

PROCURA DA POESIA

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.*

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

1.1 O PSICODRAMA DE JACOB LEVY MORENO. QUEM SOBREVIVERÁ?

O psicodrama costuma despertar nos iniciantes e até nos iniciados um acender apaixonante de seus idealismos. Parece que certo perfil de sonhadores quixotescos é comum entre os que, como eu, elejo essa abordagem como referencial. Quem teve contato pessoal com seu criador, Jacob Levy Moreno (1889-1974) ou lê alguns trechos em que ele nos arregimenta para as fileiras do tratamento da humanidade, a sociatria⁵, dificilmente não será arrebatado por um convite à ação, à liberdade, à espontaneidade, à inclusão e ao respeito às diferenças na convivência coletiva.

A trajetória de Moreno, seus conhecimentos teatrais e suas ideias vanguardistas, ousadas e revolucionárias criaram as bases não só da psicoterapia de grupo, o psicodrama e a sociometria⁶, como também de uma teoria que tem como perspectiva o homem “em relação”. Este, por sua vez, será chamado pelos seus seguidores de homem moreniano.

Uma personalidade marcante, carismática e inquieta torna superlativas todas as descrições de quem o conheceu ou o estudou. “20 de maio de 1892. Num navio não identificado, no Mar Negro, nasceu Jacob Levy Moreno. É o que diz a lenda...” (MARINEAU, 1992, p. 17). O biógrafo de Moreno, René Marineau abre seu primeiro capítulo sobre a vida e obra de Moreno com essa frase anedótica sobre o que este chama de verdade poética ou psicodramática, quando faz sua autobiografia (idem, p. 22), ou o que mais tarde vai definir como realidade suplementar. Por anos, seus seguidores acreditaram que isso havia acontecido de fato.

As pesquisas de Marineau revelam que Moreno não nasceu no canal de Bósforo a bordo de um navio e Bustos nos conta que nem sequer de atividades na água gostava (AGUIAR, 1990, p.26). Nasce de fato, em 1889, na Romênia, onde vive por cerca de seis anos, mudando-se então para Viena, Áustria. Encontra-se, portanto, num cenário de grande ebulição da psicologia, da filosofia, das artes etc. Viena era também um local de grande tensão política mundial, envolvendo todos os movimentos anteriores e posteriores à primeira Grande Guerra (1914-1918) e à Revolução Russa de 1917.

⁵ Trata-se de uma proposta utópica de Moreno, na qual se poderia fazer um tratamento que abarcasse a humanidade inteira. “Sociatria (do grego *iatreia* = terapêutica) é a ciência do tratamento dos sistemas sociais.” (MORENO, 1999, p.33)

⁶ Conjunto de técnicas para medir e estudar os processos vinculares (vínculos ou relacionamentos entre pessoas) que se manifestam nos grupo humanos (MENEGAZZO, TOMASINI, ZURETTI, 1995, p.199). “Sociometria (do grego *metrein* = medir) é a ciência da medida do relacionamento. O *socius* recebe aqui uma importância maior do que o *metrum*.” (idem, ibidem)

Em 1925, vai definitivamente morar nos Estados Unidos, onde encontra contexto mais receptivo para suas teorias e é finalmente reconhecido. Lá, em seus últimos anos, escreve, entre outras coisas, sua autobiografia (MORENO, 1985). Na hipótese de Marineau:

Os registros na Europa indicam que Jacob Levy (Moreno) sempre usou seu verdadeiro lugar e data de nascimento em documentos oficiais naquele continente, como, por exemplo, na Universidade de Viena. Assim, não obstante conhecesse os fatos históricos, sentia claramente a necessidade de criar uma nova história quando chegou a Nova York. (1992, p.22)

Entretanto, em sua tardia autobiografia, que não é terminada em vida e é publicada por sua esposa Zerka e seu filho com ela, Moreno por si mesmo nos diz:

Minha mãe nunca validou essa fantasia do meu nascimento; ela fazia alguns comentários e modificações... Você estava viajando num navio, mas o navio era o meu corpo, que pariu você. Assim a história do meu nascimento passou ao domínio do mito. (CUSCHNIR, 1997, p. 22)

Seu nascimento controvertido se confunde com a história do nascimento do psicodrama.

Espero que isto não pareça imodéstia, mas como o psicodrama foi minha criação mais pessoal, o seu berço em minha autobiografia pode projetar mais luz sobre o seu nascimento. Esta exceção ao hábito intelectual de sobriedade pode ser particularmente desculpável em virtude do modo como se desenvolveu o psicodrama. (MORENO, 1987, p.50)

Moreno destaca quatro momentos, ainda como cidadão europeu, que formam o berço do psicodrama (idem, ibidem) e que serão determinantes, pelo olhar dele, para os caminhos que a abordagem seguiu. Destaco aqui os quatro e os amplio a partir de pesquisa bibliográfica adicional.

O primeiro é sua inusitada brincadeira de ser Deus aos quatro anos de idade. Ele mesmo relata que considera essa como sua primeira direção psicodramática, em que também desempenha o papel de ator. Ele e várias crianças brincam de um hipotético céu divino, onde o pequeno Jacob, no papel de Deus, sobe no alto de várias cadeiras empilhadas, enquanto as outras crianças, como anjos, “voam” abaixo com seus braços estendidos em volta da pilha. Uma das crianças questiona em dado momento porque ele como Deus não “voa”. E ele, sem hesitação alguma, “voa” - diretamente para o chão, descobrindo através de seu braço quebrado uma importante diferença entre realidade e fantasia: as consequências de ambas. A busca de definições, contornos e integração entre essas instâncias vão inspirar vários de seus escritos posteriores. Destaco o conceito de realidade suplementar que está na base de quase toda sua teoria. O conceito confere a toda ação dramática realizada no palco do psicodrama, uma “experiência nova e

alargada da realidade, que ele considera no caso da realidade suplementar, pluridimensional” (MORENO, 1999, p.104).

Esse acontecimento , segundo Moreno (1987, p. 51), pode também ter determinado fortemente suas pesquisas posteriores, como, por exemplo, sobre o processo de aquecimento para estados espontâneos, e a reflexão de que “até o ser mais alto depende de outros”, a qual vai definir, mais tarde, como egos auxiliares.

O segundo momento, em ordem cronológica, é sua juventude vivida em uma Europa de virada de século e um Moreno, que por vários motivos familiares, passa a morar só, muito cedo, e vai criando seus parâmetros políticos, espirituais e econômicos de maneira bastante peculiar. Ele mesmo relata um momento em que, ainda adolescente, logo após a separação dos pais, sob a luz do luar e diante de uma estátua de Jesus, esse judeu sefaradita⁷ teria entrado num estado do que ele chamou de megalomania normal (KNOBEL, 2004, p.38). Segundo Moreno, ele teria optado nesse momento pela crença de si mesmo como um ser extraordinário, e optado pela humanidade como sendo seus irmãos, e não mais por uma família. Deveria tomar o caminho do universal e cósmico. Daí por diante, suas ações de deixar crescer a barba, usar um manto esverdeado, não usar mais seu nome e sim incorporar esse personagem que cria de olhos azuis cativantes, vão culminar mais adiante no inquietante livro *As Palavras Do Pai*, onde é criador e criado a um só tempo (MORENO, 1992).

Nessa etapa jovem, ele mesmo destaca várias ações como embrionárias do psicodrama.

O jovem Moreno como estudante de medicina, entre 1908 e 1911, promove o que chamou de “psicoterapia para deuses caídos” (MORENO, 1987, p.52). Sua brincadeira de Deus e muitas outras são propostas para crianças nos jardins de Viena.

Conhecia Rousseau, Pestalozzi e Froebel. Mas isso era um novo enfoque. Era um Jardim de infância em escala cósmica, uma revolução criativa entre as crianças. Não se tratava de uma cruzada filantrópica de adultos em prol de crianças, mas uma cruzada de crianças em favor de si mesmas, em prol de uma sociedade de sua própria idade e com seus próprios direitos. (idem, p. 51)

Ele permite e estimula que crianças reconstruam seu cotidiano com os adultos, atuando de improviso. Já aí se vê o improviso como base de uma preocupação com a

⁷ Descendentes dos judeus que viveram em Portugal e Espanha por cerca de 500 anos, até 1492, quando foram expulsos pelos reis católicos Fernando e Isabel, espalhando-se pela Europa, pelo Oriente Médio e pelas Américas (idem, 2004, p.35)

quebra de estereótipos sociais e o início de sua guerra contra os “robôs”⁸ e o que chama de “conserva cultural”⁹: a revolução criadora (idem, p.94). O sucesso dessas intervenções com crianças lhe rende uma sugestão de pais e professores para que abra um teatro para crianças. Uma das crianças sob seus cuidados é Elisabeth Berner¹⁰, que descobre seu talento para o teatro nas mãos de Moreno depois de apresentar comportamentos infantis considerados pelos pais e professores como inadequados (MARINEAU, 1992, p. 51). O resultado do tratamento de Moreno a motiva na escola, na convivência com outras crianças e em relação à sua própria imaginação, assim como outras crianças também se transformam através de seus jogos. A continuidade desse trabalho com crianças, no entanto, é comprometida em função da administração das escolas e de pais que mobilizam até a polícia para verificar quem é o homem que “mora na árvore”, que veste um manto esverdeado e que exerce tanta influência sobre as crianças do parque (idem, p.52).

Nessa época, Moreno funda com alguns amigos uma espécie de religião centrada na criatividade, com encontros para discutir questões filosóficas e teológicas, além de um culto ao anonimato. A regra do anonimato determina, por quase toda sua vida, que lute para que suas obras sejam patrimônio da humanidade e não de um único homem. Também atua com um grupo vienense de mulheres profissionais do sexo, no qual promove uma ajuda mútua entre elas mesmas, a ponto de chegarem a contratar advogado e médico para atendê-las e se constituírem como uma pioneira associação em 1913 para batalhar pelos seus direitos.

Nessa fase de intervenções comunitárias, Moreno também atua junto a refugiados tirolezes do sul, dado que tinha um trabalho como médico infantil num hospital do campo que os abrigava. Em meio à guerra, Moreno, que não pudera servir por possuir dupla nacionalidade (romeno e turco¹¹), ajuda na melhoria da situação precária dos que tiveram que abandonar suas casas por conta da invasão do seu território pelos italianos (idem, p.55). Ele intercede junto à administração do campo para que as pessoas sejam colocadas mais próximas de quem têm mais afinidade religiosa, econômica ou de estilo de vida. Assim, as famílias podem entrar menos em conflito

⁸ Ideia desenvolvida por Moreno ligada ao avanço da tecnologia e aos apetrechos produzidos pelo homem para substituir a ação humana direta.

⁹ O conceito de conserva cultural, que é muito central em sua teoria, começa sendo visto por Moreno como comportamentos clichês e estereotipados, porém, seus seguidores desenvolveram distinções entre uma conserva cultural esvaziada e repetitiva, de uma que fertiliza a humanidade com a cultura da qual faz parte. Veremos isso adiante de maneira mais pormenorizada.

¹⁰ Famosa atriz alemã na época.

¹¹ Herança paterna.

numa situação já de muita dificuldade, em um país estranho e em condições precárias, como a de viverem em barracas improvisadas etc.

O que se percebe nessas ações públicas é seu grande interesse pelo coletivo, por grupos, e suas escolhas, que serão mais tarde a base para sua teoria de papéis e sociometria. Também se revela seu carisma junto aos rebeldes desvalidos e grande atração por apoiar e potencializar minorias.

Em 1918 também se envolve com a edição de um jornal: *Daimon*, por conta do qual se relaciona com artistas, intelectuais e médicos contrários à obra de Freud, como Adler. Marineau nos conta sobre essa publicação:

Durante o período de sua existência, conseguiu obter contribuições dos mais conhecidos escritores da Áustria e da Europa. A lista é impressionante e inclui Max Brod, Gütersloh, Emil Rheinhardt, Friedrich Schnack, Jacob Wassermann, Franz Werfel, Franz Biel, Paul Claudel, Blaise Pascal, Ivan Goll, Egon Wellesz, André Suares, Martin Buber, Ernest Bloch, Fritz Lampi, Ernst Weiss, Oscar Kokoschka, Henrich Mann. (idem, p. 67)

Em 1919 passa um período em uma cidade próxima a Viena, Bad Vöslau, contratado como médico de uma indústria têxtil. Isso lhe possibilita manter um consultório gratuito na cidade e visitar principalmente os pobres, atuando como um médico de família. Segundo Marineau, pessoas de lugares distantes vinham para ver o *Wunderdoctor* (o médico maravilhoso), que tinha fama de fazer milagres. É, portanto, conhecido como um médico que se importava com os pacientes e que usava uma abordagem original. Nesse mesmo período, apaixona-se pela católica e professora Marianne Lörnitzo, que rompe seu noivado e vai viver com Moreno na casa dele. Juntos, iniciam várias experiências, inclusive místicas, além de arriscados tratamentos, como o de um suicida, simulando sua morte para salvá-lo. Novamente, a sociedade se vira contra Moreno, pois é difícil compreender estas ações inovadoras, porém extremamente diferentes do comportamento moral vigente.

Moreno era uma figura perturbadora e podemos imaginar quão complicada deve ter sido, para as pessoas de uma cidade pequena, tentar entender um homem que falava palavras de Deus, que “roubou” uma jovem de um noivo e tinha amigos como Peter Altenberg ou Elizabeth Berger. Os cidadãos burgueses de Bad Vöslau, muitos dos quais ativistas de grupos pró-nazistas devem ter achado inquietante o jovem médico. Seus aliados naturais eram os trabalhadores, especialmente comunistas. Seu judaísmo agravava a situação... (idem, p.77)

O terceiro momento destacado por Moreno e que marca oficialmente o nascimento do psicodrama é a exibição de Moreno em primeiro de abril de 1921, dia internacional da mentira, no que ele mesmo considera a primeira sessão psicodramática oficial. Voltamos ao tema da realidade suplementar, do teatro e da mentira.

Essa sessão tem lugar no *Komoediaen Haus* de Viena (MORENO, 1987, p.52) e indica uma intenção de grande impacto, de tratar em tom sarcástico da falta de liderança política da época¹²: uma poltrona de pelúcia vermelha no palco, um manto púrpura e uma coroa dourada constituem o cenário que surge na abertura das cortinas. O próprio Moreno, sozinho, vestido de bobo da corte, se apresenta para uma plateia de cerca de mil pessoas, entre curiosos, representantes de estado europeus e não europeus, de organizações religiosas, políticas e culturais, médicos, militares, ministros e advogados. Todos são convidados a subir ao palco e dizer que ideias um líder deveria ter para se candidatar a rei do mundo. A plateia decidiria quais propostas aprovar. Na realidade, o público que permanece após o impacto, que leva pessoas a saírem indignadas, não aprova nenhuma proposta e conseqüentemente nenhum rei. Vários sobem ao palco e opiniões sobre o evento, discrepantes entre si, estampam jornais do dia seguinte.

Moreno declara que queria curar o público de uma doença, que nomeia como síndrome cultural patológica. Essa intervenção artístico/social continha a ideia de que a humanidade necessitava de uma forte liderança para se organizar, como um grupo social qualquer, e de que, pelo menos naquele momento, não havia organização suficiente para evitar que esse líder não funcionasse como um messias. Moreno, através dessa ação pública, denuncia e escancara satiricamente o retrato dessa doença social.

Nesse tempo, do ponto de vista político, a Alemanha derrotada ficara extremamente restrita e pressionada pelo tratado de Versalhes (CARLOS I..., 2011), o que alimenta sua vingança posterior. Ironicamente, já vemos aqui anunciada a vaga para um líder que surgisse com ambição de reger a humanidade. Vamos acompanhar esse raciocínio com a pontuação de que Hitler e Moreno nasceram no mesmo ano e essa experiência de Moreno acontece pouco após Hitler ter servido na primeira guerra mundial como cabo - ele formaria a liderança nazista tempos depois.

A apresentação de Moreno é aplaudida por parte do público, mas muitas autoridades saem antes do término, indignadas. Marineau acha que Moreno, nesse momento, ainda não está maduro como diretor de sociodrama para conduzir uma multidão tão grande e tão heterogênea (1992, p. 81) e ressalta que, em sua opinião,

¹² Tudo isso se passa em um contexto pós-guerra e após a longa monarquia de Francisco Carlos, morto em meio a guerra e sua substituição por Carlo I, que é deposto em 1918, juntamente com a monarquia. Carlos I ainda tenta restabelecer a monarquia em 1921, mas morre no ano seguinte, coincidentemente no dia primeiro de abril (CARLOS I..., 2011)

somente em 1931, nos Estados Unidos, no Carnegie Hall, é que se pode considerar que tenha atingido esse objetivo.

Em seu livro “Teatro da Espontaneidade”, Moreno reproduz várias publicações da imprensa europeia e norte-americana a respeito de suas apresentações de teatro da espontaneidade em 1921 e posteriores, que ele e seus amigos de teatro promoviam. Algumas dessas publicações (MORENO, 1984, pp.121-129):

O dramaturgo apresenta-se à audiência como Bobo da Corte, o qual está em busca do Rei do Mundo, do Rei que não pode ser escolhido, mas que deve ser reconhecido porque existe enquanto ideia e tem por verdadeiro habitat o coração da humanidade. A apresentação foi recebida pelo público com aplausos irônicos que por vezes atrapalhavam a produção. Mas também houve pessoas que pertenciam aos seguidores de Werfel e que defenderam vigorosamente o misterioso poeta. Wiener Mittagszeitung, 2 de abril de 1921.(ibidem, p. 121)

Viena tem uma trupe, sob a direção de J.L.Moreno, a qual ao invés de reproduzir linhas escritas, improvisa-as no momento. Asseguro-lhes que isto pode ser mais divertido e impressionante do que o trabalho de todos os nossos clássicos, Strindberg. Paul Stefan, *Die Stunde*, Viena, 5 de maio de 1924. (ibidem, p. 121)

Não é impossível, se guiarmos-nos pelo que sabemos da história de nossa evolução espiritual, que o Teatro do Improviso seja o teatro do futuro. *Leipziger Neueste Nachrichten, Leipzig*, 21 de dezembro de 1924. (ibidem, p. 122)

Do ponto de vista artístico e cultural, ainda que não estivesse maduro, Moreno está muito bem acompanhado por uma virada de século riquíssima em propostas de transformações. Clóvis Garcia¹³ reúne uma lista interessante de nomes e fatos relativos à virada do século e afirma que, frequentemente, nessas viradas de século estão as maiores transformações humanas. Só para citar alguns: na Filosofia, Nietzsche e Bergson; na música, Debussy e Stravinsky; na literatura, Kafka e Proust; nas artes o aparecimento do cinema, com Chaplin e da fotografia; na física, Einstein; na mecânica, a invenção do automóvel e do avião; aparecimento da indústria; na arquitetura, Antonio Gaudí; na pintura, Rodin; na dança Nijinsky e Isadora Duncan, que “dançou Afrodite vestida com uma túnica e sandálias de tiras” (BERTHOLD, 2006, pp.469-470); na psicologia, Freud e Jung.

Especificamente no teatro, a transformação dessa época é radical, com a extinção das cortinas; a criação de palcos giratórios; as mudanças geradas pela utilização cada vez maior da luz elétrica e pela possibilidade de deixar o público no escuro, através da inovação de Richard Wagner (HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO..., 2011.); o cenário interligado com o enredo; o palco por vezes completamente nu.

¹³ (1925-2012) Foi professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e psicodramatista.

Nomes como Stanislávski (1863-1938), Brecht (1898-1956), Meyerhold (1874-1940), Gordon Craig (1872-1966), Appia (1862-1928), Ibsen (1828-1906), Jacques Copeau (1879-1949), Jean-Louis Barrault (1910-1994) e Reinhardt (1873-1943) inovaram profundamente o teatro burguês vigente. No trecho a seguir, podemos ver a semelhança com o choque que Moreno provocou:

Reinhardt, porém foi ainda mais longe. O público precisava tomar parte não apenas de modo passivo, mas ativamente. E ele produziu então o seu famoso e notório *Danton*, de Romain Rolland. Foi no Grosses Schauspielhaus em Berlim, em 1920. Sentados entre o público, mais ou menos cem atores lançavam aos gritos sucessivos apartes durante a assembleia revolucionária, saltando da cadeira com gestos selvagens... A plateia conservadora interpôs seu veto. O “teatro total”, que menos de meio século mais tarde se tornou a divisa comum de todos os experimentadores, nasceu na Alemanha com o grandioso fracasso de Max Reinhardt no Grosses Schauspielhaus, em Berlim. (idem, p.488)

O descontentamento com o teatro era geral e a rebeldia de Moreno está de fato alinhada com o pensamento do movimento vanguardista da época.

Moreno, em seus textos, critica muito o teatro pela ausência de espontaneidade dos atores e ataca violentamente o clichê teatral. No entanto, devemos relativizar a crítica, contextualizando a qual teatro ele se referia. Ou seja, um teatro igualmente criticado por inquietos artistas teatrais do período. Mais um trecho que ilustra o espírito da época (acerca do espetáculo “Ubu Rei”, escrito por Alfred Iarry):

Firmin Gémier fazia o papel de Ubu, e sua primeiríssima palavra – “*Merdre*” – estilhou o conforto pós-prandial das plateias. As poltronas ocupadas pela elite do culto simbolista da beleza. Ali estavam Mallarmé e Henri Ghéon, W.B. Yeats e Arthur Symonds – e diante de seus olhos nascia o teatro de vanguarda do século vindouro. (idem, p. 469)

O trecho mostra a busca de vários artistas por uma quebra do paradigma da beleza, do “arrumadinho” da aristocracia, do artificialismo, por meio do teatro experimental.

Retomando a vida de Moreno, a apresentação de 1921 abre espaço para que ele crie, junto com seus amigos artistas Frans Werfel, Oskar Kokoschka, Franz Biel, Anna Höllering (Bárbara), George Kulka, Robert Muller e Peter Lorre, entre outros (MARINEAU, 1992, p.81), seu Teatro da Espontaneidade. Em apresentações que passam a serem frequentadas por atores amadores, poetas e público em geral, faz muitas de suas experiências que serão mais plenamente desenvolvidas em sua fase americana, a partir de 1925.

Que experiências são essas? Moreno aluga um espaço na Maysedergasse, em Viena, onde pode colocar, a cada sessão de Teatro da Espontaneidade, entre cinquenta e

setenta e cinco espectadores, e um grupo de atores que apresenta peças espontâneas, conforme proposição do público presente. Nesse tempo a vanguarda teatral já começava a valorizar a figura do diretor de teatro, que nesse caso específico inova por colocar-se no palco para mediar a passagem das propostas, concretizando-as em cenas realizadas pelos atores-espontâneos. Segundo Marineau, o auditório está sempre lotado e o público vai aprendendo a se envolver com a proposta. Isso ainda não era chamado de psicodrama, mas os métodos básicos já estavam colocados. A eliminação do texto escrito, a pesquisa de estados espontâneos, as histórias relatadas e inventadas, que surgiam da vida privada ou da comunitária, configuram o que Moreno nomeia de “criaturgia”.

Opera em um nível que não se preocupa com a separação entre estético e vivencial, entre atores e espectadores, entre individual e grupal, pois cada personagem dramática é criadora de si mesma e o poeta é aquele que as combina dentro de um todo unificado (MORENO, 1984, p. 89)

O quarto e último momento destacado por Moreno como berço do psicodrama e que tem lugar em suas práticas no Teatro da Espontaneidade é o famoso, entre os psicodramatistas, caso de Bárbara. A situação ocorrida e as intervenções de Moreno nesse caso mudam muito os destinos que ele dará às suas descobertas com o psicodrama.

Bárbara (Anna Höllering) é uma atriz amadora que frequenta as sessões de Teatro da Espontaneidade e que se dispõe, assim como também é chamada pelo público, a desempenhar personagens ingênuos, heroicos e românticos. Parece que esses papéis são interpretados com muita veracidade por ela no improviso das cenas. Um jovem frequentador, um poeta e dramaturgo chamado Georg, se apaixona por Bárbara e com ela se casa. Contudo, um dia, Georg desabafa com Moreno seu desejo de se separar de Bárbara, pois ela não seria a meiga Bárbara que todos pensam. Conta que ela é muito agressiva com ele e que já chegou a tratá-lo com grosserias e violência física.

Nessa época, havia dois tipos de críticas ao trabalho de Moreno, dependendo do olhar do público. Por um lado, suspeitas de que as cenas não fossem improvisadas, pois davam “certo” demais. Por outro, afirmações de que as interpretações eram muito imperfeitas esteticamente, pois os atores espontâneos se distanciavam muito do padrão burguês vigente.

Reagindo à crítica de tudo ser ensaiado, Moreno cria uma nova modalidade de Teatro da Espontaneidade a qual batiza como Jornal Vivo ou Jornal Dramatizado. A característica principal é que a notícia do dia de algum jornal diário é que é dramatizada.

Isso garante a impossibilidade de grandes ensaios para que se obtenha um resultado cênico perfeito. Essa modalidade é justamente a que Moreno utilizará para “curar” o casal Bárbara e Georg, e que, como veremos adiante, determinará sua resposta social à segunda crítica, a de falta de perfeição na composição dos personagens.

Moreno convida Bárbara para interpretar, no palco do Teatro da Espontaneidade, a personagem de uma profissional do sexo das ruas, que teria sido morta por um estranho, usando a argumentação de que ela poderia explorar outras possibilidades menos ingênuas e mais vulgares. Ela o faz com o prazer de uma nova busca e se sai muito bem no papel, surpreendendo o público com sua habilidade agressiva. A partir daí, ela passa a desempenhar esse tipo de papel com maior frequência. Georg procura Moreno para dizer-lhe que Bárbara mudou muito e que até riu durante uma de suas brigas com ele, recordando que estava parecida com a personagem que interpretava no palco, assim desmobilizando sua violência imediatamente. Georg também relata sua compreensão da esposa assistindo-a interpretar papéis como de “(...) domésticas, solteironas solitárias, esposas vingativas, noivas rancorosas, empregadas de bar e companheiras de marginais” (MORENO, 1987, p.53). O casal é chamado ao palco psicodramático e passa a trazer, em sucessivas apresentações, as cenas reais deles e cenas familiares de ambos. Essa é a primeira psicoterapia de casal de que se tem notícia. Moreno chama esse procedimento de teatro recíproco. Segundo Marineau (1992, p.78) baseia-se em teorias sistêmicas, e é um precursor da terapia familiar e comunitária, tendo conexão com a religião do encontro¹⁴ de Moreno¹⁵.

Pronto: Moreno descobre a ação psicoterápica do seu Teatro da Espontaneidade e a metodologia passa a ser chamada de **teatro terapêutico** ou **psicodrama**. Mais tarde, seus seguidores irão lamentar que ele não a tivesse chamado de *socionomia*¹⁶, nome mais abrangente, por abarcar também seus estudos de sociodinâmica, sociatria e sociometria desenvolvidos na sua fase americana. Porém, o nome psicodrama, como genérico da metodologia, consagrou-se e se impôs. Embora exprima uma parte mais ligada ao “*psico*” do que ao “*socio*”, historicamente marca sua descoberta da ação psíquica da potente metodologia de descrystalização de sistemas estereotipados, mesmo quando se trata de grupos sociais ou de aprendizagem. A descoberta é de uma

¹⁴ Uma espécie de religião fundada no relacionamento entre as pessoas, que fundou com alguns amigos, na qual se pregava entre outras coisas o anonimato das criações científicas e artísticas.

¹⁵ O casal Bárbara e Georg depois de algum tempo se separa e cinco anos mais tarde Georg se suicida. Esta é uma informação que só foi revelada na biografia de Moreno feita por Marineau em 1992, e um verdadeiro choque para a comunidade psicodramática.

¹⁶ Definida por Moreno como “a ciência das leis sociais” (MORENO, 1999, p.33)

intervenção que coloca oponentes em conflito, um no lugar do outro, através da inversão de papéis, que abre espaço para que se expresse a fúria e a dor, evitando-se assim que ações destrutivas tenham consequências irreversíveis. As consequências da realidade ou a suspensão delas marca o método e permite a abertura para a busca da saúde mental por meio dele.

Moreno, então, reorienta o recém-nascido psicodrama para os domínios da psicoterapia, ficando a abordagem por muito tempo quase que indissolúvel e exclusivamente ligada à área da saúde, afastando-se cada vez mais da área da educação e do campo social, ainda que ele tenha ressaltado que a psicoterapia seria também um processo de aprendizagem. Esse afastamento acontece porque a estética improvisada, ligada à ética e ao resultado emocional de pacientes e de seus problemas confere ao psicodrama solidariedade e, segundo o próprio Moreno, identificação imediata. Isto, na época, o isenta de críticas muito fortes sobre a qualidade de seu teatro.

O Teatro para a Espontaneidade converteu-se num lugar de reunião dos descontentes e rebeldes psicológicos, o berço da revolução criadora entre 1922 e 1925. Foi principalmente daí e do meu livro sobre o Teatro para a Espontaneidade que partiu a inspiração para o uso de técnicas lúdicas (*play techniques*), a terapia de representações espontâneas, a psicoterapia de grupo e a aprendizagem de papéis, métodos esses que muitos psicanalistas e educadores assimilaram gradualmente em seus trabalhos. (MORENO, 1987, p.55)

A segunda crítica sobre imperfeições cênicas finalmente pôde ser respondida através do efeito terapêutico da nova metodologia. A falta de rigor cênico do improvisado é acolhida pelo público com simpatia e empatia por conta das histórias de sofrimento dos protagonistas/pacientes. Surge aí a figura do protagonista como centro da ação, inspirado ainda na linguagem teatral. Porém, a catarse, entendida como alívio das emoções e conflitos, como purgação mental, tal como definida por Aristóteles, é buscada não somente no público, mas também nos atores.

Esse é um marco importante que afasta, nesse momento, o psicodrama da arte como necessidade de expressão de um autor, e produz uma longa dissociação entre a busca da potência ética e o rigor estético. Aliado a isto, Moreno nos conta:

O clima de dificuldades configurou-se, contudo, quando vi meus melhores alunos flertando com o clichê, mesmo quando ali atuavam extemporaneamente, e por fim afastando-se do teatro da espontaneidade em direção do teatro legítimo ou tomando-se atores de cinema. (MORENO, 1984, p.19)

Então, Moreno passa a dedicar-se exclusivamente ao Teatro Terapêutico. Segundo ele, isso salva o movimento psicodramático do esquecimento, além de

absorver as imperfeições estéticas tanto do paciente quanto de seus auxiliares. Hoje, não parece possível julgar que caminho seu teatro teria tomado se persistisse em predominar como arte e menos como busca de saúde individual e coletiva. O fato que se impôs é que Moreno, mesmo tendo iniciação nas artes teatrais, mesmo tendo iniciado um curso de filosofia¹⁷, sua formação completa era na saúde, como médico. Portanto, deixa seu embate com o teatro e migra para a área da saúde mental, onde é mais aceito.

Moreno ainda comenta que poderia ter convertido o psicodrama em uma seita religiosa, dada sua força de quebra de barreiras emocionais ligadas ao ritual quase xamânico de algumas cenas. Uma observação no mínimo curiosa é que nos dias de hoje vejo alguns líderes religiosos, como pastores evangélicos e umbandistas, buscando sua segunda formação em psicodrama, na instituição em que atuo como professora¹⁸. Vale ressaltar que algumas sessões de psicodrama lembram muito uma experiência mística.

Assumindo a saúde mental como foco, com sua personalidade inquieta e subversiva da ordem vigente, Moreno encontra adeptos próximos para iniciar um confronto com a psicanálise de Freud e suas teorias.

Critica principalmente Freud e seu princípio do determinismo psíquico, no qual tudo se explicaria no passado, e propõe a teoria do momento que valoriza o ato criador. Critica o divã e o abuso de uma psicoterapia exclusivamente verbal, propondo uma passagem para a ação dramática, num palco que surja abaixo dos pés do paciente. Propõe que o *acting out*¹⁹, tratado nessa época como uma resistência a análise psicanalítica, tivesse lugar garantido numa psicoterapia, em que o paciente pudesse colocar para “fora de si” sua fantasia, mesmo que destrutiva, e assim ficar “fora de si”, por meio de um acordo e tempo determinado. Ou seja, que pudesse nesse tempo e espaço do “como se”²⁰ de certa forma enlouquecer, protegido pelo teatral, e depois poder voltar à “realidade” do “como é”. Isso seria possível por meio de um contrato no qual aquilo feito num certo tempo e espaço fosse considerado real, mas sem as consequências irreversíveis da ação real.

¹⁷ Moreno teve que entrar na faculdade de Filosofia para depois migrar para a Medicina enquanto não obtivesse sua diplomação anterior. Portanto, cursou os primeiros anos de Filosofia.

¹⁸ DPSedes – Departamento de Psicodrama do Instituto Sedes Sapientiae, no curso de formação em Psicodrama, em São Paulo.

¹⁹ Termo criado na psicanálise propositalmente no gerúndio do inglês, para expressar *agierem* em alemão, que significaria processo por meio do qual um comportamento se realiza em lugar da atualização de um fantasma inconsciente. Esse termo foi revisto por Lacan, atribuindo-lhe outro sentido. (DORON e PAROT, 2001, p.27).

²⁰ “como se” é um termo usado entre os psicodramatistas para designar todas as ações ocorrem na vigência do contexto dramático.

Rojas-Bermúdez (1980, p.26), um importante seguidor de Moreno, nomeou essa suspensão combinada **contexto dramático**, que é informalmente chamado entre os profissionais do psicodrama de “como se”. O contexto dramático é diferenciado do contexto grupal, em que vários procedimentos são realizados como aquecimento para a ação dramática e no seio do qual o acordo de suspensão é selado. Tudo se passa permeado por um contexto maior que é definido como contexto social, regido por leis e normas mais rígidas do que os outros dois contextos. Resumindo, são três contextos: o social, que contém o grupal, que por sua vez contém o dramático.

A necessidade dessas designações todas mostra o desterro do psicodrama em relação ao teatro. O teatro artístico não precisa mais ser combinado com o público a cada vez que é apresentado. Quando vamos a uma sala de espetáculos, ninguém precisa nos explicar que o que vai se passar à sua frente, numa suspensão previamente combinada de tempo, espaço e ação, funcionará “como se fosse” real. Ainda que não haja mais cortinas e os códigos teatrais sejam hoje muito sofisticados, o público, em algum momento, sabe que se trata de uma “mentira”, ou ficção ou, na linguagem psicodramática, uma realidade suplementar. Mas o psicodrama se divorciou da arte teatral, e precisa hoje recombinar com seus participantes aquilo que é tão natural ao ser humano, que é encenar a sua imaginação expressando-a para outros.

Essas são as bases para a teoria do momento de Moreno, que é parte do “aqui e agora” da cena dramática. Isto é, fica combinado que tudo que se passa em cena é presente, ou ainda melhor, não tem barreiras de tempo e espaço. “No palco psicodramático, não há qualquer diferenciação de tempo. Também não há entre diferentes tipos de realidades em que uma é considerada mais real, mais válida ou verdadeira do que outra.” (HOLMES, KARP E WATSON, 1998, p. 289). Segundo Marineau, a expressão “aqui e agora” tem suas raízes no movimento expressionista da época, que abraçava o subjetivismo e propunha uma nova ordem das coisas. Moreno tinha muitos amigos que participavam desse movimento (1992, p.64).

Já o termo “espontaneidade”, que vai ser um dos pilares mais relevantes de sua teoria, é inspirado em Bergson. Moreno valoriza Bergson em seu conceito de espontaneidade e o amplia, contrapondo-o ao que chama de conserva cultural.

(...) Assim, “uma conserva cultural” é a matriz, tecnológica ou não, em que uma ideia criadora é guardada para sua preservação e repetição. Duas formas de conserva cultural têm sido mencionadas em meus escritos: a conserva tecnológica, como livros, filmes, robôs; e a conserva humana, aquela que utiliza o organismo humano como veículo (MORENO, 1987 p.175).

Portanto, a espontaneidade está irremediavelmente associada à ideia do original, do novo, do adequado, entendido aqui como senso de oportunidade. A máxima moreniana poderia ser assim enunciada: uma resposta nova e adequada para uma situação nova ou uma resposta nova para uma situação já conhecida. Moreno se apoia nas teorias de Darwin da seleção natural para conceituar espontaneidade como um fator inato, que garantiria a criatividade da sobrevivência, dada a dificuldade humana desde seu nascimento. Veremos mais adiante que ele estende a influência de Darwin também para desenvolver suas teorias sobre sionomia e sociometria.

O oposto da espontaneidade é o padrão, o conservado, o seguro, o preservado. Aqui está contida uma ideia tipicamente moreniana, de que todos os seres humanos são gênios em potencial e que a educação e outros fatores externos podem bloquear o funcionamento natural de uma adaptação saudável.

A concepção da psicologia estudada por Freud e lida de modo crítico pelo jovem Moreno, entre outros conceitos, trata de impulsos inconscientes, recalques, traumas, todos no passado de um indivíduo. Fala num manancial da libido no começo de todo e qualquer processo individual, e propõe uma reflexão verbal no *setting* terapêutico por meio da associação livre no divã. O psicodrama, por sua vez, fala em “corpo em ação” e numa reflexão feita em estados aquecidos e, portanto, sem lançar mão de interpretações do analista; utiliza-se, então, duma espontaneidade que nasceria com todo ser humano, como um fator que potencialmente o levaria ao seu grau máximo de adaptação a situações surpresa. Trata de um coconsciente e coinconsciente, em que pactos e contratos vigeriam de maneira compartilhada entre duas ou mais pessoas. Fala de bloqueios que a sociedade operava por intermédio da educação, cristalizando o potencial de jovens e suas genialidades. Fala de uma tensão entre o individual e o coletivo, e da enorme criatividade que poderia ser gerada a partir dessa mesma tensão. Fala, portanto, de um olhar iluminando o fenômeno da relação entre os humanos e seus sonhos, e não do por que estariam doentes e de suas causas. Fala de um foco na relação e de uma abordagem interpsíquica, como objeto de estudo e não do intrapsíquico (no próprio psiquismo individual), objeto de estudo dos processos analíticos. De fato, não é realmente um confronto de ideias e sim muito mais um vértice diferente de olhar, ainda que Moreno tenha se afirmado naquele tempo como um opositor de Freud.

Reza a lenda, contada pelo próprio Moreno (MORENO, 1987, p.45), que teria ocorrido um encontro entre os dois numa das aulas abertas do Dr. Freud, 33 anos mais

velho que o jovem estudante de medicina Moreno. E que este ao ser questionado pelo palestrante, teria dito:

Bom, Dr. Freud, eu começo onde o senhor deixa as coisas. O senhor vê as pessoas no ambiente artificial do seu gabinete, eu vejo-as na rua e na casa delas, em seu ambiente natural. O senhor analisa os sonhos das pessoas. Eu procuro dar-lhes coragem para que sonhem de novo. (idem, p.54)

Moreno aqui enfatiza sua ideologia social e libertária de ir às ruas e cuidar do povo, sem privilegiar apenas alguns, por meio de uma teoria e prática abertas.

Em 1910, como estudante de medicina, convive com fortes críticas a Freud, pois o preconceito e o choque com a teoria psicanalítica ainda é muito grande para toda a comunidade médica. Moreno, contudo, tem amigos psicanalistas como Helene Deutsch, Paul Schilder e Theodor Reik, além de Alfred Adler, que disse certa vez: “Moreno, você e eu, no fundo não temos teorias tão diferentes. Nossas filosofias se acoplam perfeitamente” (GARRIDO-MARTIM, 1978, p. 71).

Mesmo assim, Moreno dedica muito de sua escrita quando jovem à contraposição com relação à psicanálise, especificamente a psicanálise de Freud. Já em 1946 diz que o “psicodrama pode ser considerado como consequência lógica da psicanálise, um passo além dela...” (MORENO, 1983, p. 230). Um Moreno mais maduro, em 1969, quando recebe um diploma honorário na Universidade de Medicina em Viena das mãos de Mainex- o decano eclesástico da medicina-, homenageou a Freud e Adler. Estes, nas palavras de Moreno à época, nunca haviam recebido homenagem como essa (MARINEAU, 1992, p. 156).

As influências de Moreno foram Bergson, Buber e Kierkegaard (MORENO, 1999, pp.126-127) e, a partir de seus estudos desses filósofos, desenvolveu sua visão de leitura de pequenos, médios e grandes grupos de humanos. Seu foco é a relação entre as pessoas, suas escolhas, atrações, rejeições, mutualidades ou não, e a possibilidade de se colocar no lugar do outro para compreendê-lo, ainda que não necessariamente concordem entre si. Desse ponto, surgem as novas ideias sobre inclusão, já que as diferenças entre as pessoas e grupos de pessoas não seriam mais o motivo para que se afastassem, pois haveria uma metodologia de convivência das diferenças que as potencializaria e não as destruiria.

Há um manejo técnico usado pelo diretor de uma sessão de psicodrama durante a ação dramática, chamado de “inversão de papéis” (definido no capítulo 2), que é emblemática da ideia do se colocar no lugar do outro para, olhando com seus olhos, ver-se como esse outro o veria. Esse é um dos princípios reflexivos na ação, que promove

um descentrar do eu individual para compor um nós, já que a inversão total de papéis pressupõe que o outro também realize o mesmo movimento de deslocamento de olhar. Ou seja, A se colocaria no lugar de B, olhando para A sob a ótica de B e B, ao mesmo tempo, se colocaria no lugar de A, olhando para B sob a visão de A. Na etapa da ação dramática, esse pode ser um momento de muitas descobertas para o protagonista da ação, pois amplia repentinamente seu campo e abre novas possibilidades para além de ter que concordar ou discordar do outro. Evidentemente, se chefes de estado conseguissem produzir o mesmo fenômeno, mediado por um diretor psicodramatista, muitos conflitos certamente poderiam ser resolvidos de modo diplomático, ao invés dos modos violentos da guerra e que envolvem jovens que nem sequer entendem profundamente os motivos disparadores matriciais.

Com suas ideias revolucionárias, Moreno emigra para os Estados Unidos em 1925 e, a partir de 1928, desenvolve um sistema de medidas de grupos: a sociometria, com a qual se poderia visualizar graficamente, analisar e interferir em grupos humanos. Mergulha em pesquisas com mais disciplina do que na Europa, já de posse de sua validação do diploma médico e aceitação pública. Vários de seus seguidores apontam o Moreno em solo americano como envolvido pelo efeito quantitativo e mais positivista. A partir de 1931, se apresenta seguidas vezes em uma das salas do Carnegie Hall, em Manhattan, com seu Teatro da Espontaneidade, e aumenta sua rede social acadêmica, o que possibilita entrar em contato com Stagg Whithin. Whithin é presidente do Comitê Nacional de Prisões e Trabalho Penitenciário (NCPPL) e tem como função inovar as instituições correcionais. Moreno, convidado por Whithin, faz suas primeiras e rudimentares experiências com a sociometria, que ainda chamava de técnicas de escolhas (Knobel, 2008, p.112), em Sing Sing, uma prisão de segurança máxima a 30 km de Nova Iorque.

Os vinte anos que seguiram²¹ foram os mais produtivos da vida de Moreno. Como veremos, ele finalmente conseguiu sucesso profissional, através da síntese dos vários aspectos de sua filosofia e de um árduo trabalho. (MARINEAU, 1992, p. 109)

A apresentação dos resultados de Sing Sing no Encontro Anual da Associação Psiquiátrica Americana, na Filadélfia em 1932, é considerada a data formal do nascimento da psicoterapia de grupo, pois o termo é usado pela primeira vez. (idem, p.121). Logo depois, utiliza também pela primeira vez seu teste sociométrico em uma

²¹ Refere-se a cerca de 1930. Ou seja, Moreno com cinco anos de Estados Unidos.

escola infantil²², com o objetivo de administrar conflitos entre aluno e escola, onde também estuda o comportamento de bebês e seu desenvolvimento. Vai, aos poucos, sofisticando seus métodos, verificando as razões pelas quais os jovens escolhiam certo colega no ensino médio, por exemplo, para se sentar na carteira ao lado.

A partir dessas experiências, Moreno é convidado para a pesquisa sistemática mais importante de sua vida, em Hudson, na mesma região da pesquisa anterior, com meninas menores infratoras. Esse é justamente o trabalho que vai aparecer no livro “Quem Sobreviverá?”. Nessa pesquisa, em que ocupa formalmente o cargo de diretor, utiliza a sociometria para rearranjar as moças em quartos, por afinidade e outros critérios. Desenha mapas complexos das relações intergrupais em suas escolhas e rejeições e dedica-se mais ao processo específico de aprendizagem grupal de adultos. Utiliza-se também da psicoterapia de grupo, o psicodrama e, pela primeira vez, técnicas de *role-playing*²³ para mudança efetiva de atitude.

Moreno consolida suas ideias e cria outras, como o conceito de “tele” como base de escolhas mútuas, sejam elas de atração ou rejeição. É um conceito que vai além da empatia, pois propõe a menor unidade de um grupo. A tele, ou escolha recíproca à distância, serve de base para várias escolhas de afinidades dentro de um grupo humano e através dessas reciprocidades poder-se-ia detectar nos grupos suas lideranças, exclusões, subgrupos etc. Moreno chamou a tele de unidade mais simples de afeto transmitida de um indivíduo a outro em sentido duplo (MENEGAZZO, 1995, p.207). Relações télicas de atração podem levar a momentos de grande transformação, como a experiência do encontro descrita num poema de Moreno. O trecho mais conhecido:

E quando estiveres perto, arrancar-te-ei os olhos
e colocá-los-ei no lugar dos meus;
E arrancarei meus olhos
para colocá-los no lugar dos teus;
Então ver-te-ei com os teus olhos
E tu ver-me-ás com os meus. (MORENO, 1987, p. 9)

O conceito de tele se opõe ao conceito de transferência²⁴ e, segundo Moreno, é o cimento que mantém os grupos unidos, facilita a comunicação e cria relações em pares,

²² Escola Pública do Brooklin, Nova Iorque.

²³ Treinamento de papéis

²⁴ Processo pelo qual fantasias inconscientes se atualizam no decurso da cura e se exteriorizam na relação com o psicanalista (DORON e PAROT, 2001, p.752). A transferência é uma ferramenta no processo de análise, enquanto que o psicodrama se utiliza de outro tipo de ferramenta, ou seja, a dramatização. Portanto, a transferência configura-se como um elemento de distorção de percepção que perturba o processo télico.

triângulos, quadrângulos, polígonos etc. (MORENO, 1987, p.135) Após a dissipação da transferência, surgiria a tele, estimulando parcerias estáveis e relações permanentes.

Moreno também cria uma teoria de papéis, claramente inspirada no teatro artístico, onde diferencia “papéis sociais” na dimensão social, “papéis psicodramáticos” na dimensão da psique e “papéis psicossomáticos” na dimensão fisiológica. Conceitua papel, o aspecto tangível do eu, e define as etapas do desenvolvimento de cada papel humano: *role-taking*; *role-playing* e *role-creating* (MORENO, 1987, p.413). O conceito de papel na dimensão social desenha uma diferenciação importantíssima entre realidade com consequências e realidade suplementar. Os papéis sociais, que fazem parte do contexto social e que definem o indivíduo já quando bebê - antes que ele se dê conta disso, já é filho ou vizinho - possuem sempre um contrapapel: Pai-filho, professor-aluno, amiga-amiga. As consequências reais e sociais antecedem a consciência dos papéis, os quais estamos sempre a desempenhar. Já os papéis psicodramáticos são o fruto da imaginação, e se forem desempenhados sem um contrato prévio com quem se contracenar e não se tratar de uma criança, a quem é permitido misturar fantasia com realidade, o indivíduo pode ser considerado louco. A exceção fica a cargo de um contexto em que o palco e o contexto dramático do teatro artístico ou do psicodrama abriguem essa metáfora ativa.

Moreno, também em sua fase americana, define redes sociais, e as transforma em sociogramas cada vez mais sofisticados de leitura e visualização dos grupos (MORENO, 2008, p.95). Além disso, estuda o grupo e valoriza a possibilidade constante de inclusão grupal, distingue grupos naturais (por ex.: família) de grupos sintéticos (por ex.: psicoterapia de grupo) e propõe manejos de subdividir grupos grandes para que saiam de uma fase amorfa para um reconhecimento recíproco, depois para ação e finalmente para as relações mútuas (MORENO, 1987, p. 385). Também se aprofunda no estudo de como aquecer um grupo para essa trajetória rumo à ação dramática e define que aquecimento²⁵ é a primeira etapa de uma sessão de psicodrama e de qualquer trabalho espontâneo. A liberação da espontaneidade depende de estados aquecidos, coconscientes e coinconscientes.

A segunda etapa, que vem a ser a “etapa de dramatização” ou ação dramática propriamente dita, é o clímax da sessão, onde se busca o *insight* dramático do protagonista e/ou o grupo todo em cena e fora dela: a catarse de integração, em que há

²⁵ As três etapas são a base da metodologia sociopsicodramática.

uma ou várias “grandes sacadas” que propiciam a transformação, direta no contexto dramático, e indireta no contexto grupal e social. Ou seja, o que se transforma no “aqui e agora” é uma ampliação subjetiva individual e grupal que produz potência pela liberação de espontaneidade natural. Claro que o contexto social, ou o mundo lá fora, continua o mesmo, mas as pessoas podem estar diferentes e mais fortes, por estarem mais livres de estereótipos e de padrões que permaneciam, mas que haviam perdido o sentido. Moreno declara que não é exato classificar seu método como fazendo parte dos métodos catárticos de ab-reação²⁶, pois:

...o fator decisivo é a integração sistemática de toda a cadeia seguinte: o psicodrama é composto de cenas estruturadas, cada cena de papéis estruturados e cada papel de ações estruturadas. É uma sinfonia de mímicas, de sentimentos e de esforços (MORENO, 1999, p. 349)

Mais adiante no texto, ainda se contrapondo a que o psicodrama seja uma ab-reação, compara a catarse psicodramática com “uma espécie de inteligência que jorra”, ou um catalisador.

Após a etapa de “dramatização”, ou drama, como chama Moreno (1999, p.104), para fechar a sessão de psicodrama há uma etapa a qual ele denomina de drama do grupo. Naffah (1997, p. 26) chama de fase dos comentários, como acabou por ser mais conhecida. Também se pode encontrar os termos compartilhar, compartilhamento ou *sharing*. Esse é o momento onde, segundo Moreno, os participantes do grupo atingem “um novo tipo de catarse, uma ‘catarse de grupo’, o protagonista deu amor e agora o grupo lhe devolve amor.” (MORENO, 1999, p.105) Nessa etapa de divisão de identificações²⁷, nas palavras de Moreno, as pessoas partilham experiências significativas individualmente que foram mobilizadas pela improvisação.

A terceira etapa de uma sessão de psicodrama tem várias funções: elaborar o ocorrido, partilhar e de certa forma avaliar o percurso. O grupo “avalia” sem se dar conta de que o faz, nomeando o que sentiu em relação à ação dramática. É papel da direção evitar conselhos ou caminhos que conduzam a um distanciamento afetivo. Entretanto, o distanciamento crítico se faz presente no alcance do quanto cada um e todos foram transformados pela ação dos atores, seja um protagonista único ou vários personagens em cena, alternando focos de protagonização.

²⁶ Toda descarga emocional através da qual o sujeito se liberta do conteúdo afetivo de um acontecimento do passado. (DORON e PAROT, 2001, p.19)

²⁷ Identificação aqui é tomada em sua referência a como é usada por Moreno, ou seja, de maneira consciente, que ele denomina de identificação objetiva, contrapondo ao conceito criado por Freud de transferência inconsciente. Liga esse conceito com afinidades mútuas (MORENO, 1987, p.443).

Para que a transformação referida por Moreno ocorra, ele passa a estudar profundamente o aquecimento, pois acredita assim proporcionar estados espontâneos plenos através do que chama de iniciadores físicos, mentais e reconhecimentos do ambiente (órgãos dos sentidos). São jogos dramáticos e exercícios corporais e mentais. Alguns são bem parecidos com os realizados no teatro artístico, para se chegar a um grau de liberdade tal que surja a criatividade para a relação com personagens.

Para Moreno (2008, p.51), a criatividade do universo é infinita e visível na criança, mas a espontaneidade opera no presente, sem resíduos. A criatividade faz parte da categoria da substância; as ideias criativas e a espontaneidade da categoria dos catalisadores, da ação. Portanto, cada uma é condição da outra. Caso contrário, poderíamos ter um criador desarmado ou, segundo Moreno, um “idiota espontâneo”. Poderíamos ter, ainda, um grupo ou uma sociedade inteira “em falta com seus tesouros”, os quais viabilizariam, segundo ele, vários Beethovens, Cristos ou Michelangelos. Esta era sua explicação para a doença que queria curar por meio da sociatria.

Moreno também nomeia os instrumentos do psicodrama baseado na linguagem teatral, como diretor, ego-auxiliar, protagonista, palco e audiência (MORENO, 1987, p.17). Também cria várias técnicas pelas quais o diretor pode interferir na cena para viabilizar o projeto escolhido pelo grupo, de tal maneira que dê voz ao que o próprio grupo busca expressar, ainda que este não tenha consciência clara disso. As primeiras técnicas, que são a base para as inúmeras outras que foram criadas posteriormente por ele mesmo ou por seus seguidores são: inversão de papéis, solilóquio, espelho, duplo e interpolação de resistência. (MORENO, 1999, p.123). As técnicas constituem interrupções do fluxo da ação dramática e retornos a ele, sendo realizadas pela direção ou autorizadas por ela, em plena vigência do contexto dramático. A direção é o único dos instrumentos que pode transitar sem quebra de aquecimento, entre o contexto dramático e o grupal, exatamente por meio das técnicas. Como veremos adiante no Capítulo 2, no Teatro de Reprise, a direção nunca interfere diretamente na cena, embora se utilize também de técnicas específicas dessa metodologia.

Moreno também cria jogos dramáticos como a Loja Mágica (MORENO, 1987, p. 35) e constrói as bases da representação de sonhos, ou onirodrama²⁸, ao invés ou como complemento de sua interpretação verbal. Cria também alguns conceitos que, em

²⁸ Ver WOLF, 1978, que desenvolve o tema.

sua teoria aberta, só serão desenvolvidos pelos seus seguidores, tais como coconsciente, coinconsciente, realidade suplementar, e é um dos primeiros a utilizar a pesquisa-ação²⁹. Mas é de fato em seu livro “Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, da psicoterapia de grupo e do sociodrama” (MORENO, 2008) que um Moreno maduro explicita os pressupostos que guiam todas as suas descobertas: a utopia de que todos, sem nenhuma exceção, possam sobreviver.

Quais são as leis sociais da seleção natural? Quem sobreviverá? – eis uma questão que só poderia ser proposta numa sociedade que se realiza às custas do desperdício de uma parte considerável de seu elemento humano, como a sociometria vem provando com avassaladora evidência. Do contrário, perderia sentido numa sociedade sociométrica, em que ninguém seria marginalizado, de modo que oferecesse a todos a oportunidade de participar com o melhor de suas capacidades, em outras palavras, de sobreviver. (idem, p. 45)

Moreno já falava sobre o moderno conceito de equidade, desenvolvido hoje por autores e estudiosos de inclusão, onde todos poderiam e deveriam ter iguais oportunidades (RODRIGUES, 2012, p.26). Pierre Renouvier escreve que Kurt Lewin, grande expoente da teoria da Gestalt e criador das teorias sobre Dinâmica de Grupo, “teve dois períodos de produtividade, antes e depois de ler Quem sobreviverá?” (MORENO, 1992, p.65-66). Marineau nos conta que muitos dos alunos de Moreno em 1938 eram também alunos de Lewin e que Moreno reivindicou sua grande influência sobre o professor de Psicologia prussiano (MARINEAU, 1992, p. 128).

Alguns pontos sobre essa publicação podem dar uma ideia de sua relevância:

1 - Vários autores como Bustos, Naffah Neto e Fonseca mencionam o pioneirismo de Moreno no que concerne à profilaxia das doenças mentais e de como foi um dos precursores do movimento da antipsiquiatria de Laing e Cooper e também por Bateson na teoria da comunicação e duplo vínculo (apud KNOBEL, 2004, p.184).

No prefácio da primeira edição encontramos um entusiasta William Allan White, psiquiatra bastante importante em 1933, que escreve, entre outros elogios:

Dr. Moreno assinala a existência de outro significativo aspecto divergente da abordagem psicanalítica, que é o fato de o analista trabalhar retroativamente na busca de uma explicação para o comportamento do indivíduo, enquanto ele toma o comportamento do indivíduo como ponto de partida e o trabalha de maneira proativa. Pense no quanto poderia ser acrescentado a nossa capacidade de lidar com os doentes mentais em instituições, mediante uma classificação mais inteligente, isto é, fundamentada em objetivos

²⁹ “Tipo de pesquisa, cujos objetivos e metodologia são objeto de uma negociação permanente entre os investigadores, os que encomendam a pesquisa e os indivíduos ou grupos sobre quem recai a pesquisa” (DORON e PAROT, 2001, p.880). No caso de Moreno, em linhas gerais pesquisar enquanto já transforma o objeto de pesquisa. Seu trabalho em Hudson, já mencionado, de 1932 a 1938 foi realizado por meio da pesquisa-ação (MORENO, 2008, p.23).

terapêuticos, uma classificação que aprofundasse a compreensão dos problemas de cada paciente, relacionando-o um com o outro e, mais particularmente, talvez, com a enfermagem. Enfim, uma classificação que não se limitasse a praticamente administrar as alas como se fossem meras unidades administrativas. (MORENO, 2008, pp.34-35)

O fato de transformar os participantes em pesquisadores e ao mesmo tempo transformadores do fenômeno relacional dentro da instituição pesquisada, com dados meticulosos sobre os passos seguidos, ainda que com alguns saltos de mudança de rumo difíceis de acompanhar para o leitor de hoje, conferem à obra “Quem sobreviverá?” um olhar muito inovador para a época. Vários dos termos criados por Moreno nesse livro fazem hoje parte do jargão dos sociólogos, antropólogos, psicólogos sociais e mesmo os clínicos. Também os educadores se beneficiaram desse estudo na medida em que é proposta por Moreno uma teoria da espontaneidade da aprendizagem, onde indica que o conteúdo do que é aprendido ocorreria com maior retenção em estados mais aquecidos (idem, p. 293), ou seja, vivencialmente.

2 - Um insistente alerta de Moreno soa em alguns momentos do livro como um alarmista preconceito contra a tecnologia, mas sabe-se que um dos motivos de Moreno ter ido para os Estados Unidos, além da pressão por ser judeu, foi ter sido chamado para mostrar uma invenção de um cunhado, no que seria um protótipo do gravador, o que demonstra sua também atração pelas tecnologias modernas.

Conhecendo uma parte de sua obra, acho que Moreno era mais inovador do que conservador nesse sentido, e penso que ele antevia a angústia que sentimos hoje com a tecnologia, trazendo as possibilidades maravilhosas e irreversíveis que traz e suas discutíveis consequências como o afastamento do “se relacionar” presencialmente, ainda que crie redes sociais.

Ele usa no livro (idem, p. 336) o termo robô, que era na época vindo da recém-descoberta robótica ou *robota*³⁰ como sinônimo das máquinas e conservas culturais que poderiam inibir a criatividade humana, além de competir agressivamente com o ser humano.

Se um milésimo da energia que a humanidade empenhou para conceber e desenvolver artefatos mecânicos fosse utilizada para ampliar nossa capacidade cultural, no próprio momento da criação, a humanidade entraria numa nova era cultural, um tipo de cultura que não precisaria temer nenhum possível progresso da mecânica nem a geração de robôs no futuro. A saída não implicaria desistir de nada daquilo que a civilização da máquina produziu. (idem, pp.332-333)

³⁰ Palavra polonesa que significa trabalhar (idem, p. 336). Moreno relaciona com autômatos e com automação, termo mais usado atualmente.

Diante de ameaça tão grande, na qual o homem valorizaria mais o poder e a eficiência do que a criatividade, ele indica como tratamento a sociatria para a doença da humanidade. Ou seja, a colocação do robô em seu devido lugar. Contudo, Moreno antevê que a humanidade pode precisar ainda de reveses mais sérios antes que perceba que precisa é da revolução “criadora” (idem, p.343).

Historicamente, em 1936, nos Estados Unidos, Moreno pratica a medicina em dois consultórios: um na zona pobre, onde atende sem cobrar, e outro em uma área melhor da cidade de Nova Iorque, além de também dar aulas na Universidade e trabalhar com teatro do improviso em Carnegie Hall (KNOBEL, 2004, p.214). Em 1949 casa-se pela terceira vez com a sua grande parceira e discípula, que conhecera ainda casado com a ex-mulher, em 1941. Trata-se de um encontro bastante importante na vida de Moreno e para o psicodrama, já que Zerka Toeman Moreno é uma grande psicodramatista, respeitadíssima, que ainda hoje leva o nome de Moreno pelos quatro cantos do mundo, viajando ou utilizando a tecnologia da internet. Com ela funda o *Beacon Hill Sanatorium*, onde recebia estudantes, pacientes e vivia com alguns deles em uma espécie de comunidade terapêutica. Esse lugar serviu de referência e de *lôcus* para muitas experiências do casal Moreno, principalmente para suas experiências clínicas. Moreno, e sua personalidade inquieta, fundou muitas associações e viajou pelo mundo divulgando suas descobertas, assim chegando ao Brasil.

1.2 HÁ LUGAR PARA UMA UTOPIA MORENIANA E SUA INCLUSÃO UNIVERSAL DAS DIFERENÇAS? A SUSTENTABILIDADE DO RISO

1.2.1 A utopia moreniana

Moreno concebe um homem cheio de vigor e viço, que revoluciona a si mesmo e ao seu contexto diariamente. Esse homem é possuidor de centelhas divinas³¹, que permitem que ele possa produzir vários atos criadores³². Um homem detentor de uma espontaneidade inata que o colocaria diante da vida, equipado com um alto grau de adaptabilidade, oportuna e flexível.

Dado que de certa forma o indivíduo seria Deus, segundo Moreno, o grande desafio humano seria resistir ao já pronto, construído, seguro. Quando o conforto trazido pelo já criado e/ou pela tecnologia prevalece sobre o homem criativo e agente, ele gradativamente vai se tornando estereotipado, apresentando resposta “enlatada” e comportamento clichê. São pequenos pacotes de ações (omissões aqui também são consideradas ações) bem sucedidas, que funcionaram no passado e que passariam a constituir verdadeiras partituras e roteiros a serem repetidos: a conserva cultural. Um *script* que funcionou e que não mais é questionado, substituindo a relação com os imprevistos da vida, tal qual ela se apresenta.

Essa é a maneira de bloquear o fluxo da espontaneidade e adoecer. Isto vale para um indivíduo ou para um grupo de indivíduos. Ele mesmo nos diz:

O homem criou um mundo de coisas, as conservas culturais, a fim de produzir para si mesmo a semelhança de Deus. Quando o homem se deu conta de que fracassara em seu esforço para a criatividade máxima separou da sua *vontade de criar*³³ uma *vontade de poder*, usando como um meio indireto pelo qual realizaria as finalidades de um deus. Com a desesperada ânsia de uma águia ferida que não pode alçar voo com suas próprias asas, o homem apegou-se à oportunidade que lhe era oferecida pelas conservas culturais e as máquinas, com a deificação das muletas como consequência. (...) pelo que se vê forçado a substituir a onipresença no espaço pelo poder no espaço, derivado das máquinas, e a onipresença em todos os momentos do tempo pelo poder no tempo, decorrente das conservas culturais. (MORENO, 1987, p.165)

Tudo que está pronto e acabado vem a ser uma conserva cultural, como geleia ou pickles em conserva no vidro. Feito para durar. Isto vale para ações de um indivíduo,

³¹ Ideia inspirada na seita judaica hassídica. O Hassidismo foi a religião na qual J.L. Moreno foi criado. Trata-se de uma seita judaica que entre outras coisas acredita que cada homem seria Deus. A centelha divina equivale ao conceito de espontaneidade

³² O ato criador seria pleno de espontaneidade, pois causaria sensação de surpresa e romperia com o nexos causal do cotidiano.

³³ Grifo do autor

assim como valeria também para um produto finalizado, como um livro. Tudo que um livro contém já está pronto e já foi concebido por alguém. Ele só criaria vida se o leitor efetivamente a partir de sua inspiração produzisse novas ideias, ações e recortes criativos do que leu, ou seja, se multiplicasse os sentidos do vidrinho de conserva exercendo sua possibilidade humana de transformação intencional.

O homem moreniano que cria constantemente é também o sujeito da subjetividade descoberta por Freud, mas o psicodrama se propõe à investigação especialmente do fenômeno intersubjetivo e coletivo desse homem. O que se passa no “interior” do indivíduo é aceito e pode ser visto como coadjuvante da ação. Moreno utiliza-se da noção de inconsciente apenas como estado, e prefere investigá-lo como um inconsciente compartilhado, ou seja, o coinconsciente, pois pensa nesse homem sempre “em relação”.

Moreno defende a novidade, a originalidade, como essência do gênio criador. A conserva cultural garantiria a continuidade da herança cultural, ajudando o homem a superar o estado de insegurança e de medo que o novo gera. No entanto, a ameaça constante de que o conservado, “herdado” ou não, possa se tornar estereotipado, repetitivo e doente, se impõe como busca de conforto e segurança. Dessa forma pode igualmente produzir mais doença nas relações sociais inter-relacionadas e assim por diante afetando dessa maneira pequenos grupos ligados. Nossas heranças das quais desconhecemos a história ou não sofremos o processo de conquista, por exemplo, como o fogo, a roda ou a eletricidade, tendem a se incorporar na vida cotidiana, sem maiores estranhamentos, até que sejamos privados dessas facilidades.

Além disso, como já vimos, para Moreno, a vinda das máquinas, ou robôs, poderia substituir excessivamente a criação humana.

O sonhador eugênico³⁴ e o sonhador tecnológico têm um propósito comum: substituir e acelerar o lento processo da natureza. Uma vez encapsulado num livro, está dado o processo criativo, o qual pode ser recapitulado eternamente, por todo mundo, sem a necessidade de uma nova criação. Uma vez que se invente uma máquina para determinado produto poderá ser fabricado em quantidade infinita, sem esforço humano. Uma vez que se encontre a fórmula eugênica milagrosa, será possível obter uma sociedade humana perfeita e tranquila desde o nascimento, como um livro editado. (MORENO, 2008, p.334)

A declaração acima obviamente é um alerta escrito em 1934 que vem cada vez mais se realizando e se contrapondo ao que Moreno considerou saúde mental. A utopia moreniana indica que para atingir essa saúde seria necessário a psiquiatria, ou seja, o

³⁴ Eugenia – ciência que estuda o aperfeiçoamento físico e mental do homem. (CEGALLA, 2008, p. 395)

tratamento dos sistemas sociais. Esse é o ideal moreniano. Ele ambicionava fazer a sociatria da humanidade, em grande escala, talvez até pela TV.

A proposta da sociatria é a de tratar os sistemas sociais abrangendo “a profilaxia, diagnóstico e tratamento da espécie humana, das relações grupais e intergrupais e, particularmente a investigação de como podemos formar grupos que possam se impulsionar à realização via técnicas de liberdade” (MORENO, 1992, v.2, p.235). O que está contido nessa ideia é que um dia não mais se necessitasse de tratamento, pois a humanidade concretizaria suas metas de integração do individual com o coletivo, criativamente, com bom senso, liberdade e manutenção desse movimento de maneira sustentável.

Segundo Moreno, o psicodrama/socionomia poderia representar um importante instrumento de intervenção social que trabalhe entre o individual e o coletivo para a busca do que hoje eu chamaria de **sustentabilidade social, econômica e psicológica dos grupos**.

Moreno nos diz:

Numa futura ordem mundial como essa, a espontaneidade da humanidade seria multiplicada na proporção direta do número de seus grupos e da interação entre eles. Ela seria tão grande que o poder do homem, o exercício de sua energia coletiva, ultrapassaria tudo aquilo com que sempre sonhamos (2008, p.301).

No entanto, antes de nos entusiasmos demais é recomendável que tomemos algumas cautelas. Segundo Reñones (2003, p.118), “em um dos momentos mais poéticos e inspirados de Moreno, ele apregoa que todos nós teríamos uma centelha divina.” Essa é uma expressão alardeada no meio psicodramático que costuma apaixonar os aprendizes, convertendo-os em seguidores. Essa espontaneidade inicial poderia, segundo ele, dar a sensação de se estar em um plano superior, como criadores. Porém, inspirado na obra de Walter Benjamin, Reñones recomenda pensar na criatividade apenas como possibilidade potencial: “Note-se que não significa que criamos, que somos criadores, mas que temos essa faculdade.” (idem, ibidem). O autor ainda fala em aceitar a provocação de Benjamin e escovar a história a contrapelo³⁵, capturando seus cacos. Recomenda aos seguidores um olhar de estranhamento sobre a fórmula instituída de que a dramatização sempre lançará luz sobre sombras, como um ideal iluminista. E, da mesma maneira, sobre a noção de que o ritual repetido de aquecimento, dramatização e comentários sempre levará indubitavelmente ao novo.

³⁵ Termo em Benjamin que quer dizer nesse caso não alisar para esconder as arestas. Não minimizar as situações psicodramáticas que não saem tão perfeitas assim.

Também alerta para a possibilidade da repetição ao olhar para o próprio psicodrama e alisar a história de pacientes, alunos e plateia para que ela fique bem limpa e bonita, sem tensões. No jargão psicodramático seria o culto ao “final feliz” (a idealização da busca de uma solução para o conflito ou, em alguns casos, nem entrando em contato com conflito algum). Entre os psicodramatistas há uma anedota interna de que partiríamos para o abraço coletivo, ou seja, nos abraçaríamos e isso resolveria todos os problemas. E, de fato, alguns colegas acreditam que esse procedimento onde todos concordam seria igual a abrigar as diferenças coletivas.

No entanto, dessa maneira não haveria lugar para a discordância e, portanto, para as diferenças individuais. Isto é, a maioria teria submetido a minoria, desvitalizando-a e não permitindo que sua voz dissonante se manifestasse. Esse é o lugar comum da manipulação de grupos, do aborto da ambição pela saúde, em nome de “ficar tudo bem” o mais rapidamente possível, por não suportar a angústia humana e a dor. Ainda que muitos reduzam o psicodrama a uma técnica e se façam intervenções dessa forma buscando o consenso, apenas por desconhecerem outra maneira ideológica de estarem eles mesmos no mundo ou por não partilharem de seus princípios, essa definitivamente não é a utopia moreniana.

O que se deveria buscar seria a transformação, a multiplicação de sentidos, a desorganização da resposta acabada e velha. A desconstrução de velhos valores que não servem mais para garimpar os que ainda servem e renová-los. E, num grupo, uma busca de objetivo comum, mas não de consenso. Cada indivíduo deve viver a experiência grupal e catártica, porém sem perder a lealdade a si mesmo e ainda assim todos estarem incluídos.

Vale recordar que o que se dramatiza é a imaginação do real em cena e não a realidade com as suas consequências irreversíveis. Esse é justamente o valor do instrumento, pois torna a vida imaginada flexível e passível de mudanças ilimitadas, o que seria impossível na vida vivida. Essa “ação sem consequências” dentro da ação dramática e no contexto (combinado) dramático é que traz a firme aliança entre a leveza e a densidade e que produz corresponsabilidade e coconstrução. Essa densidade é perdida quando nos deixamos seduzir pelo “final feliz” pelo abraço coletivo antes que uma superação do conflito de fato tenha ocorrido, sem a superação de conceitos e premissas sociais, emocionais ou pedagógicas. Claro que com superação não se busca nem uma harmonia estável, como já foi dito, nem um desencanto grupal.

Há um limite do quanto os grupos suportam, como propõe Rolnik (2007, p.68): “um limite de tolerância para desorientação e a reorientação dos afetos, um ‘limiar de desterritorialização’, [...]’limiar de desencantamento possível’”.

Portanto, a busca da utopia moreniana sustenta a vida em expansão e desafia a estagnação bloqueadora de espontaneidade.

Moreno acreditava que todos poderiam ser gênios. Ele e um grande número de artistas e educadores defendiam ideias parecidas no século XX, ideias basicamente de ruptura com o padrão e de provocação da desconstrução na arte, no indivíduo e nos grupos, para que se abrissem possibilidades para novas respostas.

Em seu texto “Quando a forma se transformou em atitude – e além”, Duve (2003, p.93) faz um completo e fundamentado diagnóstico sobre as transformações que se manifestaram no ensino da arte nos últimos séculos. Ele mostra a trajetória de uma concepção artística calcada no talento, na repetição e imitação, migrando violentamente para uma idealização das habilidades que todas as pessoas possuiriam. A arte seria, portanto, uma invenção criativa. Esse rompimento aconteceu através das vanguardas, que, segundo Brito (1980, p.6), criaram esse espaço crítico precário “a golpes de lúcida loucura”.

As vanguardas, segundo Brito (ibidem), “desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar e abriam um abismo no interior da Contemplação, o lugar por excelência das Belas Artes.” A mudança do conceito de genialidade e habilidade para uma visão onde todos poderiam ser potencialmente artistas combina com a visão moreniana de que todos somos potencialmente gênios ou deuses.

As vanguardas tinham uma postura essencialmente política que se manifestou em todos os campos. Duve (2003) considera esse modelo tendencioso e datado, coincidindo com o sentimento de falência e culpa, apontado por Brito (1980) ao se referir a um descompasso provocado pelas vanguardas. Segundo esses autores, só se poderia ser tão radical uma única vez. Não poderia haver tradição na vanguarda. Esse é o início da contemporaneidade, marcada pela tradição da inquietude.

Lyotard (1987, p. 97) diz que se combinou rir, entre intelectuais, das vanguardas que são consideradas expressões de uma modernidade ultrapassada. Porém, ele ressalva que o verdadeiro processo de vanguardismo foi um trabalho longo, obstinado, altamente responsável, orientado para a procura das pressuposições implicadas na modernidade. Mas, ainda assim, a falta de novidade, a mídia usando a arte, os novos processos e

materiais da arte e um olho acostumado com o estranho, não o torna estranho nunca mais.

Um movimento nas artes também reage contra ter que escolher entre talento e criatividade, entre academicismo e o modelo que Duve denomina de Bauhaus³⁶, referindo-se a uma criatividade que caminhava lado a lado com a ideia de democracia e igualitarismo.

A criatividade desenvolveu-se a partir de uma convicção utópica resumida num slogan regularmente repetido pela história da modernidade, de Rimbaud a Beuys: **todo mundo é artista**. É claro que isso sempre significa: todo mundo é artista em potencial. (DUVE, 2003,p.103).

Forma-se então uma reação artística contra o modelo de inventar por inventar. A esse movimento de reação Duve vai chamar de surgimento de uma “**atitude** – conceito que explicita realmente um vazio: uma espécie de grau zero da psicologia, um ponto neutro mediando escolhas ideológicas, uma vontade sem matéria” (idem, p.101). Ele diz que houve uma substituição do paradigma talento/imitação por criatividade/invenção e o que aparece implodindo a modernidade é a contemporaneidade com a tríade atitude/prática/desconstrução. Surgem então termos como atitude estética, arte conceitual, as aproximações do fazer e do apreciar a arte, atitude crítica etc.

A pós-modernidade trouxe efeitos históricos de certo desencanto social e descrença nas utopias. Lasch (1986), um professor de história da Universidade de Rochester, nos fala sobre como a automação hoje priva as pessoas de um significado. Com crenças religiosas desgastadas e com o triunfo da ciência, aliado à cadeia consumista, o quadro seria de um “vazio existencial”. O desencanto poderia, segundo Lasch, ser responsável pela tentativa de sobrevivência, através do individualismo ou narcisismo. Lasch confirma a doença social, já diagnosticada por Moreno, e vê como as pessoas são levadas a ficar dependentes do mercado. Também nos fala de uma moderna “crise de identidade”, que promove modernos arranjos sociais, deixando o indivíduo “livre para escolher um modo de vida que lhe agrade” (LASCH, 1986, p.10). E a escolha, segundo Lasch, pode ser “desconcertante e até mesmo dolorosa.” Propõe então que isso que vem sendo chamado de narcisismo, ou seja, esse individualismo e

³⁶ Nome dado ao movimento proposto pela escola de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no *design* e na arquitetura, sendo a primeira escola de *design* do mundo.

imediatismo marcante da contemporaneidade, seja chamado de “sobrevivencialismo”, como um sentido para o tal vazio interior.

Tudo isso, aliado ao medo de coisas que o homem não controla e seu medo atual de ser substituído por máquinas, torna esse indivíduo contemporâneo uma máquina ele mesmo. Portanto, a publicação de “Quem Sobreviverá?” em 1934 (MORENO, 2008) é quase uma profecia desses tempos atuais.

O panorama atual do mundo contemporâneo indica que Moreno estava alinhado em seu diagnóstico da humanidade, e que, ainda que as utopias possam não ter lugar, por indicarem uma busca romântica de transcendência, o caminho da sobrevivência mundial terá necessariamente que passar por algum tipo de articulação do coletivo. Os *sites* de rede social demonstram isto, às vezes de maneira dramática, por meio de articulações de revoltas sendo transmitidas via internet em pouco tempo e resultando em ágil organização de manifestantes. Essa forma de resolução e articulação plural está diretamente ligada ao estudo contemporâneo e às práticas com pequenos e grandes grupos.

A consciência que se buscava no iluminismo (TODOROV, 2008) possui vários graus de desenvolvimento e nunca englobará tudo que se pode saber sobre si ou sobre o resultado das relações coletivas. Vale dizer que pessoas juntas, especialmente muitas – massa – reagem diferentemente de cada uma das mesmas pessoas consideradas individualmente. A soma das pessoas não equivale às suas partes. Indivíduos juntos podem ser muito mais primitivos e selvagens do que os mesmos quando têm a oportunidade de alguma reflexão, através da coordenação de um líder sensato ou coordenador de grupo preparado. Um linchamento poderia ser um bom exemplo da ação violenta e selvagem que um grupo pode ter.

O mesmo coletivo que consegue promover o holocausto e que tem a força para excluir e matar é o mesmo que encontra significado individual, quando se sente representado, como na recente conquista brasileira da lei ficha limpa³⁷.

Todavia, a visão do indivíduo como um ser potente, Deus e gênio, pareceu confundir os seguidores de Moreno, especialmente os pioneiros, que pensavam romanticamente nesse homem moreniano, gênio e potente, também como ético.

³⁷ A Lei Ficha Limpa foi aprovada graças à mobilização de milhões de brasileiros e se tornou um marco fundamental para a democracia e a luta contra a corrupção e a impunidade no país. (FICHA LIMPA..., 2012)

Parece que uma ideia de força e potência vinha associada automaticamente a ações construtivas. Ser gênio significava se direcionar para o bem comum. Segundo Todorov, “é próprio do homem ser dotado de certa liberdade que lhe permite trocar-se e trocar de mundo e é essa liberdade que o leva a fazer tanto o bem como o mal” (2008, p.26). Ele também lembra que Rousseau achava que o bem e o mal jorram da mesma fonte. Bem e mal aqui devem ser entendidos como ações intencionalmente construtivas ou destrutivas.

Mas, como Todorov (2008) ainda nos alerta, será que um cientista deveria interromper uma pesquisa sobre o código genético humano, por exemplo, porque ela poderia levar a abusos de seu resultado? Esse é o efeito iluminista na modernidade. Essas liberdades individuais efetivamente conquistadas não serão os precursores do atual individualismo?

Tanto os iluministas quanto os psicodramatistas “equivocados” ou “ingênuos”, pensavam num ser humano potente como sinônimo de “bom” e ético, sem se dar conta de que a ética não é natural ao ser humano. Ser ético é sim uma necessidade humana a ser aprendida, pois dependemos uns dos outros, dos animais, vegetais, enfim, da natureza como um todo.

A ética é aprendida em tenra idade, juntamente com os outros valores, em geral familiares. (CUKIER, 1995, p.65). Isso quer dizer que se uma criança nasce em uma família que rouba para viver, ela adquirirá uma atitude de apropriação do bem alheio, sem questionamentos maiores, até que a sociedade baseada na ideia da propriedade privada demonstre, ou não, que isso seria errado. A partir daí, ela entrará em conflito entre dependências para sobrevivência física e emocional até encontrar alguma solução bem sucedida (noção de progresso do iluminismo) que lhe acomode a subjetividade. Essa solução não necessariamente será a solução mais consciente e resolverá, de alguma forma, sua tensão entre individual e coletivo. Esse é o caso conhecido dos agressores domésticos que perpetuam a agressão que sofreram em seus descendentes, com variadas explicações, muitas aceitas pelas vítimas, que não os denunciam até a maturidade, quando é tarde demais para uma providência. Tarde demais, muitas vezes, para impedir que haja a repetição do padrão de educação violenta nos descendentes que advirão.

Esse raciocínio parece valer para a humanidade como um todo. A sociedade contemporânea ainda está tentando, com grandes dificuldades, adaptar a ética da atualidade, dadas as transformações muito rápidas e dinâmicas dos próprios valores éticos. Porém, se o indivíduo gênio, potente e espontâneo pudesse ser ético por ser

exposto a situações coletivas de acolhimento das diferenças, sem a busca de um consenso, talvez uma atitude histórica e diferente pudesse ter lugar.

1.2.2 A velha nova utopia – O riso

Moreno antecipava a vinda dos robôs, assim como também alertava para o perigo de uma sociedade que excluísse mais do que incluísse, uma sociedade que se acomodasse em conservas culturais prontas. E isso é exatamente o que vem acontecendo diante dos “olhos” dessa virada de século, esse riso constante da mídia, do mundo que diz que devemos ser felizes o tempo todo, sem permitir a dor ou a manifestação dela. Esse riso de um mundo que, através do consumo, demonstra a relação pouco saudável entre as necessidades individuais e os ajustes coletivos, resultado um tanto perverso e indesejado quanto imprevisível do pujante iluminismo que pretendia liberdade, fraternidade, igualdade e que acabou desembarcando na atividade econômica predatória.

Como atingir então um riso saudável, uma vida saudável, um fluxo saudável da sociedade?

A construção conjunta, a responsabilização de toda a sociedade, poderia ser uma resposta romântica e simplista, até porque o equilíbrio histórico nunca poderia ser atingido, pois os momentos históricos vão se sucedendo naturalmente. Entretanto, a humanidade, para sobreviver, deverá construir necessariamente parâmetros coletivos, por exemplo, para o gasto de água do planeta, para uma economia menos desigual e justa, um combate e prevenção a pandemias que poderiam assolar toda a humanidade, independentemente da religião ou das diferenças raciais. Ou seja, urgem soluções de fato conjuntas. Porém, o processo pode ser mais moroso do que a demanda, a julgar pelas últimas reuniões entre nações.

Uma sociedade utópica que fluísse em sua criatividade, qualidade dramática, originalidade e que mantivesse um fluxo de ação individual e coletiva adequados manteria uma tensão ideal entre as demandas do individual e o coletivo?

Vale dizer que essa tensão em níveis ótimos pressuporia um equilíbrio dinâmico, com movimentos sociais autorreguladores. As possibilidades de variação se baseariam nas desconstruções constantes, intencionais e também nas não intencionais, esperadas ou não, mas acolhidas e aceitas.

Um mundo que valorizasse menos o imediatismo de resultados em detrimento do processo de construção, coconstrução e corresponsabilidade proposta por Moreno:

Um sistema da sociedade deve ser realizado para que todas as pessoas lhe pertençam espontaneamente, não apenas ‘por consentimento’, mas como ‘iniciadores’; sem exceção, não 99,9%, mas literalmente e numericamente *todas as pessoas vivas*. (MORENO, 2006, p. 425)

Nas artes cênicas essa corresponsabilidade tem sido defendida por vários autores, entre eles Sérgio de Carvalho, quando apresenta o livro de Lehmann, que analisou as alterações na cena teatral contemporânea:

(...) O ideal de uma desalienação perceptiva do espectador, que o leve a se corresponsabilizar pela produção da imagem (...), não é qualquer experiência partilhada (...) mas aquela capaz de restituir aos atores ‘a experiência da coisificação que se tornou estranha a eles’. Em termos brechtinianos, para não pactuar com a mentira do sujeito – e da efetividade de qualquer ação individual num capitalismo sem agentes evidentes – o homem se vê reduzido a sua menor dimensão. (LEHMANN, 2007, pp.13-14)

Também Desgranges defende que o espectador ou o aprendiz teatral seja, além disso, convidado a sair de sua passividade e docilidade:

Um teatro em que a exigência seja fundamentalmente artística, com tudo o que a arte pode oferecer de incômodo e destruturador. É desejável, portanto, que os produtores culturais lutem pela liberdade de conceber espetáculos dotados da capacidade, inerente à obra de arte, de abalar as certezas dos espectadores (tanto crianças, quanto adultos) quanto a teatro ou vivência cultural. (2003, p.85)

O autor afirma não ser suficiente criar o hábito de ir ao teatro, mas também e fundamentalmente fomentar a vontade crítica que pode ser trabalhada e desenvolvida (idem, *ibidem*, p.176). A responsabilização do espectador e, conseqüentemente, do ator, diretor, produtor e professor de teatro em uma arte que não apenas faça passivamente rir ou chorar, sem transformar. Também indica que a obra teatral não é algo que esteja lá inalterável como algo já “cravado” nela e que deve ser entendida pelo espectador. Defende que há uma construção de significados como um diálogo do espectador com a obra. Se “o espectador não empreender o papel autoral que lhe cabe, o fato artístico não terá efetivamente acontecido.” (DESGRANGES, 2006, p.37). Entretanto, segundo ele, o papel de espectador não se constitui como algo inato, como um talento natural. É preciso formar esse olhar para que a capacidade de analisar uma peça teatral se torne uma conquista cultural de iniciados. Afirma que Bertold Brecht, encenador alemão, foi a figura-chave do que hoje vem sendo chamado a arte do espectador como participação ativa na obra de arte.

Esse pensamento de Desgranges, assim como o pioneirismo de Brecht e suas peças didáticas, estão em consonância com a busca da utopia moreniana de inclusão e corresponsabilização para a transformação crítica. Não tenho conhecimento suficiente

sobre Brecht para desenvolver mais seu pensamento, mas penso que haja uma enorme comunhão de ideias com as de Moreno e com as que defendo nesse trabalho: um estudo da coconstrução e da transformação estética dos saberes individuais e coletivos.

Voltando à obrigatoriedade do riso, o equilíbrio social precário nos faz rir demais. Parece que temos um riso, como produto, para tudo. Um riso sem relevo, manipulado pela mídia. Um riso, uma sátira, um escárnio para todas as coisas e, portanto, para nada. Não corrigimos mais, pois não damos mais nada como certo e seguro.

O riso exorciza a angústia. É por isso que qualquer sociedade precisa do riso. E, no século XX, mais do que nunca. Mas as sociedades modernas não têm *Trickster*³⁸; não creem em seres míticos... O humor é um procedimento de dessacralização, de desencantamento parodístico³⁹ (MINOIS, 2003).

Numa sociedade tão dessacralizada e sem mitos como a nossa, forjada no século XX, onde a ironia não é imoral, mas democrática, onde se ironiza sobre tudo e a atitude irônica é quase obrigatória, há a banalização desse recurso de busca de equilíbrio. “O riso, considerado como puro instrumento, perde seu aspecto liberador para o indivíduo” (MINOIS, 2003). Será que uma alegria espontânea e corresponsável contra o poder “diabólico” do consumismo, da sociedade de espetáculo e da sociedade humorística poderia acelerar ações coletivas? Uma solução encontrada num primeiro momento em pequenos grupos, que aos poucos possa “contagiar” as pessoas com a importância das próprias pessoas, seres, espaço e tempo? Parece vago, mas considero que dar voz aos grupos, sem incutir-lhes ideias pré-concebidas de uma sociedade enlatada, talvez possa nos instrumentalizar para sairmos “dessa encenação grotesca”. Esta expressão de Minois (2003, p.627), em seu livro “História do Riso e do Escárnio”, parece apontar também nesta direção:

Nada é verdadeiramente sério nem verdadeiramente cômico. O riso voluntário, dosado e calculado substitui, cada vez mais, o riso espontâneo e livre, porque é preciso representar bem a comédia. Se se organizam festas, é preciso divertir-se, mesmo que não se tenha vontade. Mas o verdadeiro riso refugia-se no interior de cada um.

O verdadeiro riso é o riso coletivo com cocriação de seus próprios motivos para rir, sem pré-concebidos modos e estereótipos. O riso da superação grupal e pactuada. Aquele riso que o ator cria quando verdadeiramente se relaciona com a plateia. Aquele riso que pode ser criado em conjunto entre irmãos que disparam a rir de algo que só tem

³⁸ Na mitologia e no estudo do folclore e religião, um *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou fora isso desobedece regras normais e normas de comportamento (TRICKSTER...,2011)

³⁹ Referente a paródia.

graça para eles, bem na hora de dormir, e os pais são apanhados de surpresa nessa cumplicidade saudável, contra a rigidez das normas. O riso do choro de alívio ao publicar seus segredos em grupo e se ver como parte dele. O riso que não evita a dor, mas a transforma.

O riso enlatado então talvez pudesse se transformar em um riso pleno, revolucionário novamente e, finalmente espontâneo. Há aí a possibilidade da sustentabilidade emocional humana?

O psicodrama hoje não mais se dedica exclusivamente à saúde e à psicoterapia. Ampliou seus horizontes e retomou suas raízes sociais, voltando-se também para o estudo dos grandes grupos, que estava abandonado há mais de uma década. Volta-se finalmente para cuidar do seu originário objetivo social e coletivo e retorna às praças e às políticas públicas. Sincronicamente, o teatro artístico também.

Se no passado o preconceito contra o psicodrama era o receio da exposição de um indivíduo e de sua privacidade, hoje se torna urgente que a sociedade se trate em conjunto, pois nossos problemas individuais, em sua maioria, derivam de consequências da falta de coletividade. A enorme demanda mundial hoje é o como conviver coletivamente com o mundo já criado pelo ser humano e que apresenta problemas sérios e muitos imprevisíveis.

O parentesco do psicodrama com a arte já está mais aceito e legitimado entre os psicodramatistas e há até alguns que o considerariam mais arte do que ciência. Porém, ainda há um esforço para que o teatro reconheça o valor do psicodrama e possa acolher a improvisação e o “mal feito”, como um teatro com um contrato diferente com seu espectador; um contrato de busca de uma verdade coletiva. E mais esforço ainda para que o profissional de teatro usufrua dos conhecimentos da abordagem psicodramática como ferramenta de ruptura artística.

Uma recente aproximação tem ocorrido por meio da moda crescente no teatro artístico das apresentações baseadas em improvisações, com grupos que demonstram técnica e *expertise* no imperfeito. Embora falte à maioria desses grupos o conhecimento, por exemplo, de aquecimento do público para solicitar temas e interatividade, já buscam a plateia como parceiros expressivos do jogo teatral. Há também trupes que

trabalham com teatro, improvisação e técnicas de *clown*⁴⁰ ligado à saúde, como os Doutores da Alegria⁴¹.

Da mesma maneira, os psicodramatistas também poderiam e deveriam se aproximar mais do teatro para uma melhor utilização de seus recursos estéticos, para afinar a metodologia psicodramática. Esse distanciamento ocorreu historicamente pela forte crítica que Moreno fazia ao teatro como conserva cultural, considerando-o desprovido de espontaneidade (MORENO, 1987, p.88). Essa crítica era fundada, como já vimos, em um momento histórico realmente de muita necessidade de criatividade das artes cênicas, como foi apontado por vários autores importantes no próprio cenário teatral da época.

1.2.3 E a utopia?

A palavra utopia, da maneira como foi usada por Thomas More⁴² em seu ensaio em latim e publicado em 1551, criticava o funcionamento político da ilha Inglaterra e propunha uma nova ilha onde os homens viveriam felizes e senhores de seu destino. Para More, esse ideal seria fundado no socialismo econômico e na tolerância religiosa. Porém, seu sentido de inclusão não abarcava a todos de fato; deixava de fora os que não cressem em Deus, por exemplo. Daí já se vê que o sentido da utopia pode ser atravessado por questões subjetivas que geram atitudes e consequências diferentes e paradoxais, como nesse caso.

A utopia que se coloca aqui, ainda que apresente grande intensidade de idealismo, não pretende ser a utopia do inatingível e nem a da transcendência, mas a da saúde da sociedade. Uma saúde que não elimine o desequilíbrio e nem o embate entre as forças dos interesses individuais e coletivos, mas que desse embate produza ações comprometidas para o bem do coletivo e que ao mesmo tempo cada indivíduo tenha sua dignidade e seu pulsar de desejo como força e não como ameaça de exclusão.

Resta aos psicodramatistas, portanto, observar melhor que a paixão da metodologia reside em preparar grupos e lhes dar sustentação para que fluam espontaneamente para o enfrentamento de seus conflitos intragrupais e culturais. A

⁴⁰ Arte do palhaço para fazer rir pelo ridículo do personagem, que é inspirado no próprio ridículo do ator. O palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais (TÉCNICA DE CLOWN..., 2011).

⁴¹ O '**Doutores da Alegria**' é um grupo mobilizado, a partir da sociedade civil que integra, para levar humor, arte profissionalizada, acervo de conhecimentos e muita alegria para crianças internadas em hospitais, bem como aos seus familiares e às equipes de saúde. Esta organização conta também com um centro de estudos e uma eficaz gestão e obtenção de recursos. (DOUTORES DA ALEGRIA..., 2012)

⁴² Apud Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1998.

saúde poderá converter-se assim em um contágio permanente do “se relacionar”, incluindo a todos, sem qualquer tipo de exceção. Todavia, não há como perder de vista que a genialidade apregoada pelo criador do psicodrama não garante ética ou caráter. Penso que a utopia moreniana resistirá à queda contemporânea das utopias se levar em conta sua complexidade e não se permitir seduzir para aceitar como finalidade do método o “delicioso abraço coletivo”, mas não abrir mão do riso e da alegria de cocriar, incluindo as diferenças.

A intervenção escolhida como demonstração da metodologia do Teatro de Reprise tem como cenário um espaço de conquista dos paulistanos para refletir sobre sua conturbada e difícil comunidade, com a parceria da metodologia sociopsicodramática e sustentada pela comunidade psicodramática de todo o Brasil.

1.3 O PSICODRAMA NO BRASIL E CONTRIBUIÇÕES SOCIOPSICODRAMÁTICAS BRASILEIRAS.

1.3.1 O desenvolvimento do psicodrama brasileiro

O sonho da utopia de Moreno de fazer psicodrama na TV de certa forma foi realizado por um brasileiro: Paulo Gaudêncio, conhecido psicoterapeuta brasileiro e reconhecido por sua competência com grupos, na TV Tupi dos anos 1970, por meio do Programa *O Grupo*. Entre outros atores, a conhecida atriz brasileira Regina Braga⁴³ era uma de suas atrizes/pacientes⁴⁴ em episódios de sessões de psicoterapias grupais, inspiradas em dificuldades cotidianas reais de pacientes igualmente reais. Médico de formação, Gaudêncio participou do marcante congresso de 1970 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), que reuniu 3000 pessoas, anunciado pelo próprio Moreno anunciou no ano anterior que seria o futuro do psicodrama. Moreno acabou não vindo motivado por desentendimentos internos da organização mundial.

Na verdade, não pretendo historiar a trajetória do psicodrama brasileiro, pois não é esse o objetivo deste trabalho, mas recuperar algumas das grandes contribuições que os brasileiros têm realizado à obra de Moreno, fertilizando-a e ampliando-a. Devemos muito do que sabemos hoje ao esforço e competência de vários estudiosos e dedicados profissionais que, principalmente, têm feito a ponte do psicodrama brasileiro com o resto do mundo e, trazido cada vez mais densidade ao movimento. As figuras que eu gostaria de destacar como ainda atuais embaixadores nessa tarefa são José Fonseca Filho e Heloísa Fleury, dois incansáveis e elegantes mediadores do aprofundamento brasileiro com a rede internacional de psicodrama e psicoterapia de grupo de várias abordagens do mundo todo.

O presente trabalho certamente beneficia-se largamente dessas contribuições, pois vários dos conceitos necessários para a conceituação e sistematização do Teatro de Reprise foram desenvolvidos por colegas psicodramatistas brasileiros ou argentinos que trabalham ou trabalharam no Brasil. Eu mesma pertenço a esta história como militante de causas socioeducativas, formativas, artísticas e de pesquisa.

⁴³ Regina Braga, além de atriz é psicóloga, psicodramatista e foi professora em 1980 no Departamento de Psicodrama do Instituto Sedes Sapientiae (DPSedes), importante federada de São Paulo.

⁴⁴ Depoimento de Regina Braga sobre o programa “(...) fiz um programa que Celso Nunes e Antônio Abujamra dirigiram”. Chamava-se O Grupo. Era supervisionado pelo psicoterapeuta Paulo Gaudêncio e mostrava um grupo de pessoas, personagens, em terapia. (...) Era uma delícia, você criava o seu personagem, escolhia os problemas dele que você queria tratar, e isso era registrado e transformado em texto por um autor. Depois gravávamos esse texto no estúdio. (REGINA BRAGA..., 2011)

No Brasil, as primeiras notícias de psicodrama ocorreram no Rio de Janeiro, com Alberto G. Ramos e suas intervenções sociodramáticas em diversos trabalhos no Instituto Nacional do Negro em 1950, e também com artigos no Jornal Quilombo a respeito da situação da negritude brasileira (MOTTA, 2008). Depois, o francês Pierre Weil⁴⁵ em Minas Gerais, e os argentinos, como Rojas Bermúdez e Dalmiro Bustos, fincaram efetivamente as bases para o interesse no aprendizado da abordagem psicodramática.

Entretanto, o evento que entusiasmou e levantou o nome do psicodrama e da grande novidade de uma abordagem aberta, artística e que propunha uma alternativa nova de ação na aprendizagem e na psicoterapia foi a intervenção de 1970 no MASP, em São Paulo, envolvendo a comunidade paulistana, especialmente médicos, psicólogos e educadores. Foi um inovador gesto e uma atitude bastante consonante com um momento de grandes revoluções, como os festivais de música e a tropicália. Tudo isso se passou em meio ao ápice da ditadura militar brasileira, com proibições da censura de colocar frases libertárias de livros de Moreno enfeitando os corredores por onde mais de 3000 congressistas passavam (MOTTA, 2008, pp.42-43).

Ainda na faculdade, por volta de 1976, assisti a uma espécie de *happening*, muito ao gosto da época dos anos 1970, promovido por Rojas-Bermúdez no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), onde sacos elásticos enormes de proporções humanas, feitos com panos coloridos⁴⁶ eram preenchidos com voluntários da plateia, dando formas fantásticas e expressivas de supostas emoções. Pensando agora, me dou conta de que nem a arte, nem a teoria desta intervenção faziam parte da minha vida, e certamente não foi este episódio mais estético do que tocante que me capturou para o psicodrama. Em compensação, me recordo com muita emoção, na mesma época, da peça ‘A Viagem’ no Teatro Cacilda Becker, com texto dos Lusíadas de Camões e com inúmeros cenários diferentes configurando os vários espaços cênicos por onde o público era levado em seu teatro processual. Para mim, o teatro artístico veio primeiro, com suas músicas que ainda hoje consigo recordar e um caminho impressionante que o público fazia, percorrendo vários espaços no que hoje são as várias salas do Teatro Ruth Escobar, na Rua dos Ingleses.

⁴⁵ Autor do famoso livro O Corpo Fala.

⁴⁶ Suponho que deveriam ser feitos de algo sintético como lycra, ainda não do meu conhecimento na época.

O psicodrama, porém, realmente me apaixonou em 1978, já ligado a intervenções em grupo, para promover uma inovadora orientação profissional no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP), onde fiz minha graduação. Sem o uso de testes psicológicos e lançando mão de jogos e dramatizações, vi um instrumento potente de colocar o indivíduo em cena, carregando a história e representatividade do grupo. O psicodrama era e continua sendo surpreendente para mim em seu resultado de *insights* dramáticos⁴⁷. Também no IPUSP, tinha aulas com Thérèse Tellegen, da Gestalt-terapia, abordagem prima-irmã do psicodrama, nas quais sofri o processo de fazer parte de um grupo profilático/terapêutico. Tive também aulas muito avançadas com Norberto Abreu e Silva Neto, que propunha jogos dramáticos, em que, por exemplo, explorávamos o campus da universidade em duplas, de olhos fechados; cada qual a sua vez conduzia o outro e depois era conduzido. Esse é um jogo ainda muito usado, mas uma absoluta novidade na época. Norberto não apresentou Moreno, mas Jung, que no IPUSP não era dado e isso já era quase uma subversão da ordem vigente. Ainda hoje, infelizmente, Moreno não integra o curso de Psicologia do IPUSP, como já é feito em quase todas as universidades brasileiras dessa área.

É claro que o psicodrama que se fazia nesse tempo sofreu uma grande transformação, acolhendo hoje em dia muito mais a arte e a educação como tintas fortes (RODRIGUES, 2008a, p.102), do que aquele psicodrama realizado quase exclusivamente por médicos e psicólogos. O Prof. Dr. Clóvis Garcia, já citado, ministrou por anos uma disciplina chamada “Técnicas Psicodramáticas Aplicadas ao Ensino” na pós-graduação das Artes Cênicas da ECA-USP. Até seu falecimento, em outubro de 2012, não há notícia de um profissional de psicodrama que tivesse uma disciplina na Universidade de São Paulo para ensinar a abordagem e nem que ministrasse suas aulas usando tão amplamente o psicodrama como Garcia o fez. Foi ele também o responsável pelo esboço do primeiro estatuto da atual e importante Federação Brasileira de Psicodrama (Febrap).

Aquele que hoje é chamado de movimento psicodramático brasileiro carrega a marca de um início conturbado por discordâncias no final da vida de Moreno. De um lado, a autonomia dos latino-americanos foi estimulada, como no discurso proferido por Moreno no Congresso Internacional de Psicoterapias de Grupo em Buenos Aires, 1969:

Salve o Brasil, salve! (...) se pode fazer algo agora, em nosso tempo, algo que podemos fazer, vocês e eu, algo para nosso mundo, para o que não

⁴⁷ Compreensão súbita durante a ação dramática, em contexto dramático.

necessitemos de ditadores, não necessitemos de filósofos. (...) Abro meus braços para o Brasil, onde estaremos no próximo ano, abro meus braços a São Paulo, ao Rio, a todo o Brasil e, também a toda a América Latina. (ROJAS-BERMÚDEZ, 1977, p.147)

De outro, nascemos já fraturados por disputas de poder no que Moreno anunciava que seria o futuro da “família psicodramática”. Em minha opinião, somente nos últimos dez anos temos construído no movimento psicodramático brasileiro certa fluência nas relações para nosso desenvolvimento científico.

Na atualidade, o psicodrama vem retomando suas raízes pedagógicas e andragógicas⁴⁸, assim como artísticas, e ampliando suas possibilidades interativas, formando inclusive oficialmente psicodramatistas no foco exclusivamente socioeducacional (RODRIGUES, 2008a, pp.102-103).

O movimento psicodramático se desenvolveu primeiro com Moreno nos Estados Unidos e depois sem ele, na mão de sua viúva, hoje ainda viva, Zerka Moreno, e se espalhou por muitos lugares. Entretanto, onde parece ter se desenvolvido em maiores proporções foi na América Latina e principalmente no Brasil. Temos hoje a maior federação⁴⁹ de psicodrama que se têm notícia no mundo e um dos mais expressivos números de publicações psicodramáticas também (PERAZZO, 1994, pp.21-31).

O nome Teatro da Espontaneidade foi dando lugar ao que hoje é conhecido com o nome genérico de psicodrama ou teoria socionômica ou ainda socionomia, porém o nome consagrado ainda é psicodrama. Aparece então um teatro espontâneo como modalidade deste psicodrama, embora outros autores considerem que todas as modalidades são na verdade variações do Teatro Espontâneo, que para Aguiar é o nome verdadeiro do psicodrama (1998, p. 44).

Algumas inovações psicodramáticas marcam nos últimos anos o movimento psicodramático e consagram ao Brasil certo pioneirismo nos chamados psicodramas públicos e manejo de grandes grupos.

O psicodrama da cidade – O que você pode fazer para ter uma FELIZ CIDADE – organizado por Marisa Greeb (GREEB..., 2011), em conjunto com a prefeitura da cidade de São Paulo, foi um marco importante de uma iniciativa que mobilizou a cidade em março de 2001. Em vários pontos, em todas as regiões de São Paulo, intervenções simultâneas de psicodrama abordavam o tema ética⁵⁰. A iniciativa pretendia que o

⁴⁸ Andragogia – refere-se a aprendizagem de adultos.

⁴⁹ Federação Brasileira de Psicodrama (Febrap)

⁵⁰ Eu mesma dirigi na casa de Cultura de Santo Amaro com o Grupo Improvise um desses eventos desse dia.

paulistano se comportasse menos passivamente quanto à resolução de certos problemas públicos e se mobilizasse ele mesmo para pensar em soluções ao seu alcance, a buscar a responsabilidade de cada um com sua cidade. Na época, o que se buscava era e é o que me parece ser a utopia moreniana moderna: o que cada um ou cada grupo pode fazer para transformar algo bem perto dele e que está ao seu alcance, sem esperar que as políticas públicas resolvam ou não resolvam. Notar que não se trata do fazer sua parte, sem ligação com o que o vizinho faz, mas cada um na relação com o outro se alertar para o que pode efetivamente mudar na sua casa, na sua comunidade, às vezes com um esforço relativamente pequeno. Pretendia-se uma ação de aprendizagem política de cidadania, que visava um reivindicar políticas públicas de maneira articulada, coletiva e mais realista, de modo a dar potência a ações individuais e coletivas espontâneas e mais fáceis do que as pessoas imaginavam que deveriam fazer para mudar algo ao seu redor.

Em 21 de março de 2001 em 153 locais, distribuídos pelos 91 distritos da cidade de São Paulo a psicodramatista Marisa Greeb encabeça um movimento que ficou conhecido como Psicodrama da Ética, onde sessões de intervenção psicossociodramática foram realizadas por muitos diretores nas ruas, praças públicas, casas de cultura, escolas, clubes, bibliotecas etc. O que se pretendia na época era estimular que a comunidade tomasse para si ações cidadãs de pequeno ou médio porte e parasse de esperar que ações paternalistas do governo viessem a resolver os problemas da cidade, sem que a comunidade se implicasse. (RODRIGUES, 2007)

Várias outras propostas de mudanças vêm sendo também introduzidas na metodologia psicodramática e têm demonstrado flexibilização e ousadia dos procedimentos brasileiros.

Féó (2009, pp.87-104) em sua proposta multidimensional, por exemplo, não segue o ritual das etapas “sagradas” de aquecimento, dramatização e comentários e propõe o que chama de fé tácita no mito do eterno retorno, onde se poderia aquecer dramatizando, por exemplo. E, desta maneira, encontra ressonância e reconhecimento dentro do movimento para suas ideias, haja vista ter sido chamada a debater seu método no Congresso Brasileiro de Águas de Lindóia, em 2010, além de presidir esse mesmo congresso, Em 2012 também foi convidada a realizar, em Brasília, o evento de encerramento do Congresso Brasileiro, que é um evento de grande visibilidade política e reconhecimento científico.

Enquanto isso, Merengué (2009, pp.105-114) nos remete à reflexão de que Moreno reagia a um mundo rígido com muito poucas mudanças quando criou o conceito de conserva cultural, um mundo muito pouco aberto para novidades, se comparado com o presente século. Ele nos sugere uma atitude muito mais crítica diante

do que é espontâneo e criador, acolhendo a conserva e acentuando-a como herança cultural e não somente como algo a ser evitado.

Em 1990 Monteiro (FIGUSCH, 2010, p.24) descreve o primeiro sociodrama público, e em 1995 ela fundou o grupo Extramuros “com intenção de levar métodos de ação a espaços comunitários públicos.” Nesse mesmo ano de 1995, publiquei (RODRIGUES, 1995, pp. 114-120) o que chamei de psicodrama em espaço aberto, relatando a experiência que realizava já há alguns anos com alunos de curso de formação em psicodrama nas ruas de São Paulo, embaixo da passagem da Avenida Consolação ou no metrô, dentro e fora das estações.

Também o *Playback Theatre* e mais fortemente o Teatro de Reprise dessacralizam o ritual de levar a plateia ao palco psicodramático, convertendo o protagonista em narrador e, portanto, o drama em teatro épico. Defendo, em minha prática, a busca de uma atitude estética, aliada à ética no psicodrama, utilizando o Teatro de Reprise como uma alternativa de aprendizagem poderosa para médios e grandes grupos (RODRIGUES, 2008a, p. 107). Outros grupos que seguiram essa tendência com metodologias diversas foram: Truperenpstórias com seu Teatro da Criação, o Vagas Estrelas, e o Gota D’Água, com montagens teatrais belíssimas que em uma espécie de Teatro Forum convocavam a plateia a interferências das mais variadas, além do AGRUPPAA encabeçado por Milene Féo com seu multidimensional método, já mencionado acima.

No entanto, talvez o representante mais contundente e contagiante do psicodrama atual sem fronteiras e regras, o mais impactante, desconcertante e provocativo, seja a permanência por tantos anos dos psicodramas públicos no Centro Cultural São Paulo (CESARINO, 2005)⁵¹. Esse trabalho foi apresentado pela comunidade brasileira e reconhecido internacionalmente no congresso de 2009 do *International Association for Group Psychotherapy and Group Processes* (IAGP), em Roma.

Esse projeto, que entra em seu décimo ano de permanência em um centro cultural, apresenta muitas relações com uma derrubada das utopias românticas e com a criação de um lugar de não consenso, pois, não há nele uma busca de aperfeiçoamento ou progresso de qualquer espécie. Nenhuma ação coletiva direta é resolvida a partir do que se faz ali. O grupo presente ao dia pode dar voz às suas indagações de maneira

⁵¹ Algumas cidades brasileiras em diferentes estados se inspiraram nesse projeto e já o replicaram, com as variantes regionais, como: Campinas, Salvador, Goiânia etc.

artística, sem que sejam necessariamente profissionais da arte. Ou seja, a ocupação política, social, educacional do espaço da cidade, que é de todos ou deveria ser, é surpreendente e legítima.

O objetivo desta ocupação/intervenção na cidade é, através de métodos dramáticos criar em um espaço público, um acolhimento para diferentes subjetividades, sem compromisso com partidos políticos, nem religiões. Que estas subjetividades trocadas coconstruam verdades partilhadas. E ainda, que as coconstruções gerem e estimulem novas subjetividades e novos modos de ser, individuais e sociais da coletividade presente a estes eventos e, quiçá das multiplicações que a comunidade possa gerar (RODRIGUES, 2007, p.1).

Há pessoas que frequentam assiduamente. Há os que chegam pela primeira vez, pois estavam passando. Há os que vão buscar conhecimento, os que nem sabem por que estão lá, os que querem ser ‘curados’⁵². Os que vão para chorar e os que vão para rir. Os que querem ter algum contato humano ou debater temas da atualidade. O mais importante é que tudo pode ter voz ali, de maneira dissonante ou não. Trata-se de um dos espaços mais arrojados que conheço, e penso que a utopia moreniana mora ali⁵³. Esse é, também, um dos motivos da escolha da intervenção demonstrativa ter acontecido nesse espaço de liberdade e conquista.

Exatamente no espaço onde hoje acontecem, todos os sábados, os Psicodramas Públicos, como ficaram conhecidos, foi dirigida neste dia uma das 153 intervenções, que fez parte deste projeto de Psicodrama da Ética. O diretor foi Antônio Carlos Cesarino, e o público era constituído dos integrantes da polícia militar de São Paulo (PM) e a própria prefeita⁵⁴ da cidade presente, que havia aberto este espaço para o projeto.

Cesarino, um dos organizadores do congresso de 1970, ficou conhecido no Brasil por ser um dos pioneiros em trazer e divulgar o método psicodramático, principalmente em intervenções sociais. Sua batuta de mestre experiente nesta ocasião e seu histórico anterior renderam-lhe um convite da cidade e da associação de amigos do Centro Cultural para dirigir Psicodramas neste mesmo espaço. E ele convocou uma pequena equipe para ajudá-lo neste empreendimento: Cida Davoli, Murilo Viotti e Ricardo Florez. Logo, o trabalho ganhou repercussão entre psicodramatistas, principalmente entre aqueles que pediam há muito por um psicodrama feito na rua, que resgatasse as ideias de Moreno sobre sociatria e a utopia moreniana.

⁵² Não entrarei no tema da cura., dado ser este trabalho com o foco mais relevante no social e aprendizagem de adultos.

⁵³ Esse é o espaço onde o Teatro de Reprise é relatado no capítulo 3.

⁵⁴ Na época Marta Suplicy.

Cesarino, como decano respeitável do psicodrama, abriu neste momento o convite feito a ele e convocou a comunidade psicodramática e a população da cidade. Isto foi efetivado principalmente por Cida Davoli, que, como coordenadora executiva do projeto, ampliou e consolidou as possibilidades de atuação do projeto/espço com sua obstinada ambição coletiva e visão de grupo. Atualmente, a coordenação está com Regina F. Monteiro, e além dela a equipe é composta por Andre Dedomenico, Cida Davoli, Cláudia Fernandes, Márcia de Almeida Batista, Mariângela Weschsler, Milene Féo, Pedro Mascarenhas, Rosane Rodrigues, Terezinha Tomé e Valéria Barcellos. Claro que Cesarino continua a ser o inspirador e coordenador/supervisor geral. Também já participaram da equipe Ana Cesarino e Georgia Vassimon, além de o projeto ser apoiado pelo psicodrama de todo Brasil e pela Febrap.

Atualmente, este encontro gratuito recebe a cada sábado um público de no mínimo 60 pessoas, podendo atingir até 150 ou 200. Atualmente, até em época de férias escolares e em alguns feriados acontecem as intervenções, por pedido dos frequentadores. Sua divulgação se dá principalmente no “boca-a-boca”, sem qualquer tipo de patrocínio, apenas apoios como o da prefeitura, divulgação da Febrap e do próprio CCSP. A cada sábado um diretor voluntário diferente rege esse encontro único.

Monteiro colheu em um dos seus trabalhos realizados uma conclusão/depoimento dos participantes que mostra o que pensam os frequentadores desse espaço sociopsicodramático:

- 1) as relações de exclusão e inclusão. Concluimos que estas não dependem apenas dos fatos reais ocorridos, mas também das fantasias que criamos em torno do pensamento e intenção do outro. Os conflitos estão sempre presentes em nossas vidas. Nem sempre o que planejamos flui com tranquilidade. Cabe a nós superar os obstáculos e nunca nos excluirmos. Devemos tomar iniciativas e não ficarmos parados;
- 2) a superficialidade que permeia as relações. Concluimos que relacionar-se não é apenas falar com o outro, mas entrar realmente em contato com as pessoas, com o modo de ser de cada um;
- 3) as diferenças individuais. Concluimos que respeitá-las e aceitá-las não leva necessariamente a uma divisão do grupo, mas sim a uma integração sem preconceito. mais aprendizado gera! (RODRIGUES, 2007, p.6)

1.3.2 Contribuições e atualizações brasileiras da teoria para pensar especificamente sobre o tema do Teatro de Reprise

Muitas publicações com revisões de conceitos ou criação de outros têm surgido na mão dos brasileiros psicodramatistas. Escolho algumas para fertilizar e servir de base para a sistematização da metodologia do Teatro de Reprise, que é nosso foco nesse trabalho. Alguns conceitos e ideias foram se impondo como subsídios importantes, e

outros conceitos já expostos na parte anterior “pediram” para voltar e serem ampliados. Há ainda alguns que apenas redundam para que sejam fixados. Portanto, um pouco mais de teoria para fundamentar o caminho rumo ao entendimento do Teatro de Reprise.

Uma das primeiras questões que precisa ser pontuada numa busca de atualização é que o nome genérico psicodrama, usado fartamente até agora, nos tempos atuais, necessita no mínimo de uma ideia secundária que lhe confira precisão. A literatura sobre o assunto no Brasil continua utilizando o termo genérico psicodrama para designar a abordagem como um todo, porém sempre se necessita de uma complementação para precisar se é um psicodrama clínico ou socioeducacional. Esse último poderia ser mais usualmente substituído, como proposto por Perazzo, simplesmente não clínico (2012, p.77). Isso para não falar de especificidades como psicodrama organizacional ou institucional para terceiro setor, por exemplo, ou ainda para ensinar algum conceito ou interpretar um fato histórico numa aula regular do ensino fundamental ou médio. Na clínica, há também os psicodramas com casais, famílias e mesmo resolução de conflitos e mediação jurídica, que poderiam ser vistos como clínicos e, no entanto podem ser e muitas vezes são realizados por um profissional “não-psi”⁵⁵. Ou seja, quando se fala em psicodrama poder-se-ia referir a muitos psicodramas.

Clóvis Garcia, em suas aulas nos anos 1980, de Técnicas Psicodramáticas Aplicadas ao Ensino, na ECA-USP, contava que o psicodrama já havia sido usado como ferramenta para decoração de casas. Isso, de fato, é possível e já foi feito. Ainda segundo Clóvis, qualquer conceito, em qualquer área de estudo, poderia ser ensinado utilizando psicodrama (GARCIA, 1985/86/87), sem restrições. Para mim, é inesquecível sua aula de sistema digestório como proposta para crianças do ensino fundamental. Ainda me inspira e a reproduzo para demonstração das possibilidades de aprendizagem favorecidas pela metodologia.

Trata-se de fato de uma metodologia não somente clínica de busca de “cura” e saúde, mas também de ensino, de transformação de grupos e de pesquisa.

Basta, na verdade, que o grupo ou pessoa com o qual o psicodramatista produz a intervenção sociopsicodramática concorde com o contrato e o tenha claro para si, isto é, esteja de acordo com o foco da intervenção (RODRIGUES, 2008a, p. 106). Além disso, é necessário que o psicodramatista encontre-se preparado, com conhecimentos suficientes para o assunto. Tudo poderia ou normalmente é chamado de psicodrama. Se

⁵⁵ “Psi” – termo fartamente utilizado como jargão que designa em geral psicólogos e psiquiatras. Mas também pode se referir a psicomotricista, psicopedagogo etc.

o contrato ou foco for baseado numa busca que parte de um sintoma indesejável de uma pessoa ou de um grupo, provavelmente será clínico. Porém, se o contrato for para ensinar algo como História do Brasil, será pedagógico. Se for ainda para problematizar o entendimento dos funcionários de uma organização sobre os valores da mesma, o contrato será andragógico. E se o foco for integrar uma comunidade que estaria mais para agrupamento do que para grupo poderia ser um contrato sociointegrativo comunitário. Enfim, tudo poderia chamar psicodrama ou assim é chamado no Brasil.

Em minha estada em Portugal, constatei que essa distinção é muito mais enfática e definidora para os portugueses, que chamam psicodrama somente ao seu uso clínico e psicoterápico e de sociodrama ao uso no ensino ou aplicado ao social, como empresa, comunidades etc. O nome genérico psicodrama usado num contexto educacional ou organizacional, por exemplo, é recebido com rejeição e imediata correção para: sociodrama.

Particpei de um *workshop* em Lisboa organizado pelos mais expressivos nomes do psicodrama português: II Encontro de Primavera⁵⁶. Ali, vivenciei três intervenções, duas das quais propunham improvisações e jogos dramáticos, sem lançar mão da “dramatização”, ou seja, sem penetrar em um conflito. Particpei também de uma vivência onde havia “dramatizações”, inspiradas em poesias e que penetravam em conflitos privados e de natureza psicoterápica de vários emergentes grupais. Um alto grau de exposição! Todos os trabalhos foram bem conduzidos e caprichados, mas me trouxeram um estranhamento. Não sei bem se era um estranhamento ou uma pergunta: haveria entre os profissionais da área “sociodramática”, como dito por eles, os que trabalhassem o conflito do grupo com relação a temas, como um conceito, por exemplo, e que penetrassem o conflito do tema, sem necessidade de entradas verticais em temas privados?

Algumas semanas depois conversei com uma das organizadoras, Gabriela Moita, que me esclareceu vários pontos. Quando lhe perguntei sobre o trabalho de poesia não ter feito um contrato com o público sobre entrar tanto na vida privada daqueles protagonistas, ela tranquilamente disse o que para ela era óbvio, mas para mim, não. O nome da oficina era “psicodrama” e, portanto o contrato estava feito.

Claro que sim! É muito forte mesmo essa distinção para os portugueses. Só eu não sabia, por que tenho outra referência, pois, psicodrama, para mim, como

⁵⁶ Dia 12 de maio de 2012, Escola Superior de Enfermagem – Polo Calouste Gulbenkian, Lisboa.

brasileira⁵⁷, é um termo genérico, que quando usado de maneira específica, demanda alguma adjetivação. E sociodrama é realmente um termo específico. Claro que no Brasil também podem acontecer contratos não tão claros, mas em Portugal não se trata de uma confusão de objetivos, e sim uma clareza de objetivos culturalmente estabelecidos e em uso corrente.

A renomada psicodramatista portuguesa, a quem agradeço muitíssimo a disponibilidade, também me contou que o psicodrama em Portugal chegou e se desenvolveu quase que exclusivamente na mão dos médicos, e por essa razão ganhou uma enorme respeitabilidade⁵⁸, tendo realizado em seu desabrochar fundamentalmente em hospitais. Porém, para intervenções não clínicas, segundo ela, ainda precisam de mais tempo para se desenvolver plenamente. Concluí, portanto, que o que é chamado de sociodrama é mais frequentemente realizado apenas com uma sequência de jogos dramáticos trazidos já prontos de casa, sem necessariamente uma conexão com o que o grupo anseia discutir, a não ser a conexão anterior que o diretor, com cuidado e tentando se sintonizar com o grupo que vai intervir, preparou. Ou seja, o grupo dificilmente muda os destinos traçados anteriormente pela direção, tal qual o teatro artístico. Claro que esse foi apenas meu entendimento sobre o que me foi explicado. A experiente psicodramatista me disse ainda que também trabalha com sociodrama, e que nessas intervenções faz dramatizações, segue o grupo e trabalha o conflito grupal, intragrupo ou temático. Contudo, acha que sua maior experiência é com clínica e pensa que realmente os portugueses precisam se desenvolver mais nas áreas não clínicas.

Essa postura confirma Moreno quando usa psicodrama como termo especificamente clínico:

A catarse no sociodrama difere da catarse no psicodrama. A abordagem psicodramática trabalha, sobretudo, com problemas pessoais e busca uma catarse pessoal, enquanto a abordagem sociodramática lida com problemas sociais e visa uma catarse social. (MORENO, 2008, p.110)

O termo psicodrama não clínico, muito bem fundamentado por Perazzo em publicação recente (2012, p.77), parece indicar que não se conseguiu ainda uma boa nomeação nem no Brasil e nem em Portugal que pudesse ser correntemente utilizada. Confesso que definir algo precedido pelo termo “não” sempre me parece estranho, além

⁵⁷ Nota da autora - Claro que me refiro ao Brasil que conheço. Conheço grande parte da rede brasileira do movimento, mas o Brasil é muito grande e pode ser que em alguns lugares seja diferente do que estou descrevendo.

⁵⁸ A respeitabilidade aqui refere-se ao status de autoridade do saber que os médicos em geral têm e qualquer parte do mundo.

do fato de eleger o clínico como referencial. Também penso que a psicoterapia, que é esse “clínico” ao qual o termo se refere, é apenas mais um dos processos possíveis de aprendizagem. Já diz Moreno:

A aprendizagem educacional é apenas uma fase do amplo processo de aprendizagem, a qual deve incluir a aprendizagem da própria vida, desde a infância até a velhice...deve incluir, também, a aprendizagem cultural e social, que acontece dentro do quadro de referência de instituições culturais e sociais, além da aprendizagem terapêutica, seja no divã, seja no palco do psicodrama.” (2008, p.298).

Da mesma maneira, no Brasil, o sucesso do psicodrama se deu na mão dos médicos. Porém, uma gama expressiva de psicólogos aderiu rapidamente, adensando o caldo do enorme sucesso dos anos 1970, abrindo as portas da psiquiatria e psicologia aos métodos abertos. No congresso de 1970, no MASP, já mencionado, com a benção direta da arquiteta modernista Lina Bo Bardi e na carona do vanguardismo da companhia americana do *Living Theatre*, muitos artistas (CEPEDA e MARTIN, 2010, pp. 104-106) plásticos, cênicos etc se juntaram ao clima do “aqui-agora” do psicodrama. Participaram até mesmo os atores do próprio *Living Theatre*, que foram logo depois em Minas Gerais presos e habilmente retirados do país pela ditadura militar. “Por motivos que não conseguimos apurar, o *Living Theatre* não participou do congresso, enquanto grupo, embora o desejasse. Porém, individualmente, cada um de seus membros passou por lá, ou compareceram em pequenos grupos.” (idem, p.105). As frases dos livros de Moreno, pichadas em vermelho pelas paredes por uma Bardi entusiasmada com seu novo conhecimento de Moreno, foram, no último momento, apagadas antes do início do congresso, pois, segundo Cepeda e Martin, seriam certamente entendidas fora do contexto do livro como subversivas ao regime político, merecendo portanto correção previsível.

Nessa época, artistas e psicodramatistas, médicos e psicólogos, estavam juntos fazendo uma revolução no teatro interativo e na política, e lamentavelmente não se mantiveram juntos, uma perda que provavelmente se deva em grande parte à política fortemente repressiva já mencionada na introdução.

Fundado em Nova York em 1947, o *Living Theatre*, uma trupe de vanguarda teatral, surge com o objetivo de eliminar as fronteiras entre palco e plateia, entre a vida e arte, entre atores e público, do qual se espera uma participação ativa nas cenas. Assim, o que aproxima o *Living Theatre* do psicodrama é a concepção do teatro como um fato existencial: o teatro da vida. Como Moreno, os fundadores do *Living Theatre* propugnam por um teatro sem script, totalmente tomado pela espontaneidade e criatividade. (idem, p.104)

Por essa época também chega ao Brasil Maria Alícia Romaña, argentina, falecida em 2012, que depois passa a residir no Brasil, e que traz pela primeira vez o Psicodrama Pedagógico, assim conceituado por ela mesma em 1969, na Argentina (CEPEDA e MARTIN, p.58). Veio ao Brasil para ministrar um curso de sua recente criação no Grupo de Estudos de Psicodrama de São Paulo (GESPPSP)⁵⁹, de 1968 a 1970.

Clóvis Garcia foi seu aluno em sua primeira turma e trouxe para a ECA-USP seus ensinamentos acrescidos de sua própria maneira de entender o que chamou de psicodrama, e não sociodrama, por muitos anos. Vários alunos passaram por esse curso, de dentro das Artes Cênicas ou de outras unidades da pós-graduação, com foco claríssimo de ensino por meio da abordagem psicodramática. Fui sua ego-auxiliar por dois anos, além de aluna por um ano, nos anos 1980. Sua condução não era nada clínica e desenvolvia um trabalho com cada grupo de alunos de alto grau de impacto transformador. Não havia uma aula sequer em que não dirigisse uma dramatização para ensinar os conceitos psicodramáticos. Eu que fizera curso com psicoterapeutas me surpreendi com isto, pois os profissionais da área da saúde tinham pouca intimidade com a ação dramática, menos claro, do que alguém proveniente de dentro do teatro. Passaram por esse curso como alunos nomes como Profa. Dra. Hercília Tavares de Miranda da Faculdade de Educação da USP, Márcio Aurélio, reconhecido como grande diretor do teatro brasileiro da atualidade, Prof.Dr. Eduardo Coutinho, realizador do primeiro doutorado em mímica do Brasil e professor na ECA-USP, Profa. Dra. Júlia Kovacs do IPUSP, entre outros⁶⁰.

Mesmo o psicodrama chamado de clínico costuma associar sua intervenção à busca de uma “cura”, como já havia colocado entre aspas em páginas anteriores. O termo cura não é muito do meu agrado, mas, muito usado no ambiente médico acabou passando para o psicodrama. Não gosto dele, pois poderia indicar um processo final e acabado de sair da doença, assim como também poderia e muitas vezes o é, associado a um psicodrama que buscaria consertar algo que estivesse ruim, estragado ou doente. Na verdade, creio muito mais num sociopsicodrama propondo fluxos naturais e saudáveis, e penso no psicodrama clínico ou não clínico como a retomada de um fluxo espontâneo e criativo, como um caminho natural.

⁵⁹ Primeiro grupo de formação em psicodrama brasileiro (CEPEDA e MARTIN, 2010, p.42)

⁶⁰ Os nomes pretendem apenas demonstrar a relevância da disciplina de Garcia, por essa razão são apenas alguns nomes de várias áreas os citados.

Faço essa digressão para mostrar que o tema é complexo e ainda está em processo de construção, e que a questão não é somente o nome, mas o que está por trás dele. Também a faço para chamar a atenção do meio teatral e dos docentes de várias áreas para o fato de que alguns de seus membros ilustres beberam da fonte do psicodrama para criar belíssimos trabalhos artísticos ou científicos, representativos da comunidade brasileira. Talvez não tenham usado a ferramenta psicodramática diretamente, mas os princípios de aprendizagem aberta da abordagem psicodramática, baseada na coconstrução coletiva.

A inter-relação dinâmica de todos os tipos de aprendizagem traz à tona o conceito de catarse mental que, até agora, vinculou-se a uma única especialidade: a psicoterapia. Aqui a catarse é definida como um processo que acompanha todo tipo de aprendizagem, não apenas a descoberta da resolução de um conflito, mas também a descoberta do “*self*”, não apenas desabafo e cura, mas também equilíbrio e paz. Não se trata de uma catarse de ab-reação, mas também de uma catarse de integração. (MORENO, 2008, p. 300))

Ressalto também a questão dos percursos brasileiro e português que parecem ter sido diferentes, resultando em significados diferentes para o mesmo termo. Claro que apenas um depoimento, mesmo que de uma proeminente representante do psicodrama de Portugal, poderia não abranger toda a comunidade psicodramática, porém, nesse trabalho, não tenho a intenção de esgotar esse assunto. Apenas aproveito a minha curta experiência morando por quatro meses em Lisboa em minha bolsa sanduíche do doutorado para dar visibilidade ao tema da dificuldade com o termo psicodrama como genérico e como específico. Minha experiência foi curta, porém com vários contatos com psicodramatistas e artistas portugueses que geraram em mim a impressão de que a afirmação de Gabriela procede. As diferenças culturais e políticas do desenvolvimento do psicodrama no mundo, de qualquer maneira, indicam que o termo necessita de complementação para se explicar, pois sozinho aponta para um histórico onde a escolha de Moreno pelo “*psico*” deixou o “*socio*” em segundo plano.

O húngaro psicodramatista radicado no Reino Unido Zoltán Figusch, que passou cerca de dois anos no Brasil, por conta de sua esposa brasileira, escreveu um livro sobre o psicodrama brasileiro intitulado Smbadrama, e num capítulo posterior no livro Sociodrama nos diz:

Em consequência de os métodos de ação serem inicialmente introduzidos na prática psicoterápica (psicodrama) e apenas mais tarde passaram a ter um objetivo social mais amplo (sociodrama), no Brasil o termo “psicodrama” tornou-se genérico, sendo frequentemente usado, também para descrever trabalhos sociodramáticos (Mais recentemente, alguns autores começaram a usar o termo “sociopsicodrama”). (MARRA & FLEURY, 2010, p.20)

Dado seu estranhamento, poder-se-ia concluir que nós brasileiros é que somos os diferentes, e que a visão europeia é de que esses termos são bem separados, designando metodologias bem diferentes: psicodrama e sociodrama.

Já entre as pessoas comuns ou as pessoas do teatro, o termo psicodrama é frequentemente associado a psicoterapia, exposição, choros, purgar as dores e cura.

Didier Anzieu, reconhecido teórico da Psicologia no Vocabulário de Psicologia (1991, p.814), começa por definir psicodrama como uma forma de psicoterapia individual ou de grupo. Só bem mais adiante em seu longo texto é que nos conta que “foi estendido às crianças, aos grupos sociais (sociodramas), ao treino dos papéis requeridos pela vida social e profissional (jogos de papéis)”. Ele ainda nos fala que a base da libertação da espontaneidade dos atores e sua eficácia residem na catarse, direta dos atores e indireta do público.

Parece que Moreno começou essa dificuldade em pleno processo de nomeação dos termos de suas descobertas e até por isto seus seguidores (ao menos nós brasileiros) ainda não conseguiram sair desse equívoco. Há um momento em que ele funde o termo sociopsicodrama e o transforma em sociodrama; vejamos a frase que captura esse momento, quando fala do público e sua estrutura:

A abordagem de grupo no psicodrama refere-se a problemas “privados” por maior que seja o número de indivíduos que possam constituir o público. Mas logo que os indivíduos são tratados como representantes coletivos de papéis da comunidade e das relações de papéis, não levando já em conta os seus papéis privados, o psicodrama converte-se num “sociopsicodrama” ou, mais brevemente, num sociodrama. Este último abriu novos caminhos à análise e tratamento de problemas sociais. (MORENO, 1987, p. 385)

Moreno parece ter feito essa divisão abreviando o termo sociopsicodrama para sociodrama por facilidade, sem prever a dificuldade que o termo psicodrama pudesse ocasionar, pelo menos no Brasil, designando toda a sua obra.

Em publicação de 2008, Marra e Fleury, numa edição que considero histórica, assumem os termos já no título: “Intervenção socioeducativa e método sociopsicodramático para toda a comunidade sociopsicodramática brasileira”. O termo já vinha sendo usado em outras publicações, porém aqui ganha uma oficialidade expressiva. Tenho a honra de ter escrito um capítulo nesse livro, onde, já alinhada com esse projeto, uso o termo intervenções sociopsicodramáticas e proponho um quadro de referências aberto aos psicodramatistas com certa organização de conceitos até aquele momento. (RODRIGUES, 2008a)

Portanto, sociopsicodrama parece ser o termo que ainda não é correntemente usado, mas é mais abrangente e parece abarcar nos dias de hoje a expansão de práticas e literatura, mesmo a mundial, sobre o tema. Utilizarei, então, sociopsicodrama e o termo “psicodrama” genérico como sinônimos para me referir a procedimentos genéricos em que se usam os métodos sociopsicodramáticos, e a cada uso específico vou esclarecendo na medida da necessidade. Até porque o termo sociopsicodrama é o mais preciso e adequado ao estudo do presente trabalho, por abarcar mais amplamente o tipo de contrato que é feito no Teatro de Reprise, que apresenta uma confluência entre educação, teatro artístico e psicologia, além, é claro, da intenção claramente social. Embora socionomia seja o termo mais comum para os colegas, me parece ser um termo vazio para os iniciantes, por exemplo, que em minha experiência acabam por substituir pelo termo psicodrama, por ser mais conhecido e consagrado. Assim, recomeça e se retoma a confusão já descrita. Aos profissionais da área do sociopsicodrama continuarei a chamá-los de psicodramatistas, pois sociopsicodramatistas me parece muito longo e desnecessário, embora fosse o termo mais preciso.

A questão que se coloca então é: o que caracteriza uma intervenção sociopsicodramática para que possa ser nomeada, definida e que abarque todas as circunstâncias em que é proposta?

Os elementos fundamentais que definem o sociopsicodrama poderiam ser listados num primeiro momento como a ação dramática⁶¹, a busca da espontaneidade/criatividade, com conseqüente quebra de **cristalizações vazias**⁶², o jogo de papéis, a busca da verdade comum ao grupo, um grupo aquecido para tanto e mediado por um diretor, atores, plateia, inclusão de todos e improviso.

Para que esses elementos existam e sejam pulsantes, a direção e eventual equipe procuram criar um campo de forças tal que produza transformações coletivas e individuais a partir do(s) conflito(s) do particular interesse do grupo presente. Evidentemente não um conflito entre os participantes, mas sim uma gradativa consciência que vai crescendo dos paradoxos, complexidades e premissas sem sentido sobre as quais o grupo muitas vezes se assenta (as cristalizações vazias da conserva cultural), mas que implicitamente ou coinconscientemente se questiona. Portanto,

⁶¹ Em sociopsicodrama o “como se” da ação dramática é chamado de realidade suplementar e se passa num contexto chamado de dramático..

⁶² O que chamo de cristalização vazia se diferencia de conservas culturais que fazem ainda sentido, que poderíamos chamar talvez de **conserva cultural revitalizada**. Como diferenciar uma velharia de uma peça de antiguidade.

buscam-se *insights* dramáticos e a catarse de integração que poderiam representar, no senso comum, o distanciamento crítico coletivo tão buscado pela sociologia, filosofia, educação e artes. Féo nos fala sobre a busca de um **pensar maiúsculo**, quando descreve sua direção sicionômica multidimensional AGRUPPAA⁶³.

Caracteriza-se por um **Pensar**⁶⁴ que é coconstruído por indivíduos em interação a partir de sensações que atravessam seus corpos, quando mobilizados por acontecimentos que pretendem juntos melhor compreender e reinventar. Tal **Pensar** tende a desconstruir pensamentos, ações e afetos estabelecidos,(...) Não busca harmonia, mas o reconhecimento da diferença, do dissenso e da possibilidade de negociação. O espaço privilegiado do **Pensar** maiúsculo é o contexto dramático onde adquire diferentes formas, desde a maximização de expressões intensivas e imagens corporais simbólicas até cenas, simbólicas e realistas, associadas ou não a construções verbais. (FÉO, 2009 , pp.91-92)

Trata-se de um fluxo de ações coordenadas pela direção presente e mediadora, baseada em fundamentos sicionômicos, artísticos e éticos, que conduz um grupo, reunido por algum tempo em formato de ato único ou processo, à sua potência sustentada para questionar, construir, desconstruir e se reinventar, traçando seus próprios destinos.

Destaco, dos fundamentos sicionômicos, o conceito de tele, pois é a menor unidade de relação possível e recíproca entre duas pessoas. Um grupo é uma rede de relações mútuas/télicas ou não, que se entrelaçam, e é importante notar que relação télica pode referir-se também à mutualidade de rechaço e não somente de escolha recíproca.

Knobel nos fala sobre o momento privilegiado da intervenção sociopsicodramática quando nos diz - em inglês, pois o texto da brasileira foi apresentado pela primeira vez no *International Association for Group Psychotherapy* (IAGP):

I believe that from this perspective we may think that the tele function implies a certain quality of emotions that enables the consonances and emotional intersections to evoke simultaneously unique subjective states in two or more people. In being enlightened by a relational focus they organize themselves and transform themselves in representations that may be shared. This process produces a sensation of familiarity, intimacy and even momentary fusion, in which each one understands the other existentially. In this transit there is no loss of the unique richness of the events, as this transformation of particular experiences in shared mental states remains anchored in the specificity of experiences they result from.⁶⁵ (KNOBEL, paper, 2007)

⁶³ Aparelho grupal para pensar pensamentos, ações e afetos (FÉO, 2009).

⁶⁴ Grifo da autora

⁶⁵ Numa tradução livre da própria autora: Creio que a função tele alude à consonância e intersecção emocional de estados subjetivos específicos e singulares que ocorrem entre duas ou mais pessoas.

Em um recente encontro científico de psicodrama no Brasil⁶⁶, a mesma pensadora contou que vem chamando esse campo formado em grupos ou entre duas pessoas num processo, por exemplo, de psicoterapia grupal, de **campo télico**. Como o termo não foi publicado por ela ainda até o presente momento, solicitei autorização da mesma para fazê-lo, pois esse pode ser a designação que faltava para nomearmos esse campo de força que ela mesma descreve.

Gostaria de ligar essa noção de campo télico com um contrato feito com o grupo ou pessoa única, onde se dará a realização da intervenção que constele um ambiente favorável à saúde mental, abertura para aprendizagem, liberdade com responsabilidade, ética, respeito, enfim, de favorecimento de um fluxo descrito anteriormente de trocas e relação entre pessoas e de pessoas e coisas também.

Penso que um dos grandes fundamentos das intervenções sociopsicodramáticas seja o contrato, isto é a configuração do contexto grupal, por meio de um projeto comum e assentado sobre bases de confiança e liberdade.

O contrato define e ilumina o foco de trabalho em que o grupo participante combine e autorize a todos que participam do grupo, com equidade, ou seja, com oportunidades iguais, dentro das diferenças individuais.

Portanto, um estabelecimento de metas e limites comuns e acordados por todos pode ser considerado um acordo compartilhado, ou dito na linguagem sociopsicodramática, um acordo coconsciente (CCS).

Esse é um conceito embutido no que passo a chamar de **aquecimento vincular**, realizado no início de qualquer intervenção sociopsicodramática: um alinhamento de objetivos comuns a um grupo, vigentes por algum tempo, também acordados, e o que for relevante para funcionamento deste vínculo bem combinado e claro. O aquecimento proposto por Moreno, dividido em aquecimento inespecífico e específico por Bermúdez, cria estados aquecidos de espontaneidade e criatividade, compreende num primeiro momento de vinculação com o grupo ou pessoa. Como diz o ditado: “Combinado não é caro!” Isso é o estabelecimento do contexto grupal, que se encarrega de dar sustentação ao empreendimento de adentrar à metáfora do teatro do improviso,

Ao serem iluminados por esse foco relacional tais estados se organizam e se transformam em representações podendo, desta forma, ser compartilhados. Tal processo produz uma sensação de familiaridade, intimidade e até de fusão momentânea, na qual cada um compreende o outro existencialmente. Neste trânsito não há perda da riqueza única dos acontecimentos singulares, pois esta transformação de experiências emocionais particulares, compartilhadas em estados mentais compartilhados, permanece ancorada na especificidade das experiências às quais se referem.

⁶⁶ XVIII Jornada Interna do DPSedes

do sociopsicodrama, do Teatro Espontâneo, do Teatro de Reprise e, porque não, do teatro convencional também. Embora Moreno chame de aquecimento inespecífico a tudo que se passa até o momento de uma especificação para a ação dramática, penso que nenhum trabalho a ser desenvolvido com grupo seja possível sem que este se sinta confortável em sua compreensão ampla do seu papel e atividades a serem desenvolvidas. Por esta razão, destaco a vinculação como parte inicial do aquecimento inespecífico ou grupal que tem como objetivo geral confluir a energia para a ação dramática a ser desenvolvida.

Obviamente, o teatro convencional se beneficia de séculos de convenção já amplamente combinada para a vinculação, especialmente entre os povos ditos civilizados. Digo isto porque desconheço a convenção de teatro para os indígenas ou aborígenes, por exemplo. Entretanto, como essa é uma arte natural do ser humano, certamente terão alguma, que pode ser somente diferente da nossa.

Códigos ocidentais como uma sequência de campainhas - uma, depois de algum tempo duas e finalmente três e o espetáculo começará - dispõem o espectador para ver e ouvir algo metafórico e sem as consequências irreversíveis do contexto social, como uma morte, por exemplo. Nenhum espectador fica aflito porque acha que alguém foi assassinado de fato em cena e é preciso chamar a polícia. A “mentira” é esperada, bem-vinda e por algum tempo aceita como verdade. E assim um sem número de códigos que já se impregnaram na cultura nos inunda como espectadores, e nos comportamos dentro do papel complementar já desenvolvido de “assistir” ao que foi cuidadosamente ensaiado para nos divertir, fazer pensar e viver coletivamente essa experiência. Afinal, a palavra teatro, do grego *theátron*, quer dizer lugar aonde se vai para ver, contemplar (FERREIRA, s/d, p.1359). Como já foi dito anteriormente, essa atitude não pressupõe passividade, não ter crítica e nem não dialogar com o espetáculo. “O teatro é um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação” (PAVIS, 2008, p.372). A origem grega, considerada o começo do teatro em cerca de 490 a.C. (NICOLL, 1964, p.3), privilegiava, portanto, o espectador como principal condição do teatro. Já na sequência, quando da dominação do Império Romano, a palavra teatro passou a significar o prédio, dado que em Roma não há colinas para se sentar e apreciar (ver). Logo, um prédio teve que ser construído para essa arte, incorporada à cultura romana. Desde esses tempos a humanidade aprendeu como deve se comportar quando assiste a um teatro, embora em minha opinião

tenhamos perdido ao longo dos séculos a alegria e participação informal e barulhenta desses tempos. Nós adultos, claro.

Já o sociopsicodrama tem um pouco mais de trabalho para estabelecer seus códigos, pois deve em primeiro lugar se diferenciar do teatro convencional artístico. Houve um tempo em que o psicodrama clássico usava duas cadeiras no palco que quando eram mudadas de posição simbolizavam a abertura das cortinas. Eu mesma nunca conseguia guardar qual era o código para aberto e fechado, tal a ilógica dessa sinalização. Contudo, como nem o teatro convencional se vale mais da exclusividade das cortinas para se anunciar, essa prática também caiu em desuso. Felizmente, pois os códigos foram acreditando cada vez mais num público capaz e inteligente que discrimina sutilezas da comunicação, sem necessidade de obviedades. No caso das crianças, os códigos encontram-se em desenvolvimento e, portanto são mais livres e flexíveis, inclusive.

O teatro convencional, por intermédio de seus códigos e convenções, também deve fazer algum tipo de contrato coconsciente (CCS) para criar o ambiente de seu público. Claro que esse contrato não necessariamente é algo verbal, mas a explicação de regras, tais como desligar os aparelhos eletrônicos, feita em alguns teatros, às vezes utilizando-se de um breve filme que antecede a peça, com instruções sobre saídas de emergências, já cumpre esse papel. Assim como o programa da peça, entregue ou vendido antes do espetáculo, que conta aos mais cuidadosos espectadores um pouco do que vão assistir e informações técnicas, mas podem trazer, por exemplo, conteúdos indispensáveis, como o resumo em português do roteiro japonês para um público brasileiro que vai assistir ao um teatro Kyogen⁶⁷.

Em peças improvisadas, dificilmente o público poderia ficar sem algumas explicações anteriores, e pode-se valer até de ações de escrever em um papel um tema para ser sorteado que a plateia deva realizar. As ações, mesmo que feitas informalmente, cuidam de anunciar contratos CCS.

⁶⁷ Teatro cômico, o *kyogen* – pronuncia-se /kiyôguen/ - está intimamente associado ao teatro *Nô*: é representado entre os atos de um longo espetáculo *Nô* para relaxar a plateia. O *kyogen* poderia se equiparar às farsas satíricas da Europa, que por sua vez tem raízes nos *mimos medievais*, gênero cômico menos exigente que a alta comédia, e tinha por objetivo apenas divertir o público, sem se preocupar com mensagens morais: busca o humor pelo humor, geralmente pintando gente simples e ingênua da plebe ou do campo, para “aliviar” a tensão do *Nô*, *Nô*, *Nou* ou *Noh* (能) ou ainda *Nogaku* (能楽) é uma forma clássica de teatro profissional japonês, que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês (KYOGEN..., 2012).

Algumas peças teatrais têm que dar explicações bastante complexas de como o público deverá se deslocar durante o espetáculo ou compreender o deslocamento de cenários e atores.

Tudo isso são acordos CCS estabelecidos entre público e quem faz parte da equipe de representação. Ou seja, o CCS abarca todo e qualquer acordo ou explicação específica vigente durante o tempo que a peça teatral ou a intervenção sociopsicodramática durar. Isso porque o público, mesmo que silenciosamente, aceita as regras e acordos. Ou se levanta e sai, como minha filha fazia quando bem pequena, por não aceitar que as luzes do teatro se apagassem, e eu era obrigada a sair com ela para fora ou para a porta de entrada da sala de espetáculos e ver a peça desse lugar. Isso é não aceitar passivamente as regras, mesmo que por motivos de ansiedade e medo, como neste caso.

Entendo que o **aquecimento vincular** do diretor sociopsicodramatista visa exatamente estabelecer as informações e acordos de maneira clara, forte e integrada em cada um de seus participantes, para que todos se sintam incluídos e sob as mesmas regras. Mais do que isso, algumas dessas regras específicas poderão ser criadas por aquele grupo presente e vigoram apenas pelo tempo que dure o evento.

Nesse sentido, os profissionais do teatro convencional teriam muito a aprender com o manejo sociopsicodramático de aquecer o vínculo com uma plateia e estabelecer, desde sua colaboração, até mesmo a prontidão para a interferência nos destinos da peça. O que é produzido dessa maneira é, realmente, coletivamente coconstruído.

Assim como o CCS, uma outra produção conjunta entre os indivíduos também criada por Moreno foi a noção de coinconsciente (CICS). Entretanto, segundo Knobel, foi pouco desenvolvida, provavelmente devido ao grande interesse de Moreno pelos fenômenos relacionais intersíquicos mais do que pelos intrapsíquicos. O CICS é aludido por ela a uma convivência estável e significativa entre indivíduos que acabam desenvolvendo conteúdos psíquicos e formas compartilhadas de subjetividade (KNOBEL, 2009, p.1).

Os estados coinconscientes e coconscientes são, por definição, aqueles que os participantes experimentaram e produziram conjuntamente e que, por conseguinte, só podem ser reproduzidos ou representados em conjunto. Um estado coconsciente ou coinconsciente não pode ser propriedade de um único indivíduo. (MORENO, 1987, p.30).

Quando um grupo se reúne, mesmo um que acaba de se constituir como tal, uma fina teia de relações de escolhas positivas e negativas se forma entre as pessoas. Uma

teia, no princípio incipiente, de isolamento individual ou em subgrupos pré-existentes, sob critérios pretéritos (KNOBEL, 1996, p.51), para depois se dispersar em subgrupos atualizados. Essa teia, ou rede, vai se adensando até formar uma ligação cada vez mais coesa, dependendo da convivência ou de coordenadores interessados nesta facilitação⁶⁸.

Portanto, de um agrupamento, o coletivo migra ou não para um grupo, por meio de suas lideranças, paradoxos e afinidades. A partir da existência de um grupo, essa teia subjetiva se forma entre seus membros ao mesmo tempo em que este se consolida como grupo. Obviamente, essa é uma teia que é influenciada por fatores diversos, como o ambiente (desde sons, mobilidade de deslocamento no espaço físico), o histórico da formação deste grupo, características diferentes ou semelhantes entre as pessoas, limites de permanência desta reunião, a existência ou não de um líder espontâneo ou profissional, determinantes políticos e/ou sociais etc. Segundo Moreno, quando os grupos se formam, criam uma rede de relações, de tal forma que são regidos por leis e regras próprias e particulares ao grupo, além daquelas que são culturais, sociais, explícitas ou implícitas. Um fator relevante também seria a duração do grupo, pois se este não tem prazo de término, como uma família, por exemplo, ou se o grupo se formará apenas por duas horas, a velocidade em que os seus membros vão se interessar em facilitar ou dificultar o processo pode ser bem diferente. Ou seja, a maneira como se dará a cooperação grupal varia de acordo com essa noção da duração da interação.

Uma parte do conteúdo compartilhado é consciente, como o objetivo pelo qual o grupo se reúne ou quem ocupa posições hierarquicamente superiores etc; essa parte se configura como CCS, assim como já vimos. Outra parte é inconsciente e formada por conteúdos implícitos e compartilhados, os quais as pessoas individualmente não expressam, ou mesmo não se dão conta, como sítios arqueológicos sob nossos pés, ainda não descobertos. Todavia, revelam conteúdos históricos traumáticos, processos complicados não resolvidos ou mesmo folclóricos do grupo. É relativamente frequente observarmos e estranharmos numa família expressões deste inconsciente compartilhado, quando não fazemos parte da mesma. Existem tabus, mitos e até códigos específicos que para um observador externo parecem “esquisitos” e sem sentido, porém têm todo sentido histórico e um padrão, que diz respeito a pequenos ou grandes folclores familiares.

⁶⁸Distinguem-se os grupos primários naturais, dos quais se é membro de fato (a família); os grupos primários de associação, baseados na adesão voluntária, nas afinidades ou na comunhão de interesses; os grupos primários artificiais, instituídos por um projeto terapêutico ou formativo. (DORON, R. e PAROT, F., p. 2007) Há diferenças entre grupos que não serão abordados nesse trabalho.

A cultura de um povo é, num enfoque sociológico, a essência desse movimento de constituição, manutenção, atualização e uma série de combinados culturais específicos dessa comunidade, inseridos na cultura mais geral - a cultura ocidental, por exemplo.

Cultura, aqui, pode ser entendida como objeto de área científica, com “limites precisos objetivamente demarcados, que mapeiam um conteúdo com características específicas” (ANDRADE, J. De, SOARES, L.F.A., HUCK, R., 1999, p. 17). O termo é amplamente discutido por Andrade, Soares e Huck, que partem da etimologia da palavra cultura, que, segundo esses autores vem, de cultivar, cuidar, adornar, preparar, proteger, praticar, cumprir, honrar, venerar, respeitar. No contexto, é como um acervo de conhecimentos da experiência do grupo que poderia, no enfoque sociopsicodramático, ser chamado de um dos aspectos da conserva cultural e caracterizaria a maneira de viver, o corpo de valores e de costumes. Poderia ser o de uma nação, por exemplo.

Quando um grupo de homens cria laços de identidade entre si, é porque tais pessoas têm o mesmo modo de cultivar a terra e as amizades, de compreender a vida e os valores, de fazer e entender o culto.(...) Parafraseando Herskovits, cada homem faz a sua⁶⁹ parte, no ambiente, à maneira da sua cultura, desde que esta seja entendida no sentido estritamente etimológico: particípio futuro do verbo *colêre*: aquilo que deve ser cultivado, cultuado, vivenciado, respeitado, vivido enfim. E assim conceituada, a Cultura é direcionada pelo contorno que lhe confere a crença básica que uniu homens em uma nação.(idem, p.18)

A nação, ressaltam os autores, não deve ser confundida com país, como terra delimitada geograficamente, pois configura o grupo de herdeiros do etos (costumes, modo de viver, valores etc).

Para esses autores brasileiros, ser espontânea é traço essencial da cultura, sempre ressaltando que espontânea quer dizer voluntária, sem coação, sem dirigismo, “não nascida do nada como muitos pensam, por não conhecerem Latim. Nação livre tem, implícita a noção de felicidade.”(idem, p.19) Ainda afirmam que esse conhecimento é adquirido no ambiente não-formal por imitação, condicionamento inconsciente ou por reinterpretação pessoal.

Em Moreno, encontramos a correspondência com esses autores quando nos diz que a conserva cultural “é uma mistura bem sucedida de material espontâneo e criador, moldado numa forma permanente... algo que todos possam compartilhar... regressar... e sobre o qual pode ser assente a tradição cultural.” (MORENO, 1987, p.159)

⁶⁹ Grifo original dos autores.

Segundo Moreno, a conserva cultural, portanto, seria uma categoria tranquilizadora. Ela serviria tanto para situações ameaçadoras quanto para a continuidade de uma herança cultural, ou seja, a cultura de uma nação como já vimos definido por Andrade, Soares e Huck. Em menor escala, de qualquer comunidade, até de dois indivíduos.

Esse mesmo acervo de conhecimentos que facilita ou referenda como pertencimento à comunidade poderia favorecer ou impedir o movimento e desenvolvimento da mesma. **Uma parte desse acervo seria acessível**, visível, ainda que o grupo não se dê conta muitas vezes, por não causar desconforto algum; é o já discutido CCS, pois seus membros poderiam em princípio aceitar ou não as regras. **Outra parte seria inconsciente**, como aquele sítio arqueológico já mencionado que poderia viver “tranquilamente” escondido abaixo dos pés da referida comunidade e que historicamente tenha influenciado toda a construção do que está visível. Ainda poderia **haver uma parte** invisível e igualmente ignorada que estaria **forte mente impedida** de ser alcançada. Esta última poderia até não ser muito profunda, mas estaria tão cheia de nós a desatar, de barreiras a transpor que a comunidade ou seus membros sentir-se-iam desvitalizados para tocar em temas ligados a esse “emaranhado” de riquezas e podridões da comunidade. Estes estariam misturados a segredos, fatos excessivamente dolorosos ou que mexeriam em pontos que no imaginário comum desestabilizariam o grupo. Em grupos familiares, a pessoa que tenta reaver de alguma maneira esse conteúdo impedido frequentemente se converte em “bode expiatório”, que carrega o sintoma grupal enquanto retroalimenta o sistema com seu comportamento “inadequado”: o louco e desajustado da família, por exemplo. Ninguém se interessa que ele tenha razão em algo que denuncia com seus sintomas desagradáveis.

Importante ressaltar aqui que estamos tratando de construções conscientes ou inconscientes coconstruídas e que, portanto, exigem, para serem “desatadas”, a ação de seus membros fundadores ou pelo menos representantes significativos e ligados ao assunto da específica comunidade.

Benghosi (1999, p.253), psicanalista francês, chama de malhagem a esse tecido que se forma entre inconscientes de muita convivência ou de ligação por ancestralidade. São, segundo ele, alianças de lealdade que podem permanecer às vezes por várias gerações, expressas por sintomas que podem entrecruzar até mesmo linhagens de famílias de origem diferentes de cada participante do grupo, como um casal, por exemplo. Uma criança ao nascer poderia, por essa linha de raciocínio, ser herdeira,

antes mesmo de sua concepção, de missões inconscientes tramadas no seio de uma transmissão transgeracional.

Não vamos tomar o caminho clínico, que se esboça a partir dessas ideias, para que o trabalho não perca seu foco mais socioeducacional que pretendo fundamentar para as reflexões sobre a metodologia do Teatro de Reprise. Mas aqui seria exatamente onde a psicanálise moderna tem se encontrado com o sociopsicodrama em suas reflexões sobre as redes de escolhas mútuas e padrões repetitivos familiares de acordos coinconscientes (CICS).

Verdadeiras lealdades transmitem-se entre gerações como, por exemplo, o trauma social do histórico holocausto da perseguição nazista aos judeus (1933-1945), que só conseguem discutir o assunto pelas famílias que viveram diretamente a situação, algumas gerações depois, ou somente com ajuda psicoterápica.

O impensável, o inominável, o indizível e o inconfessável familiar são a expressão da transmissão transgeracional do negativo, onde o paciente “carrega a vergonha inconsciente” e é depositário da herança familiar (Benghosi, 1994). O sistema é, desse ponto de vista, uma forma particular de refazer a tessitura dos continentes genealógicos insuficientes. A sustentação grupal terapêutica, que reúne numa sessão família e terapeutas, é matricial de uma nova tessitura alternativa à produção de sintomas, ou seja, a tessitura afiliativa terapêutica que se coconstrói na dinâmica interativa do movimento transferencial/contratransferencial. (BENGHOSI, 2001, p. 114)

Essa maneira de ler o fenômeno por meio dos conceitos psicanalíticos tem sido desenvolvida porque há um enorme interesse dos grupanalistas⁷⁰ de todo o mundo no CICS e no que vêm chamando de inconsciente social. O *Internacional Congress on Group Psychotherapy and Group Processes* (IAGP) reúne estudiosos de grupos do mundo todo que têm se interessado e buscado o conhecimento no sociopsicodrama brasileiro para o estudo desse inconsciente compartilhado, o CICS, como Moreno o define, ligado a estados coinconscientes e partilhados por pessoas com muita convivência.

Nessa perspectiva, em 2009, foi apresentado pela já citada brasileira, Anna Maria Knobel, em diversos congressos, como o IAGP, o que seria o CICS visto pelo sociopsicodrama a partir das ideias de Moreno, pelo viés da convivência de grupos de pessoas que se encontram constantemente. Estas ideias originais dele foram mais transmitidas verbalmente em suas conferências do que escritas, segundo ela (KNOBEL, *paper*, 2009). Ela mesma nos diz numa linguagem sociopsicodramática, algo correspondente à fala anterior de Benghosi:

⁷⁰ Estudiosos de grupo na abordagem psicanalítica.

Até hoje poucos psicodramatistas contemporâneos têm se interessado em desenvolver conceitualmente esse tema, estando entre eles Mme. Ancelin-Shützenberger, que há muitos anos trabalha clinicamente com questões derivadas da transmissão transgeracional de mandatos coincidentes. Ela diz: *podemos distinguir o que é conhecido e entendido conscientemente acerca das heranças das gerações anteriores (intergeracional) daquilo que foi esquecido, não entendido ou não colocado em palavras (transgeracional)*. Segundo ela a comunicação coincidente entre gerações pode produzir adoecimento e até mortes, muitas delas repetidas nas mesmas datas, durante várias gerações. É o que ela chama de *anniversary syndrome*. (Ancelin-Shützenberger⁷¹ (2007- pp 155-174). Entretanto, além de produzir sintomas em indivíduos, que podem ser trabalhados em sua dimensão psicoterápica, mandatos coincidentes surgem também no trabalho sociodramático com grupos. (KNOBEL, *paper*, 2009)

A autora brasileira baseia suas reflexões em um tripé:

- 1- A lei da gravitação social, mediante a qual indivíduos e grupos se movem em função do grau de atrações e rejeições, se mantidas as condições de proximidade de lugar entre os mesmos.
- 2- O pressuposto da realidade não existindo independente do sujeito, ou seja, de que não existiria uma realidade *a priori* independente dos sujeitos. Segundo Wechsler (2007, p.73)⁷² “o fenômeno e a alteridade se constroem ao mesmo tempo em que estes são construídos dentro do próprio sujeito”. O olhar sacionômico parte do sujeito e objeto como indissociáveis, onde o primeiro interfere no segundo e vice-versa, sem nunca perder suas identidades.
- 3- A constituição do *self* em psicodrama, considerando os papéis como os aspectos tangíveis do eu e como fusão de elementos privados e coletivos, sendo os coletivos constituídos por unidades culturais de conduta e códigos, de valores, de crenças, e os privados de mitos familiares, como dogmas derivados de como o papel foi aprendido, *status* do papel na priorização subjetiva etc.

A partir disso, a autora nos diz que os CCS/CICS “morenianos ultrapassam os limites do espaço psíquico individual, pertencendo simultaneamente às várias pessoas que, ao desfrutarem de intimidade relacional concreta, os criam” (KNOBEL, 2009, p.4). Afirmar, também, que se constituem de padrões e modelos articulados harmonicamente, assim como da “impossibilidade dos participantes do vínculo de lidarem com os conteúdos e processos por serem insuportáveis”, ameaçando o próprio eu. A expressão desses conteúdos, por ser interdita pelos participantes de forma relativamente estável,

⁷¹ ANCELIN-SCHÜTZENBERGER. A transgenerational analyses and psychodrama. In Baim, C. BURMEISTER, J. e MACIEL, M. **Psychodrama – Advances in Theory and Practice**. Londres e Nova Iorque. Routledge, 2007. (pp. 155-174).

⁷² Outra autora brasileira que vem se destacando por publicações reflexivas e acadêmicas sobre a metodologia sociopsicodramática.

acaba por empobrecer os recursos individuais e grupais para que não se avance para temas perigosos.

O grupo todo aceitaria inconscientemente esse pacto e desenvolveria vários mecanismos de manutenção do mesmo. Minha experiência como psicoterapeuta confirma às vezes a quase impossibilidade de se mexer em algum tema pactuado com a família, por exemplo.

Tal qual nas dificuldades individuais, um grupo primário natural, por exemplo, uma família, produz repetições, paralisia, comportamento estagnado, em lugar de criações de maneira conjunta e combinada. Assim, a fluência da comunicação ficaria dificultada ou até mesmo impedida.

Segundo a supracitada autora, o sociopsicodrama oferece um campo relaxado para trabalhar esse tipo de impedimento tramado inconscientemente por um grupo, por meio da “continência e proteção aos participantes” que oferece cenicamente e pelo espaço vazio do palco. O “espaço cênico oferecido ao imaginário” pode libertar ações, segredos, vergonhas grupais para a luz do contexto dramático e para além do *setting* terapêutico. A partir daí, no contexto grupal, fica permitido tocar no assunto e assim os recursos para o contexto social se ampliam. Tenho testemunhado isso ao longo de minha vida profissional como sociopsicodramatista, expressivamente em trabalhos com famílias, casais e grupos de longa duração em empresas.

A autora ainda nos fala sobre o tocar nessas feridas do CICS que despertam tanto desconforto que podem derivar para ataques ao coordenador do grupo ou para uma eleição de um bode expiatório, tal o nível de tensão despertado.

Porém, tanto Moreno quanto essa autora referem-se a um CICS que se forma e se estabelece baseado em uma convivência estável e significativa apontando para uma intimidade adquirida a partir de coabitação, transmissão transgeracional ou encontros constantes, como estudiosos frequentadores em repetidos Congressos, por exemplo. Essa constância de vínculo repetidamente atualizado geraria expectativas recíprocas nos papéis, que esbarrariam num possível tema oculto e levaria a tensões, ansiedades eventualmente insuportáveis para o grupo, produzindo um efeito de manutenção do tema na condição de “escondido”.

Para materializar um pouco o tema para o leitor, cito um exemplo que possivelmente seja conhecido de muitos. Quando eu era pequena - e acho que muitas pessoas de minha idade passaram por isso - os mais velhos diziam quando alguém estava com câncer, que estava com “aquela” doença ruim. O tom de voz baixava e o

clima e expressão do rosto dos adultos era de dor e forte consternação. Nessa época, eu não podia compreender que o que estava por trás disto era a fatalidade e a morte iminente de alguém, pois câncer era algo absolutamente incurável e pouco conhecido. Eu pensava que era algo que cheirava mal, pois todos faziam caretas, embora devesse ser algo a mais, pois tentavam que as crianças não ouvissem aquilo. Nada tão inconsciente, mas demonstra o que ainda sentimos hoje com muito mais informação a respeito quando sabemos que alguém de quem gostamos desenvolveu um câncer. O tema oculto é o rápido e imediato pensamento da morte daquela pessoa, antes que nos apercebamos disso. E logo investigamos as possibilidades de cura, pois hoje elas existem. Ainda nos é difícil, mas naquele tempo não havia caminhos criativos para esses altos níveis de tensão que ultrapassavam demais a potência das pessoas, tornando insuportável falar sobre o assunto de maneira natural e aberta, ainda que exista dor. Mal sabiam os adultos que se pedissem ajuda às crianças, suas possibilidades lúdicas e cênicas talvez dessem outro destino mais criativo para sua dor diante da morte iminente. Por exemplo, levar algum tipo de alegria ao doente, sem evitar falar sobre o assunto embora o dito tema estivesse por toda a atitude corporal das interações ao redor do assunto e das pessoas.

A metodologia sociopsicodramática pode oferecer o *lócus* para tornar sustentado e sustentável o acesso a esses conteúdos dolorosos evitados. O contexto dramático, por ser relativamente isento, “pelo baixo nível de interferência” (KNOBEL, 2009, p.8), e vazio para ser preenchido pela produção imaginária, favorece a corresponsabilização dos participantes sobre o tema. Assim, o campo relaxado, o vínculo de segurança com o condutor e o aquecimento podem dar conta de iluminar os temas difíceis para o grupo, juntamente com novos ângulos inexplorados pela paralisia grupal. O contexto dramático, na verdade, é o lugar da realidade suplementar, do jogo e do lúdico, lugar do rito, da fronteira entre o imaginário e o real.

Defendo a ideia de que o CICS seja um caldo de densidade variada que participa de toda e qualquer atividade em grupo, ou mesmo em agrupamentos que não chegaram a se constituir como grupo. Ou seja, sempre há em algum grau a questão cultural, mais ou menos específica, atravessando as pessoas que se encontram de maneira presencial ou virtual. Penso que muitas ações são presumidas por membros da mesma cultura, mesmo que nem se apercebam disto, como no exemplo anterior do câncer. Por falar o mesmo idioma ou viver na mesma cidade, ou estar vestido como pertencente a certa classe social, o indivíduo partilha com pessoas desconhecidas códigos que implicam

numa comunicação particular. Essa singularidade pode excluir quem não faz parte desse subgrupo e produzir um entretecimento rápido entre desconhecidos ou pouco conhecidos conforme a situação. Essa é a base da lei da sociodinâmica em que indivíduos isolados tendem a permanecer pouco considerados, assim como os privilegiados em certo contexto tendem a estabilizar seus *status* a não ser que alguma interferência seja feita para quebrar esse moto contínuo.

Alguns jovens conversando sobre coisas ligadas à atual tecnologia da internet, fisicamente próximos a um ou mais idosos que não possuem essa linguagem poderia ser um bom exemplo de pertencimento/exclusão social momentânea. As conexões desse tipo podem ser construtivas ou destrutivas. Se jovens como estes forem reunidos num evento público, rapidamente poderiam se conectar por esta via e compartilhar ideias sobre o assunto para, no limite, pensar em maneiras de colaborar com os idosos através da internet: **pertencimento criativo**.

Segundo Moreno (1974, p.73), grupos ligados intimamente têm uma forma comum de se entender, mesmo em silêncio. É como se tivessem desenvolvido uma longa e delicada cadeia de estados relativamente inconscientes. Embora Moreno, nesse caso, se refira a relações longas, como marido e mulher, penso que segmentos culturais têm também um passado em comum, como uma geração. Há sim uma intimidade imediata em homens brasileiros falando sobre futebol, por exemplo. Aliás, o jogo tem o dom de criar muito rapidamente uma aliança e, portanto um passado de relativa intimidade, ainda que recente.

Moreno considerava que, quando indivíduos estão em estado espontâneo, a dicotomia consciente (CS) e inconsciente (ICS) não faria nenhum sentido, pois estariam fundidos em apenas um curso da experiência. Portanto, o jogo, a dramatização, a ação dramática, o estado de transe do processo “ato criador” compartilhado cria ou adensa a cadeia já existente entre pessoas, mesmo as alianças recentes. Os cultos poderiam ser exemplos disto. Voltaremos a esse aspecto no capítulo posterior.

Muitas vezes, já vi pessoas em cena inverterem os papéis, pela já descrita técnica dramática soberana do sociopsicodrama, e dizerem coisas sobre o outro presente ou ausente que não tinham noção de que sabiam. Confrontado com o depoimento do outro, confirma-se o que as pessoas costumam chamar no senso comum de acerto, como irmãos gêmeos que sabem pensamentos à distância, um do outro ou casais apaixonados. O “acerto” é uma sensação geral do grupo presente de que a pessoa

capturou o que era essencial do olhar do outro. Veremos que no Teatro de Reprise isto aparece com incrível frequência.

Para ilustrar essa conexão, quase que telepática, recordo-me que certa ocasião fui submetida por um terapeuta a uma modalidade de sociopsicodrama chamada psicodrama interno (RODRIGUES, 2008a, p.106) e, mesmo de olhos fechados e completamente mergulhada em várias visões, disparadas pelo método, em dado momento “percebi” que o terapeuta havia se dispersado. Ele me confirmou isso anos mais tarde, quando escreveu sobre o método e citava meu: “Você ainda está aí?” A teia tecida e entretecida é o conceito de dupla empatia, ou seja, a tele. “O cimento destinado a manter as diferentes formas de agrupamento” (MORENO, 1999, p.72).

Poderíamos também falar como elemento constituinte desse processo, em **intuição**, que é o “processo pelo qual um novo conhecimento ou uma crença, surge no mundo dos conhecimentos do sujeito, sem que ele possa apresentar provas lógicas em apoio dessa ideia.” (DORON E PAROT, 2007, p. 446). Também a **empatia** poderia ser um elemento que subjaz a esse processo, podendo ser definida como a:

intuição do que se passa no outro, sem, contudo, esquecer-se de si mesmo, pois, nesse caso, tratar-se-ia de identificação. Para C.Rogers, a empatia consiste em captar, com a maior exatidão quanto possível, as referências internas e os componentes emocionais de outra pessoa, e a compreendê-los como se fosse esta outra pessoa. (idem, p.276).

A outra função importante nesse processo é a **memória**, como “capacidade de adquirir, conservar e restituir informações” (idem, p.491) consciente e inconscientemente desde a subjetividade dos processos envolvidos, funções cerebrais e memória muscular: memória sensorial, de curto prazo (MCP) ou de longo prazo (MLP). Isso se aplica até mesmo à memória implícita e explícita, se considerarmos como tem sido estudada em sua atualidade. Não é possível, neste trabalho, neste momento, enveredar por esse caminho, mas para nosso raciocínio anterior trouxemos os conceitos que vão nos ajudar a visualizar de que é formado o fenômeno tele (dupla empatia) e sua composição com grupos desde os pequenos até os grandes (RODRIGUES, 2008a, p. 107).

Portanto, defendo que vivências significativas e não necessariamente de longas convivências podem sensibilizar e mobilizar um caldo de passado comum passível de favorecer sob certas circunstâncias, com muita rapidez, pactos CS e ICS entre grupos de pessoas que dinamicamente estão em processo de se constituir como grupo⁷³.

⁷³ No sentido dado por Davoli (1995)

Também defendo que intervenções como as sociopsicodramáticas favorecem, por meio da catarse grupal, o adensamento desses CCS e CICS e o fluxo criativo que torna essa divisão desnecessária, pois o único estado presente é o estado espontâneo. O campo télico formado nessas bases produz transformações de recursos grupais e individuais que geram potência para lidar com as dificuldades “escondidas” - ou não.

Dessa maneira, em uma vivência significativa de um grupo, questões difíceis ou mesmo perguntas que nunca foram feitas por absoluta alienação e proibição, ou falta de autorização subjetiva de se pensar no assunto, podem ser expressas, e mesmo que não respondidas, podem constelar um novo vazio de busca e devir.

Nesse campo télico, criado a partir de um grupo aquecido, com contrato claro, se poderia chegar a transformações, tais como as de um forno alquímico, que converte chumbo em ouro⁷⁴. Essas transformações são provocadas pelos procedimentos da metodologia, por meio da interferência da direção. A direção de um grupo faz o vínculo, gerando segurança e acolhimento, cria o campo télico e estabelece o que Féo (2009, p.90) chama de **pensar grupal**, definindo-o como um “saber que se constitui, momento a momento, nas relações que se estabelecem no palco psicodramático e suas ressonâncias com a plateia” (FÉO, 2009, p. 90). Essa mesma autora ainda nos diz que já que conhecer não se trata de um ato neutro e desinteressado, o objetivo é o de multiplicar sentidos e não o de encontrar a essência dos fatos. Dessa maneira, propõe vários procedimentos para esse pensar grupal, que é também considerado por ela maiúsculo. Nesse contexto, ficaria possibilitado o que essa mesma autora nomeia como **campo intensivo focado**⁷⁵, que é o mesmo campo télico, que em dado momento tem um foco de ação intensificado por um ou mais **instantes protagônicos**.

Entendo por instantes protagônicos aqueles momentos de uma sessão em que todos os integrantes do grupo estão de fato envolvidos com a cena dramatizada. O processo de decisão grupal sobre os percursos dessa “navegação” já é em si um potente dispositivo de intervenção grupal, pois implica um exercício de reconhecimento de interesses, de negociação, de constituição de alianças e de expansão de potências e responsabilidades compartilhadas. (FEO, 2009, p. 94)

Poder-se-ia, dessa maneira, chegar a catarses parciais, ou, dito de outra maneira, *insights* dramáticos, e até mesmo à catarse de integração, pelo favorecimento desse campo de forças, nesse caso de saúde emocional e mental. A alegria à qual Moreno se

⁷⁴ Comparação inspirada em Freitas, que relaciona o processo de psicoterapia como um rito de iniciação, que se daria num *setting* especial, tal qual um forno alquímico (1987, p. 75)

⁷⁵ Claro que os conceitos de Féo são lançados especificamente para seu método multidimensional, porém, alguns deles revelaram-se nesse estudo como excelentes nomeações para procedimentos já consagrados no sociopsicodrama, como os que cito acima.

referia não era de viver rindo, e sim esse estado de aquecimento voltado para a espontaneidade e criatividade, o riso sustentável descrito anteriormente. Esse riso age de maneira a converter ressentimentos em ações construtivas que não mudem o passado, mas, o acesso a ele, para transformar o presente.

Segundo Reñones (1996, p.41), *Katharsis*, do grego, foi usado no sentido estritamente religioso nos rituais de iniciação para os Mistérios de Eleusis e significava “o processo de transformação que o iniciado passava para poder ver de frente a sabedoria professada”. Reñones ainda nos diz que o substantivo *Katharos* significa sem mistura, livre de injustiça, puro. Contudo, o termo foi associado por Hipócrates à medicina, como limpeza e ligada ao processo diarreico.

Reñones defende que tanto Aristóteles quanto Freud utilizaram-se do termo catarse nessa perspectiva médica. Portanto, Aristóteles provavelmente deve ter focado sua preleção no “purgar” catártico da piedade e temor. Um limpar de toda toxina e do mal psicológico que os humanos sentem ou agem transgredindo normas sociais e/ou pessoais, como um Édipo ao arrancar seus olhos “limpando” ou expiando sua culpa por ter matado o pai e cometido incesto com a mãe, ainda que não soubesse a identidade dos mesmos quando agiu “criminosamente”. Dessa maneira, o desejo purgado promoveria que o público saísse aliviado de suas cargas e culpas (não vou tratar aqui da culpa como um termo já cristão, e o utilizo em sentido genérico).

No sociopsicodrama clássico, o público se transformaria em ator e ocuparia o espaço do purgar. Desse modo, pode ir além da expiação do mal, criando novas maneiras de agir e soluções inusitadas para sua fantasia e, segundo Reñones, trabalhando com uma catarse que não é somente de purificação como um laxante, embora possa aliviar, mas de transformação de estado. Ele liga essa catarse aos ritos religiosos e a presença de um desequilíbrio muito mais amplo do que seu sintoma, e propõe que como diretores de psicodrama sejamos mais do que curadores, mas que assumamos a posição de transformadores. “Criar possibilidades para uma Catarse de Integração do grupo, transformando o sistema de modo a não ser mais necessária a exclusão de elementos (ou a sua identificação como a fonte dos problemas) para a obtenção de um equilíbrio.” (REÑONES, 1996, p.48) Ele ainda fala de um conhecimento global repentino de toda uma realidade de forças até então ignoradas, ou seja, uma repentina compreensão profunda pela ação dramática realizada pelo próprio ator.

CAPÍTULO 2 - AÇÃO DRAMÁTICA: TEATRO DE REPRISE

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.

Entretanto tentei. Eu conto:

Madrugada a minha aldeia estava morta.

Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.

Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.

Preparei minha máquina.

Fotografei esse carregador.

Tive outras visões naquela madrugada.

Preparei minha máquina de novo.

Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.

Fotografei o perfume.

Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.

Fotografei a existência dela.

Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.

Fotografei o perdão.

Olhei a paisagem velha a desabar sobre uma casa.

Fotografei o sobre.

Foi difícil fotografar o sobre.

Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.

*Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com
Maiaakovski – seu criador.*

Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.

*Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para
cobrir a sua noiva.*

A foto saiu legal.

MANOEL DE BARROS

2.1 PERSPECTIVA EM RELAÇÃO AO *PLAYBACK THEATRE*

O *Playback Theatre*, que foi a metodologia inspiradora do Teatro de Reprise (TR), nasceu em New London, Estados Unidos, 1975, e foi criado por Jonathan Fox (SALAS, 2000, p.24). Fox era um professor de inglês e amante do teatro. Tinha principiado e interrompido sua formação em sociopsicodrama no Instituto Moreno, e só a completou depois da criação do que mais tarde seria batizado com o nome de *Playback Theatre* (PBT). Alguns amigos convidaram Fox para ajudá-los a criar um pequeno espetáculo que apresentariam para os filhos. O evento foi tão interessante que esse grupo se entusiasmou e passaram a fazer apresentações improvisadas em praias, instituições e igrejas. Era um grupo denominado *It's all Grace*, segundo Salas (idem, p. 25). A partir daí, Fox teve a ideia de encenar histórias reais da vida das pessoas. Experimentou e realizou, com esse mesmo grupo, algumas apresentações desse tipo de improviso. Segundo Salas, “apesar de incipiente, o processo funcionou”. Fox mudou-se para *New Paltz*, no interior do estado de Nova Iorque, em 1975, onde, além de completar sua formação no Instituto Moreno, também fez uma parceria curiosa com Zerka Moreno, viúva de Moreno, na qual ela patrocinaria, nos primeiros tempos do grupo, o aluguel do local em que ele e a esposa desenvolviam suas pesquisas, ainda sem nome. Isso se passou exatamente no ano seguinte à morte de Moreno.

No curso do desenvolvimento do teatro *playback*, estudei psicodrama para aprender os processos de grupo necessários para conduzir eventos sociais interativos, reconhecendo como a arte e a interação social tiveram que ser habilmente combinadas de forma a fazer o trabalho com *playback*. (FOX, 1999, p. 134, apud SIEWERT, 2009, p.74)

Um grupo, em sua maioria de psicodramatistas, juntou-se a Fox e sua esposa Jo Salas neste espaço, e juntos faziam apresentações mensais e ensaios, com cenas do próprio elenco. A partir de inversões de papel com nomes possíveis, chegaram ao termo definitivo *Playback Theatre*. Segundo Salas, este nome gostou de seu próprio nome e assim foi batizado (2000, p.26).

O PBT foi definido por Siewert (2009) como “uma forma teatral em que os atores improvisam histórias reais contadas por pessoas da plateia, tendo a figura do condutor como elo entre os artistas e o público”. Ele é realizado, segundo essa autora, por um grande número de grupos, em cerca de 30 países pelo mundo todo, ligados por uma Rede Internacional (*International Playback Theatre Network* – IPTN) que promove cursos, workshops e comunicações entre si. No Brasil, existem grupos que se inspiraram no método e criaram metodologias diferentes, como o Teatro de Reprise

(TR) ou o Teatro da Criação (REÑONES, 2000) e grupos que seguem o PBT de maneira muito semelhante à original.

Como já vimos na introdução, a perspectiva do PBT original seria, segundo Salas, a de proporcionar às pessoas a oportunidade de expressar histórias, como uma “necessidade humana”, e que isso poderia trazer um benefício curativo a elas. Salas acredita que seja uma maneira universal de contribuir com a busca humana de significação da vida:

A “forma”, elemento intrínseco a uma história, pode transformar o caos e restaurar a sensação de que, apesar de tudo, pertencemos a um mundo fundamentalmente provido de sentido. Mesmo as experiências mais sofridas são de algum modo redimidas quando contadas como uma história. (SALAS, 2000, p. 33).

Ainda segundo Salas, o PBT ainda se apoia na ideia da reparação individual, que viria a contagiar o grupo de maneira que mobilizasse o que chama de “história maior”. Embora afirme que o poder curativo dessa experiência estética não esteja completamente explorado, acredita que o narrador de um evento de PBT poderia sofrer um efeito reparatório só por estar em um ambiente “benigno” (idem, p.124) e/ou contar histórias e vê-las traduzidas por meio de uma sensibilidade intuitiva expressa pelo “senso estético da história em si”. Salas afirma que o PBT não é uma modalidade basicamente psicoterapêutica (idem, p.39), embora possa ser usado com essa finalidade, e que não é preciso que se seja um psicoterapeuta para fazer PBT. Ainda complementa nos dizendo que o PBT poderia substituir o sociopsicodrama em algumas ocasiões em que o paciente tivesse dificuldade de entrar em cena para tratar seus problemas e relata em seu livro algumas experiências exitosas realizadas nesse sentido.

As premissas de Salas de que seja possível consertar uma experiência dolorosa, como se a experiência estivesse “quebrada” ou errada, ou de que buscar e promover saúde seria equivalente a curar, consertar, reparar, são diferentes do meu referencial sociopsicodramático. Para pensar no TR, apoio-me em conceitos já explanados no capítulo 1 nos quais o homem moreniano seria criador e poderia ser bloqueado em sua espontaneidade, não como algo que ficasse quebrado, errado ou que precisasse de conserto, mas sim de um desbloqueio dessa espontaneidade para voltar a fluir. É ainda importante lembrar que o homem moreniano seria visto “em relação” e não como independente de sua matriz social. Esse ambiente benigno ao qual Salas também se refere, e aí concordamos, seria o conceito de Knobel de campo télico, procurando o máximo de relações saudáveis e acolhedoras entre os membros do grupo. Entretanto,

numa intervenção sociopsicodramática como o Teatro de Reprise a experiência ainda pressupõe um trabalho inicial e vincular do diretor de um grupo que crie ou adense sua continência, seu diálogo interno e suas trocas coconscientes e coinconscientes como um fluxo, o mais livre possível (ver última parte desse mesmo capítulo). O referencial sociopsicodramático se apoia também sobre a ideia da inclusão total das diferenças dentro de um grupo e na utopia moreniana da sociatria, como tratamento da humanidade. Talvez nesse sentido, poderíamos dizer que haveria um objetivo sociopsicoterápico.

Outra premissa do TR, por ser uma modalidade de sociopsicodrama, é a de que o narrador é um emergente grupal que fala do lugar de sua cena recordada (não de uma história, como no PBT) já como uma ressonância representativa das cenas entretecidas entre os membros daquele grupo. Portanto, propicia um individual emergindo do coletivo, por meio de um trabalho intencional do diretor, desde o início da intervenção. Trata-se de manejos técnicos, experiência e sensibilidade da direção para promover o aquecimento de estados espontâneos do grupo e propiciar que um agrupamento se transforme em um grupo ou facilite o adensamento de relações saudáveis já existentes no grupo. A direção, juntamente com a equipe, precisa e deve manter durante toda a intervenção esse aquecimento e consequente campo télico cocriado. Nesse estado cocriado, o individual pode se manifestar e se crê que nesse campo de forças quaisquer contribuições devem ser acolhidas como vozes consonantes ou dissonantes desse grupo. Então, não faria sentido, numa modalidade de sociopsicodrama como o TR, a correção de cenas, como o PBT faz, pois o que seria visto como erro faz parte do processo grupal. Portanto, no TR a equipe “não erra”, pois faz parte do grupo, com função diferente da plateia. A cena do narrador, resultante da ressonância estética, é representativa da própria equipe enquanto elemento do grupo.

Fox reconhece a influência do sociopsicodrama em sua criação e atual desenvolvimento, mas, segundo Siewert (2009, p.60), ele defende que se trata de práticas distintas. Essa autora acredita que, talvez, a grande influência que o sociopsicodrama teria tido em relação ao PBT se deva ao fato de que o primeiro grupo de teatro *playback* foi constituído principalmente por pessoas que faziam formação no Instituto Moreno, com Fox. Fox, segundo essa autora, afirma que baseou o PBT no conceito de espontaneidade do sociopsicodrama, assim outras influências que ela detalha em sua dissertação.

O teatro *playback* nasceu na convergência de muitos movimentos, a saber, o psicodrama, o teatro experimental, a tradição oral e a obra de Paulo Freire. Porém, esse recorte não deve prejudicar o entendimento de que esta prática é fruto também de um momento histórico e, portanto, com outras influências. (SIEWART, 2009, p.48)

Fox, segundo Siewart, buscava uma aliança entre a flexibilidade do sociopsicodrama e a “catarse para o teatro” (ibidem, p.57) e salienta que uma das diferenças principais seria a ausência no PBT da etapa de compartilhamento, admitindo que se pode dizer que o PBT teria a etapa de aquecimento e dramatização, como no sociopsicodrama clássico. Porém, essa autora acha que o sociopsicodrama é que busca a cura e seria terapêutico e não o PBT. Penso que, por sua formação não-“psi”, parece querer dizer que a finalidade seria de psicoterapia, pois terapêutico é um efeito que uma conversa com um amigo, um filme, um livro podem ter, independente do contrato e objetivo.

O teatro *playback* é uma manifestação artística que engloba aspectos ritualísticos e de interação social. Porém, é necessário colocar que, apesar de não ter uma intenção de cura, o *playback* requer um cuidado especial com as histórias e seus narradores, para que a experiência teatral corresponda aos anseios de quem conta a história. (ibidem, p.60)

O texto de Siewart cita outros autores e o próprio Fox em entrevista com a autora, enfatizando efeitos grupais e individuais das narrativas, uma consciência crítica e ação transformadora para uma integração social. A aproximação com o sociopsicodrama parece não ser somente como inspiração, mas conceitualmente a experiência mostra que seria interessante o conhecimento mais aprofundado dos conceitos grupais e sicionômicos do sociopsicodrama. Porém, é claro que o PBT não se propõe por princípio ao tratamento do grupo enquanto tal, como são as metodologias sociopsicodramáticas.

No teatro *playback*, contar e ver sua história pode ser a tomada de consciência de uma pessoa. Num nível individual, ela pode ver sua história de outra forma, ampliando seu entendimento sobre ela e talvez causando modificações em sua vida. Mas também num nível mais amplo, pode haver uma transformação da realidade: um grupo de pessoas pode estabelecer relações mais firmes e concretas através do teatro *playback*. (idem, p. 72)

Siewart também acha que Fox vê o PBT como uma intervenção com objetivos muito mais artísticos do que de transformação grupal e ressalta:

Para Fox os grupos de teatro sem roteiro são diferentes dos grupos de teatro de repertório, já que eles não possuem produções diversas, mas sim mantêm uma forma única. Para ele, no teatro convencional há uma separação mais clara entre profissional e pessoal, enquanto que no teatro sem roteiro é preciso trabalhar as questões pessoais, enfrentar os problemas, pois eles interferem no trabalho. É necessário também lidar com o ego dos participantes. Para o autor, o teatro sem roteiro é uma forma que necessita

muito desprendimento por parte do ator. No teatro *playback*, nenhum ator tem um papel principal ou mais importante. Até as roupas são uma forma de igualá-los, pois todos usam a mesma, geralmente toda preta. (idem, p.100)

Para Vau (2009, 42), o PBT considerado com objetivos artísticos enfrentaria sérias críticas e limites em suas *performances* públicas, pois poderiam ser consideradas inapropriadas para histórias pessoais e acusadas de manipulação dos narradores, em nome do entretenimento do espetáculo.

O aspecto mais sensível do *Playback* poderá mesmo ser a sua dimensão terapêutica, sempre e quando esta for deliberadamente explorada, sem o devido enquadramento. O Psicodrama, como a psicoterapia e psicologia clínica criam espaços protegidos para os indivíduos envolvidos, com fronteiras físicas e metafóricas que separam o que está dentro e o que está fora, contribuindo para o estabelecimento e reforço da relação terapêutica. O consultório será a fronteira física, enquanto que a duração das consultas confina metaforicamente a exposição e o envolvimento possível nas consultas e sessões de terapia. No aqui e agora de ambientes circunscritos e protegidos como estes é possível experimentar processos complexos de fronteira como a transferência, através da qual tanto o terapeuta como o paciente recriam qualidades reprimidas ou atribuídas a alguém importante, no quadro dos objetivos terapêuticos. (VAU, 2009, p.42)

Porém, Vau tem uma visão do psicodrama apenas como psico e não como a ampliação para sociopsicodrama, que explanei no capítulo 1 e que também mencionei como a visão, pelo menos europeia dessa abordagem, separando os objetivos psicoterápicos e sociais pelos nomes psicodrama e sociodrama, e não pelo contrato coconsciente realizado com o grupo. Vale notar que a terminologia usada por Vau é eminentemente (psic)analítica e não abarca o que ela chama de enquadramento em lugares abertos. As fronteiras metafóricas mencionadas em seu texto, como sempre, aliadas às físicas e relativas a horários, atualmente tem sido cada vez mais rompidas pelos psicodramatistas (pelo menos os brasileiros), que vêm se aventurando novamente, como Moreno, em praças públicas, ou num centro cultural.

O contrato com o grupo, o preparo do diretor psicodramatista e de sua equipe para servir de ressonância cuidadosa, respeitosa, inclusiva e principalmente o olhar grupal é que caracterizariam uma intervenção sociopsicodramática, e aí sim configurariam suas fronteiras físicas e/ou metafóricas. Nesse sentido, é que o TR, por ter essa visão e preparo de sua equipe, se configura como diferente do PBT, ainda que partilhe de tantas semelhanças.

O *Playback* é interativo e improvisado, mas não implica já a ação devolvida ao público: é um Teatro mediador, entre a palavra autobiográfica do público e a sua celebração artística. A narrativa autobiográfica é um presente, uma dádiva e exige uma resposta igualmente generosa, que ateste a recepção da oferta e lhe preste tributo, na forma de uma representação. O Teatro *Playback* não é teatro terapêutico nem trabalho social. Não é nem

terapia xamânica nem Teatro do Oprimido, ou talvez seja um pouco de tudo isto, uma vez que incorpora o legado dos seus fundadores, com forte ligação ao Psicodrama dos EUA e também as diferentes matizes, introduzidas por grupos de *Playback* de todo o mundo. (DAUBER. “*Tracing Songlines – Searching for Roots of Playback Theatre*” In:FOX; DAUBERT, *op. cit.*: p. 71, apud VAU, 2009, p.26).

Numa tentativa de facilitar a visualização de aspectos que serão desenvolvidos sobre TR, durante o capítulo, faço um quadro das diferenças de procedimentos que considere mais relevantes entre o PBT original e o TR. Notar que esse quadro adianta algumas informações que serão explicitadas adiante sobre TR e contém algumas que são específicas do PBT e que não serão abordadas nesse trabalho. Os detalhes são muitos, mas as diferenças principais se concentram no aquecimento inicial do grupo, que é bem mais longo no TR; na combinação das cenas pelo diretor no PBT e pelos ego-atores no TR; e no compartilhamento e síntese da direção.

Quadro de semelhanças e especificidades dos procedimentos do PBT original⁷⁶ e do TR.

<u>SOMENTE PLAYBACK THEATRE</u>	<u>AMBOS</u>	<u>SOMENTE TEATRO DE REPRISE</u>
<i>Equipe composta de Condutor, Atores e Músicos.</i>	Há um elemento da equipe responsável pela a mediação plateia/equipe e decisões estruturais pré e pós-vento. Em algumas ocasiões, membros da plateia podem integrar a equipe ou até constituir a por completo, à exceção do mediador.	Equipe composta de Diretor, Ego-atores, Ego-músicos.
<i>Músicos profissionais ou não, preparados para improvisação.</i>	Equipe preparada em improvisação e linguagem teatral	Equipe preparada em sociopsicodrama (visão e técnicas) e músicos com perfil de repertório e improvisação.
	1º. MOMENTO Ritual de recepção da plateia, procurando inspirar confiança, respeito e acesso fácil.	
<i>Atores se apresentam falando algo de como estão se sentindo ou algo que viveram no dia, e isso é encenado.</i>	2º. MOMENTO Apresentação da equipe	Cada membro da equipe é apresentado pelo nome, pelo diretor. Eventualmente, as formações de cada um para evidenciar não serem necessariamente atores profissionais.
<i>Condutor convida a plateia a se apresentar para quem está sentado ao seu lado.</i>	3º. MOMENTO Mediador faz breve apresentação do trabalho que vai acontecer.	Diretor faz aquecimento vincular com técnicas (conhecendo a plateia e combinados), como “Mapeamento”, “Desatando e Atando Nós”, “Roda Indígena”, “Camarim Vivo”, jogos dramáticos que envolvem ou não a plateia ir ao palco. Objetivo de criar ou adensar a formação de um grupo (CCS e CICS). Procedimento mais longo que PBT
Podem ser usadas formas curtas, não narrativas, “Pares”. Curtas narrativas, como: “Haicai Dinâmico”. “Coro”. “Histórias em Quadros” ou longas narrativas, como “Fantoches de playback” etc. (SALAS, 2000, pp.50-53) ⁷⁷ e (Vau, 2009, pp.34-37)	4º. MOMENTO Entre os recursos de aquecimento da linguagem cênica, a utilização da técnica de “Esculturas Fluidas” (facilitação do diálogo com a plateia)	<i>Performances</i> “Sequências Fluidas”

⁷⁶ Não sou uma especialista em PBT original; portanto, o quadro é construído pela visão do que pude entender com as referências já citadas.

⁷⁷ As técnicas específicas do PBT não serão explanadas nesse trabalho. Aquelas do TR estão definidas mais à frente no capítulo.

<i>Plateia é convidada a <u>contar histórias</u></i>	5°. MOMENTO	Plateia é aquecida de olhos fechados para <u>recordar cenas</u> de suas vidas ou de sonhos (domindo), com indução ou não de temas (Fantasia Dirigida). E depois convidada a contá-las
<i>Quando há vários candidatos, o <u>diretor</u> escolhe</i>	O primeiro candidato é aceito	Quando há vários candidatos, eleição pela <u>plateia</u> portemas, resumos ou títulos, a cada cena.
<i>Narrador fica sentado com o diretor num dos lados do palco, tanto para contar a <u>história</u> quanto para assistir.</i>	6°. MOMENTO Mediador: Pergunta o nome do narrador Entre vista. Deferência especial com o narrador.	Narrador fica em pé à frente da plateia para contar sua <u>cena</u> . E se senta, ao lado do diretor, na plateia para assistir, num lugar previamente destacado.
<i>Narrador pode subir ao palco sem história e criá-la nesse momento. Condutor sugere que narrador escolha os atores que fação os personagens.</i>	Respeito, delicadeza e ajuda ao narrador na entre vista e na preparação das cenas. Equipe assiste o narrador	Narrador tem o enredo pronto, por ser uma recordação de cena vivida ou sonho sonhado.
<i>Diretor dá os indicativos de tempo e lugar e pede para que assim que atores estiverem prontos, comecem a cena. “Vamos ver!”</i>	7°. MOMENTO Preparação das cenas relatadas, espontaneamente, pela plateia.	Diretor não resolve cena e anuncia a entrada dos ego-músicos, que tocam e cantam canções, inspiradas na narrativa, enquanto os ego-atores combinam a cena
<i>Depois da narrativa e entrevista, a cena é feita, com a concepção do diretor. Sem combinação pelos atores e músicos.</i>	Busca de leitura estética das cenas relatadas a partir da sensibilidade artística da equipe e transformadas em pequenos espetáculos, carregados de significado e jogo cênico com a plateia e o narrador.	Depois da narrativa e entrevista, diretor não concebe a cena. Ego-atores combinam e distribuem personagens para os quais estejam mais aquecidos. Combinação em alguns minutos
<i>Músicos produzem trilha sonora enquanto atores escolhem figurino, cenário e se preparam em silêncio.</i>	Código teatral para a música para anunciar o início da cena, pois os (ego) atores estão prontos.	Ego-músicos produzem ressonância estética por meio de canções, enquanto Ego-atores combinam a cena.
<i>Entre as cenas, uso de “Pares”. “Haikai Dinâmico”. “Fantoches de <i>playback</i>”. “Coro”. “Histórias em Quadros” etc.</i>	8°. MOMENTO Encenação improvisada de uma leitura significativa da narrativa, buscando potência estética.	Início do Ciclo Intercênico, sem mais uso de jogos (ver etapas do TR) <u>Espelho Ressonante</u>
<i>Músicos muitas vezes assumem a função de direção modeladora da cena.</i>	Músicos produzem sons incidentais durante a cena	Algumas vezes os músicos viram atores.
<i>Reconhecimento - Atores se voltam para o narrador no palco por um instante oferecendo a cena depois de realizada.</i>		
<i>Devolução do narrador. Diretor pergunta se narrador está satisfeito com sua cena e, eventualmente, se o narrador quiser, a</i>	9°. MOMENTO Breve comentário do narrador. Não há qualquer análise ou interpretação da	Diretor pede ao narrador um breve comentário, pede palmas para a plateia e

cena poderá ser refeita pelos atores, a pedido do diretor. Crença em experiências reparatórias.	direção, nem julgamento ou comentários da plateia sobre a cena ou narrativa. Ninguém é explorado, ridicularizado ou diminuído, nem aconselhado na cena ou fora dela.	reinicia o ciclo intercênico, pedindo a próxima cena. Crença no fluxo CICS e, portanto, não há correção das cenas.
Plateia pode ser convidada a dizer temas que foram abordados durante o evento: “Haicai dinâmico”.	10º. MOMENTO Encerramento	Síntese da direção Compartilhamento de cenas e de sentimentos vividos. Diretor evita conselhos da plateia para os narradores, instigando-a a dar seus depoimentos e “caronas” emocionais.
	OUTRAS DIFERENÇAS	
Diretor preparado nos princípios do PBT	Diretor com função de ajudar narrador a ser ouvido, regular os rituais, mediar as situações difíceis e usar uma linguagem acessível e acolhedora.	Diretor deve ser preparado em leitura da sociodinâmica grupal e identificar os temas protagônicos.
Atores devem ter cuidado com a linha abstrata da representação para não se perderem na ação simbólica, já que o companheiro de cena pode não conseguir segui-lo nesse raciocínio.	Estética das cenas	Os ego-atores podem fazer cenas simbólicas, pois a combinação prévia dá sustentação a todos em cena.
Contar histórias Busca cura do narrador ou pelo menos uma significação para sua vida.	Objetivo	Busca dar voz ao grupo por intermédio dos narradores
Preparação da equipe; aposta no treinamento dos atores e músicos no PBT.	Exigência de preparação da equipe	Preparação da equipe exige trabalho de consciência pessoal, como psicoterapia, consciência corporal etc. Preparação da equipe exige visão de sociatria e de trabalho de ator
Caixotes onde os atores se sentam para serem escolhidos e que servem para guardar o material, assim como para uso cênico. Mancebo.	Material Cênico composto fundamentalmente de panos e instrumentos musicais, além de outros adereços simples.	Arara com tecidos e figurinos que enfeita o palco e que serve para algumas cenas de janelas e outras possibilidades
	Uniforme neutro	Com distinção para o diretor

2.2 HISTÓRICO DO TEATRO DE REPRISE

O nascimento do nome Teatro de Reprise (TR) aconteceu em uma reunião da equipe do extinto Grupo Reprise ⁷⁸, do qual eu era uma das integrantes, em 1993.

Para chegar nesse batismo, volto ao nascimento dessa equipe, uns quatro anos antes, pois, assim como a história de Moreno, que se entrelaça indissolúvelmente com sua teoria, aqui também se faz necessário tecer as malhas da leitura brasileira do *Playback Theatre* (PBT).

Sou casada com um mimo ⁷⁹, que foi convidado por mim a dirigir um espetáculo amador no meio psicodramático, onde se dispôs a ministrar aulas para todos, em sistemas de *workshops* em jornadas mensais, até que a peça pudesse ser apresentada. A partir dessa experiência, um grupo de pessoas que trabalhava com sociopsicodrama e sentia falta de conhecimento e exercício do fazer teatral e da linguagem cênica interessou-se em ter orientação teatral de maneira sistemática. Alguns desses profissionais já possuíam grande quilometragem como psicoterapeutas, professores, pesquisadores e até atores amadores.

Na verdade, nesse tempo eles eram apenas uma rede de conhecidos e amigos que procuravam aprimorar-se e também divertir-se, pois o teatro exercia neles um grande fascínio e um convite ao desenvolvimento pessoal. Eu, embora tivesse mais conhecimento teatral do que eles, por meio do mestrado em artes e de alguns trabalhos que fiz como atriz, também me interessei pelas aulas e espetáculos decorrentes. Contextualizando, esse era um momento no qual o sociopsicodrama se debatia com questões que mais adiante serão discutidas e que tocam numa pergunta relevante para esse trabalho, ainda que não seja seu objetivo respondê-la: psicodrama é arte? E, decorrente dessa questão: que interesse os profissionais das artes cênicas poderiam ter pelo psicodrama?

Voltando à história, esse grupo de amadores foi variando sua composição ao longo de quatro anos e ao final de cada ano uma montagem era produzida e apresentada de maneira igualmente amadora, duas ou três vezes, para um público de outros profissionais, amigos e familiares. Assim, o grupo montou, sob a direção do então professor Eduardo Coutinho e com o auxílio de outros profissionais de teatro, entre eles

⁷⁸ Nome derivado da própria metodologia

⁷⁹ No Brasil é mais conhecido como mímico. Opto por mimo, por ser o termo mais técnico. Trata-se do Prof. Dr. Eduardo Coutinho, importante mimo brasileiro, docente da ECA-USP.

as atrizes Suzana Lakatos e Gisele Jorgetti, quatro peças: O Pedestre⁸⁰, de Ray Bradbury; Suburbano Coração, de Nahun Alves de Souza, A Mente Capta, de Mauro Rasi e Il Cava-Dentes, do grupo Lê Maschere, baseado em roteiro de Flaminio Scala⁸¹. Alguns dos membros deste grupo se mantiveram constantes ao longo dos anos e cada vez mais entrosados entre si.

Chegou então ao Brasil, em 1993, quando este grupo ensaiava o último espetáculo mencionado, uma novidade disseminada pela rede de psicodramatistas brasileiros, chamada PBT. Muitos comentavam sobre um *workshop* ministrado pela sueca Christina Hagelthorn e as inovações apresentadas de como o método propunha uma ação dramática a partir de relatos de pessoas da plateia, sem que estas entrassem diretamente em cena. Claro que o dito *workshop* reuniu quase que exclusivamente psicodramatistas brasileiros. O interesse e demanda desse público já demonstrava a afinidade entre as metodologias. Siewert confirma que o PBT foi disseminado pelo mundo principalmente pelos psicodramatistas.

Eu ouvi falar do método PBT pela primeira vez na casa de uma colega e conhecida psicodramatista, Cida Davoli. Confesso que, naquele momento, o entusiasmo de alguns colegas me pareceu exagerado. Lembro-me que comentei que nas aulas da pós-graduação, com o Prof. Dr. Clóvis Garcia, na ECA-USP, já fazíamos uma opção de o emergente grupal escolher se queria entrar em cena ou somente assistir à dramatização. Parece-me, refletindo hoje, que o foco “socioeducacional”, que era então chamado de “pedagógico”, do sociopsicodrama, já teria então descoberto de maneira concomitante ou não os rudimentos do que viria a ser o PBT e depois o TR brasileiro.

Pouco tempo depois, a Companhia de Teatro Espontâneo, de Moyses Aguiar e Miriam Tassinari, que primava nesse tempo pela ousadia em seu curso de sociopsicodrama, promoveu uma experiência para seus alunos e amigos de uma sessão de PBT, realizada em Tietê, interior de São Paulo (AGUIAR, 2009, p. 377), com Luiz Contro, na época professor da escola, ao violão.

Um dos membros do grupo de amadores acima mencionado participou dessa experiência em Tietê. Entusiasmado com o que “achou” que fosse o PBT, ele escolheu e convidou alguns outros membros, dentre os colegas do curso, para compor sua ideia de

⁸⁰ Peça apresentada no DPSedes por ocasião de uma Jornada de Psicodrama

⁸¹ As três últimas peças foram apresentadas no Daimon, um espaço de eventos sociopsicodramáticos e na Escola Ânima de educação infantil.

apresentar o tal PBT numa Jornada Interna de sociopsicodrama da ABPS⁸². A trupe, assim formada, era integrada pelo próprio professor de teatro do grupo, Eduardo Coutinho, os colegas escolhidos de curso⁸³ e também pelo filho do dono da escola de Tietê, Alexandre Aguiar⁸⁴, um jovem engenheiro ambiental que tocava violão.

Uma reunião entre essas pessoas ocorreu em clima de muita diversão e tentativas de reproduzir algo como um “telefone sem fio”, do que alguém assistiu a partir do que outro assistiu e entendeu da experiência. Sabíamos sociopsicodrama e teatro, mas fizemos várias deduções corretas e várias que não condiziam com a forma original de fazer PBT.

A primeira apresentação deste grupo aconteceu na mencionada Jornada, no final de 1993, para uma plateia de três pessoas, com uma trupe de sete pessoas, entre diretor, músico e atores. O resultado animou a trupe, pois uma graciosa e encantadora sintonia, além da fluência, parecia estar presente durante todo o trabalho. Tal alegria provinha da própria combinação daquelas pessoas, ou seja, da sociometria de seus membros, consonante com “uma nova forma de expressar ação e emoção” (SALAS, 2000).

Os atores ingenuamente combinavam as cenas a serem realizadas posteriormente, enquanto o músico cantava canções pertinentes ao tema da cena narrada e procedíamos às três etapas de uma sessão de sociopsicodrama, como na metodologia original de Moreno. Digo ingenuamente pois não tinham conhecimento de que na técnica original o esboço das cenas era combinado abertamente entre o diretor e o elenco ou nenhuma combinação mais entre atores ocorria. Também o músico não cantava propriamente, mas fazia sons incidentais apenas. Isto só para mencionar algumas das diferenças, que pelos enganos do “telefone sem fio” foram se consolidando a partir daí.

Como a parte do grupo recém-formado, composta pelos psicodramatistas, estudava a linguagem teatral, o exercício da combinação de cenas, ainda que improvisadas, intensificava a busca do aprimoramento estético no sociopsicodrama. E assim, esse grupo, ainda num clima de experimentação, se apresentou no Cosmos⁸⁵, para uma plateia de umas trinta ou quarenta pessoas, e foi surpreendido por uma

⁸² Associação Brasileira de Psicodrama e Sociodrama – uma das primeiras federadas paulistanas da Febrap.

⁸³ Antônio Ferrara, Arnaldo Liberman, Cláudio Herman Pawel, Maria Helena Farina, Rosane Rodrigues e Valéria Barcellos

⁸⁴ Hoje integrante do Grupo Improvise e o primeiro a contar a história desse grupo no livro organizado pelo pai (AGUIAR, 2009)

⁸⁵ Cosmos – Federada de Psicodrama situada em Guarulhos, na Grande São Paulo, que promovia sessões mensais abertas de psicodrama, cobrando um ingresso de preço bem reduzido.

emoção intensa do público, que fazia fila ao final para cumprimentar a equipe. O entusiasmo tomou conta da trupe, que resolveu inscrever-se num importante encontro de psicodrama da regional sudeste, em 1994, que aconteceu no Liceu Pasteur, em São Paulo. Mais uma música⁸⁶ foi convidada para tocar conosco e, durante os quatro anos seguintes, essa foi a formação da trupe.

A plateia desse importante evento no meio sociopsicodramático era constituída pelos mais renomados psicodramatistas brasileiros, que se concentravam em grande número em São Paulo. O grupo estava temeroso, mas ficou confiante quando o diretor daquele dia contou que uma das pessoas que esteve presente à intervenção anterior tinha conseguido escrever uma carta para seu irmão no Japão e reatado as relações rompidas há anos. Isto se referia a certa cena relatada e encenada pela trupe com uma leitura apenas intuitiva e sem preparo algum, na ocasião. Portanto, soubemos minutos antes da apresentação que havia ocorrido um possível desdobramento terapêutico do trabalho. Foi de fato um impacto mobilizador de ação em nós. Imbuídos do espírito de que tínhamos interferido no que consideramos construtivo para alguém que nos assistiu, ficamos mais tranquilos, embora não soubéssemos muito bem a dimensão do que estávamos fazendo.

A intervenção foi emocionante, com muito choro e muito riso, e os elogios das “feras” do sociopsicodrama causaram na trupe alegria e perplexidade. Nos diz um dos membros da trupe em sua publicação sobre essa história: “Percebemos que aquela não era uma experiência para morrer naquelas apresentações iniciais e quase intuitivas. A ousadia de reinventar a arte por pura experimentação estava dando certo!” (AGUIAR, 2009, p, 379)

Uma reunião intratrupe foi convocada para “entender” tudo aquilo. Nesse encontro do grupo, fomos tomados, além da alegria, pelo receio do que fazer em seguida. Será que este trabalho tinha alguma patente? Teríamos que dar satisfações a alguém do que fazíamos? Teríamos que pagar algo para alguém? Isso porque ainda nem sonhávamos que o método pudesse não ser da maneira como o realizávamos. Nem tínhamos vasculhado a confusa organização da obra de Moreno para saber o que ele falara sobre ego-ator, quando a plateia não entra em cena. Somente em 2004, onze anos depois do batismo do TR, em um diálogo eletrônico muito relevante para meu

⁸⁶ Flávia Barcellos, que tinha a música como profissão e nos ensinou que não se devia chamar às mulheres de musicista e sim de música.

trabalho⁸⁷, é que tomei contato, através da colega Anna Maria Knobel, que na época pesquisava a obra de Moreno em sua dissertação de mestrado, desse precioso trecho, referente ao trabalho clínico de Moreno, que ela colheu para abrilhantar a fervilhante discussão eletrônica:

...dois métodos gerais de produção podem ser diferenciados: o *método do ator-paciente*⁸⁸, em que um paciente é, ao mesmo tempo, o ator principal e o informante principal; e o método do ego-ator, em que um auxiliar é o ator principal e o paciente é, meramente o principal informante...O *método do ego-ator* requer uma organização mais permanente do elenco, uma equipe de egos auxiliares que tenham trabalhado com pacientes em alguns papéis de egos auxiliares e tenham sido adestrados para espelhar os pacientes no palco, utilizando os próprios pacientes para comprovar a fidelidade de suas atuações. Podem ser usados como atores principais egos altamente sensíveis, dotados de um profundo talento subjetivista de imitação,.. (MORENO, 1987, p.458)

Portanto, com as informações incompletas, ainda em 1993, como começam a maioria das criações espontâneas, o que viria a ser o Grupo Reprise passou várias horas tentando achar um nome brasileiro para esse novo trabalho, que nos deixasse mais seguros. O nome que surgiu depois de várias tentativas foi **Teatro de Reprise**. Nossa justificativa era então de que os roteiros subjetivos das cenas faziam parte do passado, pois as histórias já tinham sido vividas pelos narradores e as recordações já haviam sido cristalizadas, mesmo quando se tratava de sonhos dormindo⁸⁹, e por isso o nome Reprise. Ao mesmo tempo, o que era reproduzido no palco não era passado, era vivo e teatral. Algumas cenas eram de impacto e emoção fortíssimos. Teatro de Reprise parecia expressar o que fazíamos, até mais do que o termo *playback*, que no Brasil está mais associado a som de uma gravação para que o cantor apenas mexa os lábios e represente, como se estivesse cantando.

Este grupo, composto em sua maioria de psicodramatistas, ao longo de sua trajetória, foi também denominado de **Grupo Reprise**, devido à maneira como ficou conhecido. Encerrou suas atividades enquanto Grupo Reprise em 2000, já com seis membros, um

⁸⁷ A partir da mediação de Silvia Petrilli em 2004, num *e-group* do DPSedes, vários profissionais, entre estudiosos, ex-alunos e alunos da formação em sociopsicodrama, trocaram vários e-mails, por dias seguidos, sobre o que seria o TR, diferenças do PBT e suas utilizações. Nessa altura eu já tinha muita experiência com a metodologia e também formulei e respondi a várias dúvidas do grupo. Destaco a participação, com preciosas contribuições teóricas e depoimentos marcantes nesse diálogo eletrônico: Anna Maria Knobel, Lucila Camargo, Mariângela Wechsler, Milene Féo, Terezinha Tomé Baptista.

⁸⁸ Grifo do autor.

⁸⁹ Ressalto que são sonhos dormindo para deixar claro que não se tratam de sonhos do tipo devaneios e anseios.

falecimento⁹⁰ e uma saída de um dos membros⁹¹, que decidiu seguir o caminho do PBT ortodoxo e original.

Figura 1 GRUPO REPRISE EM 1998, NO TEATRO MUNICIPAL DE ASSIS/SP, POR OCASIÃO DA TURNÊ DE COMEMORAÇÃO DOS DEZ ANOS DO ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE.

Durante a trajetória deste grupo, muitas intervenções e até turnês foram realizadas, muitas dúvidas foram sanadas e outras despertadas, por meio do conhecimento mais aprofundado do que seria o método original. Dois dos membros fizeram curso no exterior sobre PBT e um deles trouxe até nós a esposa do criador do método, Jo Salas, para nos visitar em São Paulo, quando veio dar um curso nesta cidade. Ela comentou, na época, que fazíamos um trabalho parecido com o dos australianos, embora não nos tenha assistido. Nessa ocasião, nos filiamos à Rede Internacional de PBT (IPTN), fundada por ela e Fox. Ela também nos informou que experiências de PBT realizadas por ela com crianças haviam mostrado que o mais indicado nesse caso seria trabalhar com mitos, histórias infantis e folclóricas, em lugar de recordações.

Afinal, descobrimos que não precisávamos de patente. Pelo menos não naquela ocasião. Anos depois, seria o Grupo Reprise mesmo a se apresentar para lançar o livro de Salas (2000), traduzido para o português, na Bienal do Livro, realizada no Ibirapuera, em São Paulo. Um fato curioso é que, nesse dia, adquirimos o “dom da ubiquidade”

⁹⁰ O saudoso Arnaldo Liberman, que possuía uma capacidade de em seus personagens improvisar textos longos muito engraçados sobre qualquer assunto. Seus monólogos eram até para a equipe, impossíveis de não serem assistidos e um grande esforço para não rir.

⁹¹ Antonio Ferrara, que deixou de ser psicodramatista.

pela primeira vez: fizemos uma intervenção com TR em outra cidade e na Bienal por um já desdobramento do grupo e adesões de ego-atores do movimento sociopsicodramático, como as psicodramatistas Cláudia Fernandes, Milene Féo e Cida Davoli. Nessa ocasião, isso era comum. Assim, tivemos vários convidados participando do nosso trabalho entre consagrados psicodramatistas, durante a existência do grupo e mesmo com o grupo novo, que formamos depois. Não vou citá-los, pois certamente cometeria injustiças ao não recordar de todas as colaborações incríveis que tivemos.

Figura 2 GRUPO REPRISE NUM ESPAÇO ALTERNATIVO NA R. IBIATÉ/SP. EDUARDO COUTINHO E ROSANE RODRIGUES.

Durante a vigência do Grupo Reprise, muitas experiências foram realizadas por nós em empresas, ONGs, escolas, instituições de psicodrama, criando novas maneiras de realizar a metodologia. A música, por exemplo, foi inteiramente criada por

Alexandre Aguiar e Flávia Barcellos, pois no PBT, como já vimos, não há música estruturada em forma de canções entre a narrativa e a cena.

Também nos aventuramos no TR com crianças, com o apoio da Escola Ânima de Educação Infantil e de sua diretora à época, Marisa Etzel, e a psicoterapeuta junguiana Maria Aparecida Freitas de Vilhena, que se aventuraram conosco a investigar as palavras de Salas sobre como reagiriam as crianças abaixo de sete anos. Descobrimos que as crianças realmente reagem bem a contos de fadas, mitos e, principalmente a tudo isso, com muita invenção por parte delas, além do fato de que elas mesmas querem representar suas cenas e se encantam mais do que os adultos com as roupas e fantasias. Outra experiência com público infantil se deu num educandário em Cotia/SP, em que nosso público alvo deveria ser os pais, mas só apareceram as crianças. Sob a direção de Milene Féo, esse evento deixou marcas profundas, pois um menino de seis anos relatou uma cena estarrecedora, em que a mãe lhe contava que o pai levou seis tiros e não morreu e só morreu depois de levar mais seis tiros, quando saía do hospital. O atirador foi o marido da mulher com quem tinha tido um caso. A intervenção, na verdade, nos marcou porque dentro de nossas experiências convidamos um ator para completar o elenco e ele representou esse pai de maneira “perfeita”, morrendo como personagem. Contudo, a representação foi chocante demais para nós, que consideramos grosseiro mostrar um pai morrendo daquela maneira diretamente para o garoto, que apenas reproduziu a cena que a mãe lhe contou. Esse episódio não se repetiu, assim como esse ator também jamais foi convidado a trabalhar com a equipe novamente. E, além de tudo, descobrimos de maneira contundente como crianças podem ter memória aos seis anos de idade. O choque foi tão grande que, por algum tempo, passamos a recomendar que crianças não participassem das intervenções com TR. Posteriormente, percebemos que era necessário apenas um cuidado de preservar alguns temas e escolher melhor o perfil da equipe, assim como ajudá-la a se preparar para o trabalho. Nos trabalhos abertos, o próprio público⁹² se regula se houver uma criança presente. De fato, a questão importante aqui é que todos éramos psicodramatistas e não nos demos conta de que havia aí um preparo prévio e certa visão de pessoas, não apenas como um enredo fantástico.

⁹² Claro que estou falando de público aquecido, pois sabemos que massas de pessoas juntas sem uma liderança preparada pode ser muito irresponsável com a participação infantil, indo desde excluir fisicamente a criança até excluir sua condição imatura e impor assuntos para os quais não está preparada.

Algumas outras experiências de intervenções com profissionais do sexo do centro de São Paulo e adolescentes da comunidade de Heliópolis, com alto índice de violência, também nos marcaram muito, além de sessões mensais realizadas pelo grupo ao longo dos anos em que a equipe existiu. Alguns membros do grupo continuaram essa investigação, em carreira solo, depois de o Grupo Reprise ser extinto em 2000.

Figura 3 ARNALDO LIBERMAN, FALECIDO MEMBRO DO GRUPO REPRIS, DIRIGINDO UMA INTERVENÇÃO DE TR NO CURSO DE PSICODRAMA NA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, NUM AUDITÓRIO DA R. CAIO PRADO.

Porém, o Grupo Reprise jamais foi o mesmo depois do falecimento de Arnaldo Liberman, que era o líder afetivo do grupo. Um dos membros saiu em 1998 e ainda seguimos por dois anos, mas o grupo se desfez em 2000, com direito a um ritual de última apresentação, sob a direção de Valéria Barcellos, no Daimon, uma importante referência de instituição psicodramática brasileira, encabeçada por José Fonseca Filho ,em São Paulo

O fato é que o termo TR, como nos diz Russo (2004, p. 35), foi adotado entre os psicodramatistas brasileiros, pelo menos uma grande parte, como uma modalidade do sociopsicodrama. Vários grupos se formaram desde então, desenvolvendo e ampliando o método, alguns dizendo que faziam PBT e outros, TR. Mesmo em Portugal, em 2012,

encontrei reflexos dessa história no grupo português *Eras Uma Vez*⁹³. Com muito orgulho, pudemos servir de referência para alguns estudos que os psicodramatistas vêm fazendo sobre TR, como o trabalho citado de Russo em 2004, em sua monografia, para a qual dei uma entrevista como cocriadora, e de cuja banca examinadora participei. Também a metodologia pode integrar parte do trabalho de inovadores colegas como Milene Féo, que algumas vezes dirigiu o Grupo *Reprise* a nosso convite e alega ter se inspirado nessa metodologia para seu método multidimensional AGRUPPAA, já citado no capítulo de contribuições brasileiras inovadoras.

Eu mesma tenho desde 2001 um grupo permanente de TR, chamado **Grupo Improvise**, composto, entre outros, por três dos membros do grupo original: Eduardo Coutinho, Alexandre Aguiar e eu. Já fizeram parte da constituição permanente do Grupo Improvise muitos atores, psicodramatistas, músicos, jornalistas, administradores de empresa, engenheiros e médicos. Sua formação atual é: Alexandre Aguiar, Beatriz Petrilli, Daniela Ribas, Eduardo Coutinho, Gabriela Forte, Janaína Barêa, Luciana Souza, Marquinhos Negão, Patrícia Franco, Rina Nemenz e eu.

No Grupo Improvise, como já foi dito, tivemos oportunidade de trocar várias correspondências com Salas sobre as diferenças dos métodos, porém, naquele momento, nem nós tínhamos publicações e essa sistematização detalhada apresentada pela primeira vez nesse trabalho. Conceituar e sistematizar TR é uma das propostas mais fundamentais desse trabalho, pois busco a compreensão das transformações favorecidas pela modalidade. Portanto, é preciso definir e atualizar, para mim mesma, o que hoje é a metodologia que partiu das práticas referidas.

⁹³ Grupo liderado por Tereza Roque e que tem entre seus membros uma brasileira radicada em Portugal há dez anos. O grupo utiliza várias das contribuições desse período de descobertas e intervenções, pois na época essa brasileira Luzia Mara Lima-Rodrigues recebeu algum treinamento, para se apresentar num congresso comigo, onde ainda o TR era considerado uma tradução do PBT e o Grupo Improvise ainda estava começando.

2.3 CONCEITUAÇÃO

2.3.1 A metodologia sociopsicodramática, o teatro artístico e as fronteiras

Buscar a definição mais precisa de Teatro de Reprise ao mesmo tempo atualiza e apresenta a metodologia. Além de tudo, provocar um distanciamento crítico em mim, cocriadora do método e com uma intensa convivência em grande parte de minha vida profissional, resulta em um desafio e um prazer. Faço também parte da história e olhar para ela, vendo seus acertos e erros, que determinaram certo percurso de escolhas, às vezes não é fácil. Trabalho com essa metodologia há muitos anos e mesmo assim, para alguém que nunca tenha visto nada parecido, explicar do que se trata, não é uma tarefa fácil. A alternativa mais simples tem sido a de descrever a prática. Mesmo assim, sempre se termina a explicação em uma recomendação de que seja visto e conferido na ação.

Uma das características dessa metodologia é o tênue limite entre o teatro artístico e o sociopsicodrama clássico. Portanto, para definir Teatro de Reprise, podemos começar revendo o que o caracteriza como cada uma dessas áreas de estudo.

Todo sociopsicodrama, como optei por chamá-lo nesse trabalho, a partir das colocações do capítulo 1, ao invés do nome genérico psicodrama, tem como característica básica promover e adensar a configuração de um grupo inclusivo, por meio do seu aquecimento inicial, no qual procuraria levar seus membros a certo estado de espontaneidade. Certo estado livre, o mais possível, dos bloqueios individuais e sociais que despotencializam indivíduos e grupos.

Em sua versão **clássica moreniana**, o sociopsicodrama também possui, como característica, o fato de que pelo menos uma pessoa da plateia sobe ao palco para entrar no papel de ator, assim como três etapas que são o aquecimento, a dramatização e o compartilhamento ao final. A etapa de dramatização configura-se como o momento em que o conflito ganha seu máximo de desenvolvimento, para ser transformado. A ferramenta usada por Moreno em sua criação foi denominada por ele de “dramatização”. O nome da etapa é o mesmo que serve de manejo técnico para atingir a catarse psicodramática ou sociodramática, ou dito de outra forma, a transformação do conflito em novas maneiras de lidar com ele e experimentá-las nesse campo fictício e livre de consequências irreversíveis, pelo ator espontâneo, por meio da “criaturgia” (definida por Moreno como a “alma do autor”) (MORENO, 1984, p.62). Segundo ele, a “criaturgia” não está preocupada com leis que possam ser extraídas dos eventos, pois se

volta para a própria ação. Em outras palavras, o improvisador espontâneo, como criador, se comporta como “criaturgo” no mesmo instante da apresentação da obra, sem ensaios e sem pesquisa sistemática anterior alguma. Uma obra sem autores anteriores a ela.

No teatro artístico esses termos são bem diferentes, principalmente na atualidade. Drama, para o teatro artístico, é apenas um gênero teatral burguês ou romântico, como o teatro que era criticado por Moreno como “perfeitinho”, enquanto drama para o psicodramatista significa ação e é central na teoria de Moreno. Moreno usava também o termo “Improviso”, mas não “Improvisação”, como é usado atualmente. A dramatização para o teatro artístico se constituiria em uma adaptação de um texto épico ou poético para um texto dramático ou para um material destinado ao palco (PAVIS, 2008, p.112). Já para o psicodramatista, “dramatização” significa que seria sem combinação prévia, como a improvisação do teatro artístico, porém com a condução do diretor, durante a encenação.

A característica da “dramatização” moreniana, como ferramenta para iniciar ou desenvolver a “criaturgia” e que a diferencia de um “jogo dramático”, como é visto no sociopsicodrama, é o conflito que vai sendo desdobrado pelo personagem e seus coadjuvantes, com o auxílio do diretor. A “dramatização”, como ferramenta, vai sendo construída a partir do conflito e não se apega a hipóteses e nem a roteiros prévios. A sequência da ação é que vai mostrando aonde chegará. Já o “jogo”, no sociopsicodrama clássico, que pode ser usado para aquecimento, não tem seu foco no conflito e sim no prazer do jogo, seja ele de competição, de acaso, de habilidade ou um jogo dramático (contando com improvisações). O objetivo é o prazer no lúdico (RODRIGUES, 1995, p.112). Não serve para adestrar o ator e sim desbloquear a espontaneidade e aquecê-lo para o enfrentamento do conflito, que é o seu e o do grupo presente e presentificado.

No sociopsicodrama clássico, o diretor é o mediador da ação entre o protagonista e/ou os personagens em cena e a plateia. É ele quem conduz o aquecimento para formar um grupo relativamente coeso e interessado na tarefa comum e quem ajuda o grupo a eleger o conflito a ser trabalhado. Também é o diretor psicodramatista, no sociopsicodrama clássico, o único elemento que pode entrar e sair de cena, sem personagem. Ele define o início e final da cena e entra e sai como ele mesmo, em sua função, e rege a escolha, por parte do emergente grupal, dos outros elementos da plateia que desempenharão os outros personagens. Ou seja, classicamente, é o emergente grupal quem escolhe seus parceiros de cena (egos-auxiliares espontâneos ou membros

da equipe do diretor), o cenário da “dramatização” e a cena embrionária que será o ponto de partida da “dramatização”.

O diretor também interfere na cena, durante a “dramatização”, solicitando que ela se paralise e, por meio de técnicas, propõe mudanças que pretendem servir ao melhor desdobramento da cena e do conflito. As técnicas clássicas para tal interferência são: o duplo, o solilóquio, o espelho, a inversão de papéis e a interpolação de resistência. Mais adiante, serão definidas de maneira mais específica na comparação com as técnicas usadas no Teatro de Reprise.

Os objetivos do sociopsicodrama são interferir no coletivo, transformar o cristalizado, estagnado, em matéria pulsante, potencializando grupos e os indivíduos que o compõem, por meio da criação e manutenção do campo télico - lembrando que o campo télico é um campo de forças para constelar saúde mental nas relações entre seus participantes. Isso também se poderia dizer sobre o teatro artístico; contudo, a diferença estaria em que o sociopsicodrama se propõe a dar voz ao grupo/plateia e que essa transformação seja feita com e a partir dos esforços físicos e mentais da plateia como agente e criadora de sua transformação, de demanda específica. A plateia elege seu conflito no tema abordado e se mobiliza para tentar resolvê-lo. No teatro artístico, o conflito já foi estudado e trazido como o tema do artista para mobilizar o cristalizado, estagnado, e transformá-lo em matéria pulsante.

Importante notar que o sociopsicodrama criado por Moreno, como visto no capítulo 1, vem se transformando e usufruindo do fato de ser uma obra aberta, como legada pelo seu criador. Isso quer dizer que já houve modificações, por exemplo, como não ser necessariamente o emergente grupal a escolher seus pares em cena e entrar na encenação quem estiver aquecido. Numa outra variação, uma cena pode se desdobrar em outras de outras pessoas da plateia, como na modalidade de Multiplicação Dramática⁹⁴, ou as etapas clássicas poderem ser substituídas por ciclos de intervenção, como na metodologia multidimensional AGRUPPAA (FÉO, 2009, p.89) e ainda assim ser sociopsicodrama. Se o contrato com o grupo ou indivíduo for psicoterápico, a ênfase do conflito a ser tratado estará nas cenas da vida privada de cada um e na corresponsabilização do grupo por uma cena central que o represente: psicodrama (não genérico). Se o contrato for socioeducacional, a ênfase será no “pensar maiúsculo” sobre o tema do encontro, que poderá eventualmente se debruçar sobre a própria

⁹⁴ Modalidade criada pelos argentinos Friytlewsky, Kesselman e Pavlovsky em 1974.

sociodinâmica grupal: sociodrama. Se o contrato for específico sobre valores: axiodrama. Existe ainda um formato de sessão sociopsicodramática que vem ganhando grande força, a “comunidade em cena”, que é um pouco de cada um desses elementos voltados para trabalhos abertos com comunidades.

O que Moreno chamou de “dramatização”, referindo-se a essa improvisação que busca a resolução do conflito do emergente grupal, possui uma variação nas práticas sociopsicodramáticas, que vem a ser a cena com roteiro. Nem sempre há um emergente grupal e sim um grupo inteiro desenha seus temas e conflitos divididos em pequenos grupos nos quais cria cenas ou elege a de um de seus membros. Esse formato pressupõe que o pequeno grupo que encena o roteiro improvisa a cena, mas a partir de um começo, meio e fim já resolvido de antemão. Como essa maneira conta com um roteiro prévio, em 2008, em artigo publicado, fiz uma diferenciação dessa ferramenta em relação à “dramatização”, chamando-a de “teatralização” (RODRIGUES, 2008a, p.106). Essa ferramenta seria também improvisada e, ao finalizar a apresentação do grupo ou mesmo durante a encenação, o diretor interfere na cena, por meio de técnicas (espelho, solilóquio etc.) para aprofundá-la. Se não houver qualquer transformação da cena “teatralizada”, poderíamos dizer que seria apenas um “jogo dramático”, pois não produz uma mudança de patamar de conhecimento. Ou seja, o grupo se beneficia da criatividade que ele produziu, o que pode ser um ganho para o grupo. Todavia, não utilizou o grande potencial metodológico do sociopsicodrama, que se daria por meio da intervenção do diretor e das técnicas.

Suponhamos que um pequeno grupo cria uma cena que retrate a política brasileira e a encene dando ênfase à impunidade, que mostre a falta de potência do povo em relação à questão. Teríamos um grupo mais solto, mais sabido, porém provavelmente impotente e ressentido, pois sabemos o quanto essa é uma situação crônica no país. Nesse caso, o diretor pode, por meio das técnicas de espelho, inversão de papéis e solilóquio, ir fazendo com que o grupo se aprofunde e consiga sair de sua passividade de vítima e encontre meios de agir politicamente dentro da cena fictícia. Com a ação do diretor, também na etapa de compartilhamento, o grupo pode se apropriar dessa potência ao se enxergar como agente de mudança social e desenvolver nos membros capacidades para recursos novos de luta, como pequenas ações em suas comunidades, vizinhos, família ou mesmo entre os membros do grupo presente.

Nesse caso, essa “teatralização” é trabalhada pelo diretor como na ferramenta “dramatização” para conduzir o tema a novos conhecimentos e emoções.

Evidentemente, um diretor poderia optar por manter durante toda a sessão de sociopsicodrama apenas as teatralizações realizadas pelos pequenos grupos. Isso, de fato, é bem comum, principalmente quando a intervenção é processual, ou seja, faz parte de um processo de várias intervenções com o mesmo grupo: grupos psicoterápicos, institucionais ou grandes imersões de final de semana. Portanto, o diretor terá oportunidade de retomar o tema e assim ir preparando o grupo para uma ação mais contundente de transformação posteriormente.

2.3.2 O Teatro de Reprise

A perspectiva do Teatro de Reprise (TR), como já foi mostrada em relação ao PBT, assim como toda metodologia sociopsicodramática, busca formar e adensar os conteúdos subjetivos conscientes e coinconscientes (CCS e CICS) grupais no seu aquecimento, de tal maneira que o grupo se comporte como organismo. A partir desse movimento coeso (que não busca consenso, mas inclusão de diferenças) do grupo, cada ação, desde que mantido o aquecimento dos estados espontâneos grupais, é representativa de qualquer parte desse grupo: plateia e equipe.

Contudo, propõe uma novidade em relação ao sociopsicodrama: uma “teatralização” ou “encenação”, como foi definida acima, sem que o trabalho do diretor a transforme em uma “dramatização”, para que se obtenha a mudança de patamar de conhecimento grupal. Existe uma equipe preparada, contando com mínimo de seis pessoas, e o diretor é muito importante em sua função, mas longe de ser mais importante.

Dado que o Teatro de Reprise se propõe a estimular e acolher os temas grupais e o imprevisto é uma ressonância de atores sensíveis a esses temas, os ego-auxiliares do sociopsicodrama clássico convertem-se em ego-atores.

Podem ser usados como atores principais egos altamente sensíveis, dotados de um profundo talento subjetivista de imitação. (MORENO, 1987, p.458)

Chamo aos atores e músicos do Teatro de Reprise de ego-atores e ego-músicos, pois nascem de uma proposta alinhada com a noção de ego-auxiliar de Moreno e sua própria definição de ego-ator, que substitui o emergente grupal no palco, e transponho o mesmo termo para os músicos. Ou seja, vou chamá-los de ego-músicos, pois fazem um trabalho igualmente de escuta dos narradores e convertem em músicas, sons e arranjos,

sua ressonância estética, além de entrarem em cena na manutenção do aquecimento e interferirem de modo expressivo nos sons incidentais da montagem improvisada.

O termo espetáculo, ainda que seja utilizado por vários grupos que fazem tanto PBT quanto outras formas inspiradas no mesmo, não me parece corresponder ao objetivo do que se busca na intervenção com a metodologia do TR ou afins: ser assistido, contemplado, mesmo que seja uma contemplação disruptiva e provocativa com o público. “É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar, Esse termo aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de artes da representação e a outras atividades que implicam participação do público.” (PAVIS, 2008, p. 141). No entanto, para os ainda preconceituosos dentro do sociopsicodrama com o que seja teatral, ainda que o termo “intervenção” contenha uma conotação agressiva, parece por enquanto o mais indicado para o evento de TR.

Considero que as cenas não sejam “dramatizações” sem combinação prévia como definidas por Moreno e sim “teatralizações”, como defini:

Distingo dramatização de teatralização. Na primeira a ação dramática vai se construindo predominantemente enquanto a ação vai acontecendo. Já na teatralização, o esboço ou a cena completa já está definida, quando a encenação começa. A improvisação acontece, portanto, a partir de uma dramaturgia já resolvida previamente. (RODRIGUES, 2008a, p. 106)

Sei que o termo teatralização para o teatro artístico tem outras conotações, porém o utilizei em 2008 para não definir pelo “não”, que seria: “dramatização” sem combinação prévia ou improvisação sem combinação prévia. O texto abaixo mostra a conotação do termo para o teatro artístico.

Teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação de discurso são as marcas da teatralização. A dramatização diz respeito, ao contrário, unicamente à estrutura textual: inserção em diálogo, criação de uma tensão dramática e de conflitos, entre personagens, dinâmica da ação (dramático e épico). (PAVIS, 2008, p. 374)

A “teatralização” do sociopsicodrama, definida por mim em 2008, é também improvisada, mas possui um roteiro prévio, em graus variados de estruturação. Ou seja, vai desde um esboço com começo, meio e fim até um roteiro completo, cocriado pelo grupo de participantes. No TR, o roteiro é muito breve, com a distribuição de personagens pelos ego-atores mais aquecidos. Portanto, a equipe improvisa cenas, inspiradas na narrativa, com combinação prévia, ou as “teatraliza”, segundo minha definição. Importante notar que isto é diferente de um esquete teatral ensaiado antes da apresentação pela equipe. No PBT original, a cena é também teatralizada, pois o roteiro

da narrativa já está dado, porém não há combinação prévia dos atores (apenas da parte do diretor). A cena é combinada em voz alta para o público ouvir, ditada pelo diretor depois da também combinada escolha dos personagens pelo narrador.

A função da combinação prévia no TR é principalmente buscar a ressonância estética da equipe e não a individual de cada ator. A equipe tem um CCS e um CICS em comum, pela convivência por ser um grupo permanente. Entretanto, também há a busca de um apuramento estético, que propicia que a equipe possa se aventurar muito mais nas cenas simbólicas. Como exemplo, em uma cena de duas irmãs disputando capacidade de andar a cavalo, inverter de papel com os cavalos e fazer a cena toda do ponto de vista dos animais⁹⁵. Ou mesmo algumas cenas que, sem a combinação, não poderiam ocorrer da mesma maneira, pois o diretor de TR faz apenas a entrevista com o narrador e não desenha o roteiro da encenação. Como por exemplo, nessa cena⁹⁶:

O narrador contou de um sonho que teve com o pai, após a morte do mesmo. No sonho, eles estavam juntos, dentro de um carro, em que o pai dirigia e pouco se falavam. À medida que o tempo passava, o narrador crescia, até o momento em que cresceu e sentiu que seu pai se orgulhou em vê-lo já maior. A emoção mencionada na entrevista com o diretor é a de poder dizer ao pai o quanto foi bom se tornar um homem como ele, pois na realidade o pai morreu antes que isso acontecesse.

Música – Naquela Mesa de Néelson Bitencourt.

Naquela mesa tá faltando ele.

E a saudade dele tá doendo em mim.

Encenação – Ego-atores, como pai e filho, caminham e se olham. Filho de joelhos. Param no centro do palco, simulam que estão no carro e continuam se olhando de vez em quando. A cada olhar do pai, o filho cresce (se levanta um pouco). Num determinado momento entra uma atriz, com máscara, que lentamente tira um lenço branco do pescoço do pai e passa para o filho. Um olhar “de orgulho” e lentamente o pai sai de cena. O filho fica só e ao virar-se, não vê mais o pai.

Ou então a cena⁹⁷:

Uma jovem psicoterapeuta contou da primeira vez que foi ao teatro e assistiu ao espetáculo “Saltimbancos”, peça de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez, com adaptação musical de Chico Buarque. Contou que morava no interior e que nunca havia ido ao teatro, quando seu pai anunciou que levaria os quatro filhos, sendo ela a mais velha, com cerca de 11 anos. Primeiro a excitação, depois o espetáculo e depois um repetir sem fim de encená-lo pelas crianças nos dias seguintes. Ela contou, muito emocionada, que o pai não teve alternativa senão levá-los novamente. A delicada forma da narradora ensinou que a diretora a encorajasse a cantar a música do gato, a capela, que ela dizia não esquecer (História de uma gata). O público já se emocionou muito nesse momento, antes da cena pelos ego-atores.

Músicas - As músicas cantadas foram da gravação dos Saltimbancos de Chico Buarque.

⁹⁵ Cena realizada de fato pelo extinto Grupo Reprise.

⁹⁶ Cena realizada pelo Grupo Improvise em 2003 na APAE de São Paulo.

⁹⁷ Cena realizada em Campos de Jordão no Encontro de Psicologia Analítica: Moitará, 2007,

Encenação – À frente uma atriz em pé e atrás dela todos os outros atores. Da plateia, viam-se apenas panos coloridos, de várias cores. Uma voz sai ao fundo, de um suposto pai contando que eles vão ao teatro. A atriz vai reagindo e, numa textura muito delicada de cena, vai falando coisas e mostrando que está vendo os bichos dos Saltimbancos. Sai, de repente, de trás dela, uma cabeça de um ator “fantasiado” de jumento. Causa surpresa e aos poucos todos os outros bichos vão aparecendo e brincando com ela: cachorro, gato e galinha.

Cabe salientar que o termo “teatralização” pode nesse trabalho, ser substituído em alguns momentos por “encenação” para facilitar o entendimento do meio teatral e propor uma nomeação mais abrangente, na minha revisitação ao termo.

Diferencio também, em publicação anterior, as intervenções sociopsicodramáticas processuais daquelas realizadas em forma de ato único (RODRIGUES, 2008a, p.107), visto que o primeiro pressupõe outros encontros entre equipe /direção e o grupo/plateia/indivíduo. Portanto, o ato único se configura em uma intervenção onde há começo, meio e fim e não contrato de continuidade, nem anterior, nem posterior. Na diferenciação, ainda incluo ato com participantes em processo, que é o caso da intervenção descrita nesse trabalho, em que alguns participantes frequentam um grupo de maneira continuada, mas o trabalho tem como proposta um ato único. O caso citado acima, no qual apenas jogos são usados, poderia ser usado pela direção como estratégia num sociopsicodrama de processo, não tocando no conflito grupal na fase inicial de vínculo e contrato coconsciente⁹⁸, por exemplo. Num processo psicoterápico, também podemos ter sessões inteiras de jogos, com objetivo de relaxar o grupo ou prepará-los para o afloramento de temas que serão desenvolvidos em sessões posteriores. Entretanto, o TR não é um trabalho processual. Ele até poderia estar contido em um objetivo mais amplo, num processo de treinamento, por exemplo. Contudo, ainda assim a modalidade tem começo, meio e fim, enquanto intervenção é naquele mesmo momento. Trata-se de um **ato** numa intervenção sociopsicodramática, quanto à questão da regularidade. O caso anterior seria quanto à regularidade, em forma de processo ou em forma de ato com participantes em processo (idem, ibidem).

Quanto à questão da etapa em que ocorrem as cenas do TR, a etapa tradicional de dramatização no psicodrama talvez possa dar uma ideia de que se trataria de uma cena única, o que não ocorre. Além disso, há o fato de que etapa de dramatização se confunde com a “dramatização”, como ferramenta. Portanto, substituo o termo mais

⁹⁸ Claro que não me refiro a diretores que evitam o conflito por serem iniciantes ou os que trabalham superficialmente o grupo de maneira apenas técnica, ou ainda os profissionais que lançam mão de recursos sociopsicodramáticos de maneira técnica, desconhecendo os princípios filosóficos da abordagem.

consagrado etapa de dramatização por etapa da ação dramática, pois abriga um ciclo de vários narradores, cujas cenas dialogam entre si.

Na figura do diretor/administrador/mediador, encontramos no TR um tipo de coordenação cuja especificidade nessa metodologia reside em vincular, aquecer e conduzir a plateia a recordar cenas vividas, acordadas ou dormindo, e “entregá-las” nas mãos dos ego-atores e ego-músicos. Estes irão produzir a significação cênica da “obra dramaturgical da vida” de cada narrador, tendo em vista que, como já vimos, a memória vem misturada às invenções que fazemos consciente ou inconscientemente. Esse narrador é um representante do coinconsciente grupal, dados os passos da metodologia para que ele contasse sua cena, como veremos adiante. Na verdade, o narrador é um emergente grupal, e poderia também, como no sociopsicodrama clássico, ser chamado de protagonista. Prefiro, no entanto, o termo narrador, pela inspiração no PBT, e por marcar a diferenciação de que ele não entra em cena, exceto em raras ocasiões.

O TR é, portanto, um método de intervenção com grupos, que visa induzir à recordação de cenas vividas ou sonhos sonhados dormindo (para diferenciar dos sonhos do tipo devaneios, acordados), baseados ou não em um determinado tema. Ou seja, utiliza-se de uma dramaturgia baseada no recordado como vivido, algumas vezes permeado por um tema proposto previamente para o grupo. Outras vezes, o tema é livre, porém a reunião daquele grupo é certamente sempre atravessada por algum viés do motivo que reúne aquele grupo de participantes. Poderia ser, portanto, considerado como um sociodrama tematizado. Os temas que ganham mais potência na metodologia, em minha experiência, são sobre valores, como prevenção à violência, discussão sobre inclusão, abusos políticos, ética e cidadania. Tenderia a classificar a metodologia como axiodrama⁹⁹ por essa razão, mas penso que sociodrama tematizado é mais abrangente.

Os relatos das cenas são “teatralizados” ou improvisados com combinação, por ego-atores e ego-músicos, por intermédio da encenação realizada a partir de uma leitura feita pela equipe da recordação das cenas, buscando-se uma ressonância simbólica e estética. É um convite ao diálogo coconsciente e coinconsciente com a plateia, por meio do próximo relato e do compartilhamento das cenas recordadas durante.

Poder-se-ia conceber o TR como uma intervenção pedagógica ou andragógica, no sentido de possibilitar a aprendizagem não pela transmissão de conteúdo que os aprendizes não saibam, mas sendo um conhecimento construído a partir da reflexão

⁹⁹ Axiodrama é um sociopsicodrama com eixo específico em valores, como ” justiça, verdade, beleza, bondade, complexos, perfeição, eternidade, paz etc.” (MORENO, 1999, p.114).

crítica do narrador e dos demais participantes ao assistirem a leitura proposta pelos ego-atores. A tensão entre a narrativa falada e a encenada favoreceria um rompimento com valores e conceitos já prontos e internalizados de maneira passiva e acrítica. Por acreditar neste favorecimento da aprendizagem, o objetivo principal deste tipo de intervenção tem sido, fundamentalmente, o desenvolvimento das pessoas e dos grupos de pessoas.

Muitas vezes, existe um tema previamente determinado; em outras, o tema é espontâneo, porém sempre serão aquelas pessoas presentes ao evento que ocuparão a prioridade do trabalho. Coerentes com os princípios sociopsicodramáticos da sionomia, se as pessoas presentes são levadas a um estado de espontaneidade – plateia e elenco - poderão atingir uma reflexão mais ou menos profunda e emocional sobre o tema, que resulte na transformação necessária, possível e natural àquele grupo de pessoas. Moreno nos fala:

A espontaneidade de um é o que faz a espontaneidade do outro funcionar. A diminuição ou perda da espontaneidade de um pode produzir a diminuição ou perda da espontaneidade de outros dos três agentes principais da produção: protagonista¹⁰⁰, diretor e auditório. A manutenção do equilíbrio da espontaneidade no campo total depende de um número de fatores, dos quais citamos a vigilância do diretor para que o "princípio" não seja sacrificado por nenhum objetivo externo, como, por exemplo, tentar obter uma produção impecável para um observador externo de fora da situação que não esteja envolvido no aqui e agora." (MORENO, 1992, Vol. I pg.75)

Da mesma forma que a intervenção não deve permitir manipulações para um resultado sem imperfeições, também não se propõe a qualquer outro tipo de manipulação. Sabemos que o projeto sionômico de Moreno pressupõe a expressão coletiva e a liberdade do grupo de "negociar seus próprios planos" (idem, p.214) e destinos. Além disso, a equipe, e especialmente a direção, devem ter uma atitude livre de concepções anteriores e serem pesquisadores participantes do grupo. Portanto, o tema inspira o trabalho, mas não determina o resultado.

Também é importante ressaltar que, ao participar do grupo, visa sentir como ele e não um buscar trabalho as emoções da equipe relativas ao tema. As semelhanças com histórias pessoais do ego-ator, diretor e ego-músico com as cenas contadas pelos narradores devem inspirá-los, para serem convertidas e transformadas em linguagem e potência. A generosidade essencial da metodologia supõe que a equipe seja um instrumento de expressão da emoção do grupo, um veículo de seu movimento

¹⁰⁰ Em nosso caso, narrador.

emocional e fluxo de ideias. Uma verdadeira ressonância estética, baseada numa escuta afinada e sensível da narrativa e por ampliação do campo da plateia.

De que maneira se poderia garantir esse fluxo e sua conexão com a equipe?

Uma dos principais fatores é a preparação da equipe. No teatro convencional, os atores conhecem a dificuldade de improvisar, e alguns atores chegam a sentir muito desconforto com improvisações frente ao público. Improvisam tecnicamente apenas para criar as cenas, personagens e intenções nos ensaios, mas no momento do espetáculo tudo deve estar bem ensaiado e resolvido. O personagem já deve estar bem pesquisado em sua gestualidade e marcação cênica, e o ator terá a liberdade de emocionar o público com uma atuação - que conta o que veio para contar - do texto decidido ou cocriado pela trupe, já criado e lapidado em sua carpintaria dramática. Portanto, já uma conserva cultural, mas que se atualizará e criará o novo por meio do jogo cênico com a plateia.

Os ego-atores e ego-músicos do TR preparam-se para o improviso das cenas por meio de desenvolvimento da linguagem cênica, de sua sensibilidade empática, escuta do conteúdo e forma como o narrador expressou sua cena. A direção deve ter, além do conhecimento da metodologia, preparo igual ou ainda maior, pois deve fazer a mediação entre público e elenco e saber fazer o que os ego-atores fazem, pelo menos. Além disso, há o fato de que o diretor deve estar suficientemente preparado para inclusões desafiadoras da plateia, como na intervenção demonstrativa do capítulo 3.

O preparo nos ensaios pode incluir desde consciência corporal, afinamento de gestualidade e intenção cênica até exercícios de escutar uma história e escrevê-la sem inferências e depois comparar com as anotações dos colegas. Além, é claro, das reflexões sobre inclusão, formação de grupo, aquecimento para estados espontâneos e um trabalho pessoal de cada membro com sua subjetividade e história de vida.

Portanto, depois dessas reflexões, poderíamos conceituar:

O Teatro de Reprise é uma modalidade de intervenção sociopsicodramática em forma de ato único, regida por um diretor que cria coesão grupal e ciclos intercênicos, em cuja etapa de ação dramática uma equipe de ego-atores e ego-músicos, preparados para uma ressonância estética, realizam improvisações com combinação prévia, inspiradas em cenas vividas e relatadas por narradores espontâneos.

2.4 FUNCIONAMENTO DA METODOLOGIA

2.4.1 Funcionamento geral

O Teatro de Reprise, como vimos, foi fortemente inspirado pelo PBT, e conserva alguns pontos de sua estrutura básica, tais como:

- Um elemento responsável pela mediação entre equipe e plateia, assim como equipe preparada para realizar a ressonância estética das narrativas.
- A criação de um ritual, pela "repetição de estruturas de espaço e de tempo que proporcione estabilidade e familiaridade, dentro das quais o imprevisível pode estar contido" (SALAS, 2000, p. 118). Alguns procedimentos potencializam a experiência, como um rito.
- Recepção da plateia com alegria e descontração, procurando inspirar confiança e acesso fácil.
- Entre os recursos de aquecimento, a utilização da técnica de esculturas fluidas (descritas adiante).
- Encenação de algumas cenas recordadas relatadas espontaneamente pela plateia.
- A busca de uma leitura estética das cenas relatadas a partir da sensibilidade artística da equipe e consequentemente transformadas em pequenas ressonâncias improvisadas de teatro, carregadas de significado e jogo cênico com a plateia e narrador.
- Respeito e delicadeza, especialmente com quem generosamente disponibilizou sua cena e, portanto, sua vida, para aquele grupo presente, sem aconselhamentos ou julgamento do narrador.

O TR também mantém os princípios fundamentais do sociopsicodrama, criado por Moreno, apoiando-se em conceitos como:

- Aquecimento, coconsciente, coinconsciente, espontaneidade, contexto dramático, tele, campo télico, teoria de papéis, realidade suplementar, entre outros.

O TR, além disso, utiliza-se do teatro artístico como referência de linguagem cênica e cenográfica. O espaço cênico, que pode ser montado em uma sala qualquer ou num teatro convencional, em geral se configura como um palco italiano, ou seja, de frente para o público, como a maioria dos teatros brasileiros.

Como as etapas da intervenção, assim como seus objetivos, serão detalhados nesse capítulo, penso ser importante uma visão aérea e global da metodologia para que se tenha noção da totalidade, principalmente para quem nunca participou. Também é importante que se diga que a metodologia hoje, para mim, depois de tantos anos de convivência, está impregnada de modos pessoais de realizá-la. Essa é uma das facilidades e dificuldades de qualquer sociopsicodrama. Quem dirige imprime suas peculiaridades na metodologia e interfere fortemente no processo, desde seu aquecimento até na maneira, ritmo e visão cultural e política de mundo. Farei todo o possível, no entanto, para explicitar a metodologia a partir do que considero que qualquer direção (diretor psicodramatista) possa fazê-lo, pois tenho visto essa metodologia ou semelhante em trabalhos de outros colegas do ponto de vista de plateia, de narradora e de ego-atriz, além de minha maior experiência como diretora. Do ponto de vista de ego-música, somente posso falar quando acumulo essa função na direção. Isso ocorre quando, em alguma intervenção, não se dispõe de músicos preparados e pode-se convocar a plateia e/ou ego-atores para esta função.

Numa visão geral, portanto, poder-se-ia dizer que uma equipe formada por alguns ego-atores, um ou mais ego-músicos, figurinos, instrumentos musicais e um diretor coconstroem com a plateia uma intervenção sociopsicodramática com qualidades estéticas sofisticadas, visto ser de improviso. Os atores são chamados de ego-atores, os músicos de ego-músicos e uma armação (pode ser uma arara de metal) com panos coloridos, chapéus, máscaras e apetrechos cênicos são chamados de camarim. Esse elenco normalmente é preparado previamente para realizar a tarefa, porém, eventualmente, poderia ser substituído por um elenco espontâneo, formado no momento mesmo da intervenção. Seria preciso, no entanto, que o elenco espontâneo fosse separado da plateia antes da fase da recordação das cenas para que cada participante do grupo se aqueça na função que desempenhará no evento. Quem for desempenhar as funções da equipe deve aquecer-se como equipe e quem for plateia, como plateia. Isso evita que membros da equipe mergulhem de maneira regredida em suas cenas pessoais e facilita a disponibilização para a cena de outrem. A plateia também deve poder se entregar ao processo com clareza de seu papel e confiança de ser acolhida e respeitada nas suas dores, alegrias e a delicadeza da vida de cada um, conforme foi guardada na memória.

Alguns voluntários, chamados de narradores, relatam cenas passadas de suas vidas, e essas são “teatralizadas” pelo elenco de ego-atores e ego-músicos. Antes disso,

porém, a direção aquece o público para despertar suas cenas guardadas na memória e para facilitar a expressão das emoções da plateia, que serão transformadas em linguagem cênica.

O narrador é, de fato, o mesmo protagonista do sociopsicodrama clássico, ou seja, um emergente grupal¹⁰¹ que carrega e representa o coconsciente e coinconsciente grupal, e que se transforma, na teatralização, em personagem principal da montagem teatralizada, encarnado por algum dos ego-atores que se sinta aquecido para o papel. É chamado de narrador exatamente por não entrar em cena diretamente e contribuir na cena exclusivamente como autor. Uma das diferenças características deste método em relação ao sociopsicodrama clássico é justamente que o autor da cena não entra como ator, a não ser em raras ocasiões, decididas pelos ego-atores, segundo critérios de sensibilidade, potência estética etc. Ele assiste à encenação, do melhor ângulo possível da plateia, e também é assistido por esta. Por algum tempo, portanto, faz parte do elenco, como dramaturgo, e também favorece com sua cena e montagem posterior o surgimento de novo narrador e nova cena, e assim por diante. Cada intervenção de TR de cerca de duas horas produz uma média de três a quatro cenas. O diretor faz a mediação entre narrador e elenco, mas a distribuição de personagens entre os ego-atores é ditada por eles mesmos. Já no PBT, o narrador escolhe os atores, sob a ótica de quais personagens devem constar da cena do ponto de vista de uma cena idealizada e hipotética do diretor. Sempre escolhe quem vai representá-lo, e isso determina um tipo de cena em que ele conste realisticamente. No TR, há mais liberdade de ação para leituras mais simbólicas de qual personagem o narrador seria.

Assim que o narrador conta sua cena no TR, ele e o diretor sentam-se num local privilegiado e reservado previamente na plateia, de frente para o palco, para ouvir a música realizada pelos ego-músicos, enquanto os ego-atores combinam a cena, em 3 ou 4 minutos, num canto ao fundo do palco, e distribuem os papéis. No PBT, a cena é realizada imediatamente, sem qualquer combinação, e o narrador senta-se no palco para assistir a sua cena.

A improvisação combinada procura não ser uma mera reprodução da cena. O resultado cênico busca ser uma reflexão/problematização tanto para o narrador quanto para o grupo presente; uma significação/ressonância. Tecnicamente, a metodologia do

¹⁰¹ Concepção fertilizada por Falivene (1994) e com a minha ressalva, publicada de que protagonista não é quem agoniza e não necessariamente o personagem principal, mas na tradução do grego, o primeiro combatente, guerreiro. Ou seja, o que se lança em primeiro lugar e de certa forma lidera o grupo com sua ousadia de se destacar dele. (RODRIGUES, 2008a, p. 116)

TR lança mão de uma técnica que se desdobra da técnica clássica do sociopsicodrama, o espelho, que em publicação anterior (2008b, p. 107) batizei como **Espelho Ressonante**. As técnicas utilizadas durante a “dramatização” têm uma função de que o diretor possa mexer na cena durante o desenrolar do uso da ferramenta para: melhorar ou manter o aquecimento, valorizar um conflito protagônico, cortar ciclos repetitivos ou dar voz a algum personagem excluído na cena.

Costuma-se, no sociopsicodrama, diferenciar as técnicas usadas em cena das usadas para aquecimento. Aquelas usadas para aquecimento frequentemente são chamadas de jogos, em geral dramáticos, segundo classificação de Roger Caillois (CAILLOIS, 1967, apud RODRIGUES, 1995, p.112). Vou falar primeiramente das técnicas que denominarei dramáticas. No sociopsicodrama clássico, essas técnicas dramáticas usadas em cena ajudam a desenhar, com grande potência, o que aquele grupo quer dizer. Mesmo algumas técnicas dramáticas não definidas por Moreno, mas herdadas do teatro artístico, eram usadas por ele mesmo, sem nominá-las, como técnicas dramáticas que chamei de estéticas (RODRIGUES, 2008b, p. 88). Por exemplo, pedir aos atores que congelem a cena para introduzir alguma modificação, ou, quando há dois grupos em cena fazendo coisas diferentes, congelar um e dar voz ao outro para que a plateia possa tomar conhecimento do que cada um está a falar, de maneira concomitante.

O importante aqui é perceber que, no caso do TR, como não há interrupção, a própria encenação se constitui como técnica dramática, dentro da qual os ego-atores se utilizarão de outras técnicas inspiradas nas clássicas e na linguagem teatral, diretamente.

Das técnicas dramáticas criadas por Moreno para seu sociopsicodrama clássico, usadas durante a ferramenta “dramatização”, podemos começar exatamente com a explicação do funcionamento da técnica do **Espelho**. Ela permite a separação cênica entre ator e autor. O ator é substituído por um ego-auxiliar ou objeto, de forma que este, como autor/espectador, possa ver a cena com distanciamento suficiente (geográfico inclusive). Esse ator pode ser o autor/protagonista/personagem principal ou não, pois se poderia, em princípio, realizar a técnica com qualquer ator em ação no contexto dramático. O objetivo seria sua reflexão emocional consciente e o disparo da possibilidade de uma posterior transformação da ação a partir de *insights* dramáticos, ensejados pela potente técnica. Portanto, o distanciamento é que permite ver “de fora” algo que, muitas vezes, por estar tão envolvido, o ator não vê. O mesmo ocorre na vida;

por estarmos tão envolvidos e próximos ao problema, não vemos o todo dele e, portanto, não conseguimos enxergar solução ou encaminhamento possível.

No TR, o princípio do Espelho Ressonante é o mesmo, ou seja, o autor/protagonista, que carrega o tema protagônico, se converte em narrador ao relatar sua cena vivida e assiste à ressonância estética de seu relato em ego-atores, à distância. A ressonância poderá vir em forma de cena representada ou em forma simbólica. Já que, no TR, o diretor não pode ir e vir na encenação, e conta apenas com a sensibilidade dos ego-atores, propiciando ao narrador/autor a separação e distanciamento para ver sua cena a partir do olhar ressonante dos ego-atores, nomeei esta técnica como **Espelho Ressonante** (RODRIGUES, 2008b, p.88). No caso do TR, o diretor, assim que o narrador termina de contar sua cena e confere se a equipe compreendeu ou quer perguntar algo, não mais interfere na montagem que será realizada pelos ego-atores. É de fato uma surpresa para o narrador assim como para o diretor, que é menos poderoso do que no PBT.

As “dramatizações” (portanto não TR, nem PBT) realizadas diretamente com elementos da plateia em cena e produzindo um desdobramento imprevisível pedem que o diretor, para introduzi-las, paralise a cena, com um simples “Congela!”, e na sequência o uso de uma técnica como, por exemplo, a **Inversão de papéis**. Esta, como o nome já sugere, é a inversão total, ou a parcial busca a máxima do sociopsicodrama: se colocar no lugar do outro. Não para concordar, mas para identificar e “sentir na pele” o ponto de vista deste outro. A inversão de papéis é mais do que uma técnica dramática, é uma atitude ligada ao ponto de vista filosófico da abordagem, como foi explanado no capítulo anterior. Na inversão, o curso da ação continua, porém as duas pessoas tomam o papel uma da outra e passam a desempenhar o que até aquele momento era seu papel psicodramático complementar.

Já o **Solilóquio**, técnica oriunda do teatro convencional (PAVIS, 1999, p.366) e definida como aprofundamento do monólogo, onde o personagem fala consigo mesmo, meditando sobre questões psicológicas ou morais, diretamente audível para o público e criando a ilusão de que não é ouvido por seus pares em cena. No sociopsicodrama, permite ao diretor, na vigência de uma “dramatização”, uma comunicação direta entre a subjetividade do personagem e os outros participantes (diretor, personagens, atores, egos auxiliares e plateia), por meio da formulação verbal, em voz alta, do conflito. A potência cênica reside na suspensão “no tempo dramático”, acompanhada de uma instrução, por parte do diretor, de que esta fala seria inaudível aos outros participantes

da cena. Portanto, a fala não pode ser usada diretamente como se fora ouvida, mas claro que será absorvida na cena de alguma maneira, pois é uma conscientização dos rumos da cena. De fato, no TR, dado que se constitui como uma “teatralização” e, portanto sem interferência direta do diretor, essa técnica surge como no teatro artístico: como código de comentário de pensar alto ou conversar diretamente com o público enquanto pensa, tornando claro por recursos teatrais que os outros personagens não terão conhecimento do que foi dito quando a cena retomar seu curso novamente.

O solilóquio se diferencia da técnica de **Entrevista**, pois nesta a direção dialoga, pergunta e comenta, enquanto o personagem expressa seus sentimentos. É uma técnica usada na “dramatização” para elucidar racionalmente alguma questão, mas deve ser usada de maneira breve, pois, caso contrário, desaquece o grupo todo, visto que é muito verbal. A entrevista no TR não é utilizada em cena, mas somente antes da improvisação para elucidar a narrativa para equipe e plateia.

A técnica clássica do **Duplo** aparece quase que como uma sombra que expressa, em geral, a emoção do personagem. Uma ampliação do duplo poderia ser um coro de vozes colocado atrás do protagonista repetindo falas ou sons para enfatizar certa emoção (**duplo amplificado**). Na “dramatização”, o diretor posiciona um ego-auxiliar próximo ao personagem a ser duplicado, protagonista ou não, e aquele busca a maior sensibilidade e sintonia possível com o personagem, modelando seu gestual conforme este e tentando dizer coisas que está sentindo como personagem, coisas que não estão sendo ditas e, tal como no solilóquio, seriam ouvidas apenas pelo personagem. No TR, essa é uma técnica convertida em código estético que batizamos carinhosamente de **Sombrinha** (NEMENZ, 2012). Um ator/sombra se posiciona atrás ou ao lado do personagem/referência do narrador e expressa sentimentos e pensamentos ocultos, num jogo de cena com este e/ou com a plateia. Essa técnica pode ser feita por dois ou mais personagens/sombra, por exemplo, caracterizados como anjinho e outro como diabinho, como na intervenção demonstrativa do capítulo 3. Ou, em outra possibilidade, dois personagens poderiam conversar, onde cada um possuiria sua sombra, que mostraria o que subjetivamente se passaria no personagem/referência. De fato, a técnica possibilita muito mais variações dentro dessa estrutura, como várias sombrinhas de um personagem só ou uma sombra de vários personagens etc.

A **Interpolação de Resistência** é uma técnica introduzida pelo diretor numa “dramatização” para provocar uma modificação imprevista e repentina no curso da cena, e que exige dos personagens uma nova forma de desempenhar o mesmo papel.

Muitas vezes, é realizada pela introdução de um ego-auxiliar, visando a quebra de um desempenho estereotipado do protagonista. Poderíamos dizer que a intervenção de quaisquer das técnicas provoca, de certa forma, uma interpolação de resistência na “dramatização”, pois sempre busca mudar o curso da ação, principalmente quando a ação dramática se torna repetitiva. No TR, poderíamos dizer que ela surge quando a cena, ao ser improvisada, busca uma inversão do que foi contado pelo narrador ou alguma modificação radical de ponto de vista. Por exemplo, a cena pode ser contada pelos ego-atores do ponto de vista do contrapapel, como no exemplo dos cavalos contracenando dado acima. O objetivo aqui poderia ser uma ampliação para o narrador, ou, no caso de narradores que são tão espetaculares contadores de história, que já façam sua leitura enquanto narram e que não sobre muito para os ego-atores a não ser uma perspectiva muito diferente da que já foi usada para narrar.

Na linha da interpolação de resistência, poderíamos encontrar no TR outra técnica utilizada em cena que chamamos carinhosamente de **Deusinho**. Essa técnica é inspirada no *Deus ex Machina*¹⁰² do teatro artístico, em que um ator, em geral vestido claramente com um figurino simbólico, com máscara e capa, por exemplo, congela cenas ou entra quando elas já se encontram congeladas e conta aberta e diretamente para o público das interferências que fará para mudar o curso da ação. Como o narrador já contou, o público sabe que são modificações fortuitas, que dificilmente poderiam ser intencionalmente provocadas, a não ser por uma “intervenção divina”. A ideia, nesse caso, poderia ser quebrar o peso da idealização que o narrador faria das coincidências mágicas ou destinos fatalistas, e trazer uma pitada de senso de humor e direção para a cena, que nesse caso será uma saga de fatos, uma cena épica mesmo. A técnica também pode ser usada, eventualmente, apenas para narrar uma grande saga, com requintes verbais intercalados com cenas especialmente farsescas.

Dentre as técnicas consideradas não clássicas temos a Concretização, Desdobramento do eu e Maximização.

Na **Concretização**, uma emoção ou sensação passa a ser um personagem. Na cena, esse personagem se comunica (se o fizer) em geral somente com o personagem/dono da emoção, ou no máximo com outras emoções do mesmo dono. No

¹⁰² Definida como uma solução mágica, trazida pelos deuses, no teatro grego concretamente por uma máquina, com fatos novos e desconhecidos do público, que resolvem a tragédia (PAVIS, pp.92-93). Aristóteles (1990, compilação de obras) diz que trata-se de um “recurso utilizado para que personagens entrassem e saíssem de cena de modo fantástico. Simulavam-se assim, voos, desaparecimentos misteriosos, aparições inesperadas.”

TR, é igualmente convertida em uma técnica estética, dando vida antropomórfica a emoções, pensamentos ou objetos que expressem coisas relevantes mencionadas pelo narrador, como uma geladeira a ser comprada, ou seu medo de errar, incorporada por um ator, com expressões e até falas durante a cena. Nesse caso, busca-se o descentrar do olhar do ponto de vista do narrador, e iluminam-se novos conteúdos da cena/narrativa, destacando o simbólico e metafórico. No caso do TR, poderia ser chamada de **Personificação** de objetos, emoções ou animais.

Há também o **desdobramento do eu**, ou, como Menegazzo, Zuretti e Tomasini o chamam, de duplo múltiplo (1995, p.76) - onde dois ou mais “eus” contracenam, representando aspectos do mesmo indivíduo. No TR, essa multiplicidade é representada simbolizando múltiplas tendências de um mesmo personagem, por exemplo, amarradas por um único tecido, ou mesmo uma conversa entre dois aspectos do mesmo personagem, realizada por dois personagens diferentemente caracterizados e uma cena simbólica. Imaginando que de fato somos constituídos por variadas tendências que aprendemos a chamar de eu, numa tentativa de unificar tantos movimentos subjetivos que nos habitam, assim como vários personagens que dentro de nós exigem uma ação por vezes contrária a outras, poderíamos chamar a essa técnica do TR de **Feixe de tendências**.

Maximização - exagero de uma expressão surgida durante a “dramatização” e que parece denunciar uma pista da emoção condutora de transformações importantes da ação dramática. Pode ser uma mão tamborilando os dedos ou mexendo nervosamente num anel. A direção sociopsicodramática numa “dramatização” poderia exagerar esse gestual para indicar para onde a ação deve seguir, pois o protagonista estava realizando o movimento sem se dar conta até que ele seja maximizado. No TR, o equivalente a isso são as várias técnicas teatrais provenientes do repertório artístico cênico, que, mais do que exagerarem um gesto, produzem o destaque, por uma limpeza cênica de outros gestos ao redor, mais “neutros”¹⁰³, e por contraste mostrando a repetição. Pode ocorrer também o exagero de um personagem em relação aos outros, de maneira simbólica ou realista. O importante é que, como a cena já foi narrada, não se necessita de “dicas” de como a cena continua, já que o público conhece o enredo. Contudo, é preciso destacar trechos ressaltados pelo narrador ou pela equipe. Podemos chamar a isto de **Moldura**.

¹⁰³ Coutinho usa a ideia de neutralidade na comunicação gestual, admitindo que nada seja neutro de fato, mas cenicamente o gesto realizado de maneira suave, como metaforicamente, um “tom pastel” produz relevo na comparação de tons e cores mais fortes, ao discorrer sobre consciência corporal (1993, p.106)

Os gestos do narrador ao contar a sua cena na entrevista inicial também podem ser trazidos para a improvisação de maneira diluída na cena ou destacada.

Estéticas - considero estéticas na “dramatização” todas as interrupções realizadas pela direção que busquem melhor entendimento da cena pela plateia. Por exemplo, para que uma só cena seja vista e ouvida de cada vez, congelar a(s) outra(s) cena(s). Outro exemplo poderia ser solicitar que o protagonista fale mais alto ou se coloque de frente para a plateia. No caso do TR, todas as cenas estão plenas de linguagem cênica, pelo conhecimento de recursos dos ego-atores em relação ao teatro artístico, principalmente o conhecimento do efeito cênico grupal do elenco, distribuindo-se no espaço cênico, criando imagens plásticas belas¹⁰⁴ e fortes metaforicamente. Portanto, não há porque nomear como uma técnica o que faz parte do preparo técnico dos atores e é próprio do método.

No entanto, vale criar uma nomeação técnica para a parte musical do trabalho. O músico pode ressaltar o tema, contrapor-se a ele ou contar uma “historinha” para abrilhantar a canção que executará, inspirada na narração. Não sou especialista em música e, portanto, apenas denominaria genericamente que a técnica musical poderia ser chamada como **Se resta Improvisada**.

Quanto ao direcionamento do tema do TR, esse se dá por meio do aquecimento inicial conduzido pela direção e utilizando-se de técnicas ou jogos de aquecimento. Cada passo do trabalho encaminha e desenvolve o tema, assim como uma ligação interpessoal e grupal densa, até que o grupo se encontre pronto para voltar-se novamente para cada um, em sua individualidade e subjetividade, levando consigo o grupo representado pelo CCS e CICS¹⁰⁵. Isso é atingido por meio da recordação das cenas pessoais, em que há uma sugestão direta ligada ou não ao tema, ou a cenas específicas. Importante ressaltar que cenas não relacionadas com o tema sugerido podem surgir e serão igualmente acolhidas, pois, se surgiram, a metodologia prevê que elas devem estar ligadas aos temas protagônicos do grupo.

Os temas protagônicos são assuntos nucleares que atravessam e concentram o interesse do grupo consciente e inconscientemente. Um ou mais temas principais são disparados pelo aquecimento e se combinam com os movimentos CCS e CICS grupais, resultando num terceiro fluxo de interesses que pode advir até mesmo de um embate entre os temas provenientes destas origens. Evidentemente, estamos supondo um fluxo

¹⁰⁴ Belo aqui entendido como experiência estética e não necessariamente como bonito.

¹⁰⁵ Na próxima parte, discutiremos de que maneira isso ocorre.

grupal como algo adensado pelos combinados iniciais entre todos os participantes da intervenção, mas que obviamente é composto por muitos e individuais movimentos não homogêneos entre si, muitas vezes nem sequer harmônicos. Contudo, apresentam uma busca comum de objetivo e, portanto, um esforço conjunto, enquanto a direção conseguir liderar compreensivamente a regência desses movimentos em direção à potência do grupo, procurando incluir a todos os participantes.

Para facilitar a visualização, um resumo poderia ser de que a intervenção acontece em três macro etapas que poderiam ser subdivididas, ainda sem detalhamento, em:

- 1- Um aquecimento junto à plateia, no qual o tema prévio, quando há, é sugerido para a escolha das cenas a serem recordadas. Antes disso, porém, podem ser utilizadas variadas técnicas e jogos que aqueçam o diálogo entre representação e plateia. Entra aqui a técnica clássica de aquecimento do PBT, que são as Esculturas Fluidas, completadas com outras técnicas, como o Camarim Vivo¹⁰⁶.
- 2- As cenas recordadas surgem a partir de uma concentração individual de olhos fechados. Um narrador conta sua cena e senta-se para assistir a remontagem que é combinada por ego-atores. As músicas tocadas e cantadas pelos ego-músicos ilustram o tema e mantém a emoção do grupo. As cenas relatadas pela plateia são representadas pelos ego-atores, aprofundando os temas;
- 3- Um compartilhamento de emoções, cenas recordadas e não encenadas e ideias reflexivas sobre o assunto enriquecem uma discussão sobre o tema orientada pela direção.
- 4- Poderá haver mais uma etapa, nesse caso cognitiva, caso seja objetivo do trabalho alinhar dessa maneira um determinado tema, que poderá colocar em foco até mesmo o entendimento da própria metodologia TR, ou outro tema com foco na aprendizagem ou resolução de conflitos do grupo, da instituição etc.

¹⁰⁶ Camarim Vivo – técnica criada pela autora, especialmente para este método e que será detalhada adiante.

2.4.2 A intervenção - Ambiente

O Teatro de Reprise é uma metodologia que poderia ser considerada intimista e artesanal, sendo desejável um ambiente preferencialmente fechado, contando com boa acústica. A experiência de ambientes dispersos, como festas, ou que ocorra após uma comemoração com bebidas alcoólicas, dificulta a concentração do método e, portanto, seu processo.

Sempre que possível, a utilização de microfones deve ser evitada. Ou seja, quanto mais o clima puder ser aconchegante e íntimo, melhor para os objetivos do trabalho a ser desenvolvido. O procedimento de não utilização de microfones é inviável com grupos muito grandes, ou com idosos, por exemplo. O uso do microfone para a direção, música e plateia em casos especiais podem ser usados; no entanto, criam uma espécie de degrau auditivo que, quando a montagem se inicia, o ouvido, acostumado ao não esforço, tende a estranhar a fala dos ego-atores, que em geral não usam microfones. O uso de microfones para os ego-atores é usado excepcionalmente quando o ambiente dispersa muito o som, como num ginásio de esportes, por exemplo. Quando o microfone é absolutamente imprescindível, por se tratar, por exemplo, de uma plateia muito numerosa e/ou de um ambiente com dispersão de som, a estratégia pode ser baixar o volume dos microfones para o mínimo audível, visando diminuir o degrau sonoro quando os ego-atores falam sem este recurso. A utilização de microfones sem fio para os ego-atores não é desejável, pois os limita muito, dado que não possuem marcação de cena, como atores de um teatro não improvisado. Mesmo assim, ainda se poderia recomendar que a encenação fosse mais gestual do que falada, pois a linguagem mais artesanal e menos eletrônica aproxima mais do clima intimista e aconchegante pretendido pelo método. Importante notar que o PBT original não acredita em intervenções realizadas com grandes públicos, pois perdem esse clima intimista. Entretanto, tenho algumas experiências que mostram o TR realizado com públicos de até 500 pessoas e a criação de um clima igualmente aconchegante (RODRIGUES, 2005)

O palco pode ser apenas um espaço, um tablado, ou um palco convencional de auditório ou teatro. O que é importante é verificar que, da plateia, possa se ver e ouvir bem tudo que ocorre em cena, e que exista espaço suficiente entre as cadeiras de tal forma a não desanimar os narradores na resolução de se levantarem para contar suas cenas. Caso a visão da plateia seja plana, os atores devem ter o cuidado de não realizar

cenas em plano baixo¹⁰⁷. O palco pode dispor de uma iluminação mais sofisticada, com canhões de luz. Se este for o caso, é necessário cuidar para não fazer sombras desnecessárias ao fundo. Quando a luz é fria, a equipe deve se esforçar mais para expressar a emoção, pois a encenação perde a força de impacto emocional, assim como no teatro artístico. A plateia deve estar iluminada, assim como o palco, pois faz parte ativa da intervenção. No entanto, a iluminação da plateia pode ser mais branda do que a do palco, e dispor do recurso de diminuição da luz, para o momento de fechar os olhos.

Uma intervenção realizada com TR tem sua duração entre uma hora e meia a duas horas e meia. O tempo determinado previamente que se mostrou mais adequado e frequentemente utilizado tem sido de duas horas. Essa duração deve ser contratada previamente com o público, para que este possa usufruir de todas as etapas em clima relaxado, o objetivo possa ser atingido e ninguém fique aflito, por ter que sair antes do encerramento.

O ambiente emocional é basicamente de acolhimento, respeito e não julgamento, como em qualquer sociopsicodrama e mesmo no PBT, como já foi descrito. Um *setting* calmo, minimizando interferências externas, como barulhos ou comida no ambiente à disposição dos participantes. Porém, o ambiente pode ser alegre e não sisudo, a não ser que o tema pretenda provocar o público com um clima mais denso. Porém, correr-se-ia o risco de interferir na vinculação com a equipe, se isto ocorrer desde o início.

Para tornar mais clara a ambientação do TR, utilizo um conceito desenvolvido por Dalmiro Bustos¹⁰⁸ de *cluster*, ou cacho de papéis, que já foi mencionado como criação de Moreno, dividindo os vários cachos de papéis em três categorias:

- O *cluster* um ou primeiro cacho, que seria aquele que descreve melhor esse clima emocional do TR. São os papéis ligados a atividades que envolvam certa maternagem, como: aluno, cliente, espectador (BUSTOS, 2007, p.156). Papéis que requerem o saber receber e que têm como referência os papéis mãe e filho (a).
- O *cluster* dois ou segundo cacho de papéis, portanto, está ligado ao limite, à norma, à paternagem. “Se a capacidade de gerar fatos, ideias, está relacionada com as

¹⁰⁷ Plano baixo – pessoas deitadas no chão; plano médio – pessoas ajoelhadas ou sentadas; plano alto, pessoas em pé (nomenclatura usual em atividades corporais).

¹⁰⁸ Um argentino que, há muitos anos, passa uma semana do mês em São Paulo trabalhando com brasileiros e foi professor de muitos psicodramatistas, fazendo parte integrante da história do sociopsicodrama brasileiro.

experiências maternas, a capacidade de canalizá-las, dar-lhes forma, é função do *cluster dois*”¹⁰⁹ (idem, ibidem)

- Já o *cluster* três ou terceiro cacho de papéis é o fraterno, ligado aos pares. São os papéis que possuem um nome apenas para designá-los, como: irmãos, colegas, amantes, cônjuges, vizinhos etc.

Portanto, o clima de trabalho do TR é constituir a ambientação do cluster um, para que haja um grau de entrega dos participantes tal que possam ativar os dois outros *clusters*. Essa ativação busca estimular a participação não só como plateia, na atitude passiva de “recebedor” da encenação da equipe de ego-atores e ego-músicos, que é principalmente função do *cluster dois*, mas também numa atitude de recontar sua própria história. Durante toda a intervenção e principalmente ao final, se pretende ativar o *cluster 3*, como uma possibilidade de troca entre pares. O compartilhamento é momento privilegiado de pertencimento e o lugar da descoberta do grupo como organismo, como um só nome, pois contou a história do grupo ali presente.

2.4.3 Etapas detalhadas

Relembrando o que já foi dito, o sociopsicodrama clássico tem as bases da metodologia de suas práticas em um tripé: **três etapas** - aquecimento, ação dramática e compartilhamento; **três contextos** - social, grupal e dramático; e, finalmente, **cinco instrumentos** - diretor, ego-auxiliar, protagonista, palco e plateia. Como também já vimos, isso vem sendo ampliado e alterado por alguns autores, grupo no qual me incluo. Porém, é sempre bom lembrar que a base referencial, mesmo dos novos pesquisadores, é o 5.3.3, como é conhecido.

Já a metodologia do TR, como uma modalidade de sociopsicodrama, possui procedimentos específicos e diferenciados que justificam um detalhamento minucioso de cada momento relativo à intervenção. Considero então que poderíamos dizer que essa é uma modalidade de sociopsicodrama, que busca incluir e dar voz ao grupo, por meio de uma linguagem marcadamente estética. O sociopsicodrama clássico não enfatiza o artístico, pois a potência do trabalho reside na dor de um paciente, no sofrimento de uma relação de casal, ou no assunto a ser aprendido. Realmente, o TR, como modalidade, ressalta a dor e o aprendizado pelo viés da ressonância estética, valorizando o que há de artístico no próprio sociopsicodrama. Poderia, por outro lado,

¹⁰⁹ Livre tradução da autora.

ser considerado uma modalidade de teatro convencional/artístico também. Ou melhor, o TR é como uma intersecção entre o que é comum a ambos.

Figura 4 TEATRO DE REPRISÉ, UMA MODALIDADE BRASILEIRA DE SOCIOPSIODRAMA COM ÊNFASE NO ESTÉTICO.

Dessa maneira, o TR oferece a oportunidade de trabalhar com a riqueza da arte diretamente associada à riqueza da abordagem do relacional humano, como demonstra a figura 1. E ambos com grupos, pois o coletivo é o território conjunto do sociopsicodrama e do teatro artístico/convencional.

Nesse sentido, o preparo da equipe e a compreensão do olhar contido nessa metodologia são bastante importantes. Qualquer intervenção é precedida de preparações técnicas ao longo do tempo e preparações específicas para aquele determinado evento. Especificamente no TR, as preparações também são, em alguma medida, desconhecidas de quem trabalha com sociopsicodrama clássico ou com teatro artístico. Por esse motivo, explico detalhadamente as etapas do processo, incluindo os passos preparatórios e posteriores da equipe para a intervenção, correndo algum risco de ser um lugar comum em dados momentos para ambos. Contudo, quem é de teatro não sabe alguns procedimentos sociopsicodramáticos, e quem é de sociopsicodrama não sabe igualmente procedimentos correntes teatrais. Então, arrisco explicitar o óbvio juntamente com o novo.

Porém, algumas considerações relevantes devem ser feitas antes do detalhamento. É importante que se diga que uma trupe de TR deverá optar por essa ser sua principal fonte de sobrevivência ou não. A frequência de ensaios e perfil dos integrantes da trupe difere muito, se possuem outras profissões como sustento ou vivem

de TR ou de PBT, especialmente no Brasil. Vou procurar descrever o trabalho no qual mais acredito e desenvolvo, que é uma equipe cujos membros possam sobreviver de outras profissões e que possa realizar, em seu planejamento, intervenções beneficentes e/ou abertas entre as pagas por empresas, instituições ou terceiro setor. Isso é básico para o perfil dos integrantes e para o número de encontros e ensaios. Os grupos que conheço que têm esse perfil optam em geral por uma noite de ensaio semanal e previsão de algum tempo livre ou remanejamentos na vida profissional para as intervenções e ensaios extras. Além disso, pelo menos semestralmente, um *workshop* de imersão num final de semana inteiro. Esse perfil apresenta também um elenco de pessoas com *expertises* diferentes e que devem aprender muito sobre a área que não dominam. A riqueza está nas diferenças entre seus membros.

Essa maneira de funcionar permite aceitar apenas convites de intervenções que se alinhem ideologicamente com os princípios éticos e de valorização dos limites da metodologia. As funções administrativas na equipe são distribuídas de tal forma que não sobrecarreguem seus membros e ao mesmo tempo não centralize demais o poder, embora me pareça fundamental para a longevidade da equipe uma liderança e coordenação de um ou mais membros. Há funções distribuídas de divulgação, produção, reuniões com contratantes, elaboração de material eletrônico ou gráfico, relatórios, propostas comerciais, escala do elenco, anotação das intervenções e coordenação de ensaios, assim como a manutenção do acervo do grupo. Obviamente, materiais preparados como esqueletos de propostas comerciais ou uma planilha de anotação com os itens que ao longo do tempo consideramos importante de serem anotados facilitam muito o trabalho, ainda que esse material deva constantemente ser atualizado.

Uma equipe de TR não é uma consultoria e, portanto, deve trabalhar em conjunto em algumas ocasiões com consultores terceirizados ou de dentro da instituição demandante do trabalho. Poderia também optar por ter um ou mais membros *expertises* nessa área dentro do grupo. Todavia, esse é um trabalho que pode ser pensado integrado, porém muito diferente da metodologia que não se propõe a resultados numéricos e estatísticos, por exemplo.

Visão Geral das Etapas

ETAPAS DO TEATRO DE REPRISE

PRÉ-INTERVENÇÃO

- AQUECIMENTO PRÉVIO DA EQUIPE: Ensaio Geral/Desenvolvimento técnico-teórico; Ensaio Específico/Mobilização pro intervenção; Providências Estruturais/Administrativas/Logísticas
- AQUECIMENTO DA EQUIPE NO DIA: Aquecimento Vincular da Equipe. Aquecimento Individual de cada membro da equipe (corporal e afinação); Orientações da Direção: instruções, mudanças, informações; Composição do Ambiente Físico.

INTERVENÇÃO

- AQUECIMENTO VINCULAR COM FOCO NA PLATEIA (acolhimento, estabelecimento do vínculo e constituição da grupalidade): Recepção (música, fantasias, *performance*); Apresentação Formal da Equipe; Combinados com a Plateia/Contrato Coconsciente (apresentação do projeto de trabalho do dia, explicações, objetivos e convocação a corresponsabilização); Conhecendo a Plateia e criando ou recriando o ser grupal – CCS e CICS (Desenho de pequenos grupos; Mapeamento, sob algum critério; O que temos em comum; Jogo(s) Dramático(s); *Performances* já preparadas, interativas ou contemplativas)
- AQUECIMENTO DRAMATÚRGICO DA PLATEIA (preparação para o rito iniciático de encontrar o conflito): Fase Descristalizadora (flexibilização por meio de iniciadores físicos, mentais e expressivos; aquecimento do papel de dramaturgo/jogos dramáticos. Contação de “causos”, interferências em *performances*. *Foco: individual, coletivo, redes, corpo, espaço e o que mais demandar ser flexibilizado ou reconhecido*; Fase Códigos Teatrais como mediadores de linguagem entre equipe e plateia Linguagem cênica - Aquecendo os ego-atores e ego-músicos e o diálogo entre eles. Esculturas e Sequências Fluidas, como ressonâncias estéticas, transformando a emoção em ação cênica; Fase Mergulho no Conflito. Preparação específica para a ação. Aquecimento para a entrada no conflito (Fantasia Dirigida - memória regredida – tema, cenas, cena específica, local, com quem, quando, desfecho do conflito/trama; Compromisso individual - resolução intencional - fortalecimento do contrato coconsciente e inconsciente com integração dos dois).
- AÇÃO DRAMÁTICA (encontro com o conflito): Ritual de Acolhimento do narrador ao convite: “Quem quer contar a primeira cena?”; Decisão se houver mais de um voluntário para narrar; Ciclo de diálogo intercênico com instantes protagônicos: primeira, segunda, enésima narrativa com entrevista, combinação concomitante às canções, encenação/teatralização, comentário do narrador, ritual de agradecimento para o narrador e próxima narrativa.
- COMPARTILHAMENTO E COMENTÁRIOS: Síntese da Direção (leitura capturando o percurso grupal por meio das cenas); Compartilhamento da Plateia e Equipe - cenas recordadas e não contadas e compartilhamento propriamente dito; Encerramento: responsabilização, palavras, eventualmente algum fechamento com dança, música, imagens etc.
- ETAPA OPCIONAL: Reflexão teórica; Reflexão sobre o próprio grupo (processamento ou algum tipo de aprendizagem)

PÓS-INTERVENÇÃO

- IMEDIATAMENTE APÓS, SOMENTE COM A EQUIPE.
- ENSAIO POSTERIOR

Etapas do Teatro de Reprise (*modus operandi*)¹¹⁰

Pré-Intervenção

- Aquecimento¹¹¹ prévio da equipe

Pressupondo aqui que haja uma intervenção específica para ser preparada, que aqui vamos chamar com nome fictício de Violeta:

Antes de cada intervenção, a direção faz um plano, que é desenvolvido com a equipe (ego-ator(es) e/ou ego(s)-auxiliar(es), se for o caso, e ego-músicos). O plano pode estar praticamente pronto ou apenas esboçado como um embrião de ideia, ou, ainda, ser inteiramente desenvolvido junto com a equipe. Trata-se de um plano ou esboço para nortear inclusive uma eventual mudança no roteiro. Claro que a equipe de trabalho deve ter segurança de que não haverá “tiradas de tapete”. Ou seja, a direção cria novidades diante da demanda do trabalho para Violeta com um grau de liberdade e confiança tal que sempre seja possível experimentar algo que não esteja programado ou que nunca tenha sido feito, mas evitando uma guinada radical que desoriente a equipe.

Esse plano é resultado de uma série de ações, a saber:

- Ensaio geral/desenvolvimento técnico/teórico – Os ensaios seguem normalmente com experiências, montagens de cenas do próprio grupo, de convidados ou aprimoramento de cenas já realizadas pela própria equipe, exercícios de escuta de narrativas, de consciência corporal, técnicas teatrais, discussões teóricas, num calendário previamente definido ou modificado. Dentro dos ensaios sem foco definido, quando surge a demanda de Violeta, são entremeadas conversas e decisões sobre a intervenção específica. O trabalho deve ser aceito? Por quê? Que sentido tem para a equipe? É compatível com nossa agenda? Eventualmente a liderança pode julgar isso com parâmetros já resolvidos pela equipe.

Por um meio eletrônico ou presencialmente, verificam-se as disponibilidades de agenda individuais e a resolução da escala para o dia, segundo *expertises* e composição geral. Por exemplo, se Violeta for uma escola, a equipe preferencialmente deverá ter entre seus membros alguém ligado a essa área. Se Violeta for um trabalho diagnóstico,

¹¹⁰ Opto por dizer aqui exatamente como fazemos hoje em dia, pois algumas ações já são inseparáveis da metodologia. Também privilegio o trabalho com adultos por ser esta a minha maior experiência.

¹¹¹ Importante lembrar que, como já visto na introdução, o aquecimento se dá por meio de iniciadores físicos, mentais, sociais e psicoquímicos de arranque (MORENO, 1987, p.104). “O processo de aquecimento manifesta-se em toda e qualquer expressão do organismo vivo, *na medida em que este se esforça no sentido de um ato*. Possui uma expressão somática, uma expressão psicológica e uma expressão social.” (idem, ibidem, p. 106)

deve dispor de um membro da área “psi” entre os ego-atores. Ou ainda, se o espaço físico for grande, escolher o ego-músico com qualidades vocais e de relacionamento com o público mais habilitado ao contexto. A equipe mínima para uma intervenção é de quatro ego-atores, um ego-músico que cante e um diretor. A equipe pode e deve ter mais elementos como um todo para que essas escolhas possam abarcar essas possibilidades e imprevistos. O número de quatro ego-atores parece ser um mínimo que resulta melhor em cenas e combinações das mesmas. Os ego-músicos eventualmente também podem se desdobrar em um que toque e outro que cante ou vários, dependendo do local. O diretor é único, a não ser que alguém da equipe esteja em treinamento de direção e que a intervenção comporte um procedimento com essa característica experimental. No entanto, as equipes tendem a se acomodar, com o mesmo diretor ou diretores, pois a direção exige muitos conhecimentos e habilidades. Entretanto, penso ser importante que haja rodízios, experiências, para que a equipe mantenha o frescor e a dinâmica das relações descristalizadas, além de preparar novas lideranças na equipe. Não há um número máximo de integrantes em cena, mas o bom senso indica observância a: ambientes, quantos conseguem se escutar numa combinação de cenas, que os ego-músicos não se atrapalhem entre si e que haja certa liderança entre eles a cada intervenção. A liderança pode ser recomendável também entre ego-atores, mas nesse caso não é condição *sine qua non*. A partir dessas condições, em ensaio específico, precedente ao evento e onde todos os membros escalados estejam presentes, a equipe se mobiliza para Violeta.

- Ensaio Específico/Mobilização pro intervenção – No caso de temas prévios, ajuda muito que haja conversas, cenas, esculturas do imaginário do grupo dentro do universo que a equipe tiver sobre o assunto Violeta. Também é importante o que é chamado na área corporativa de *briefing*¹¹², ou seja, a demanda do próprio cliente dita por ele mesmo ou equipe. No caso de um tema livre, o ambiente, os assuntos de interesse da equipe podem inspirar a criação de assunto disparador.

- Providências Estruturais/Administrativas/Logísticas - Em geral, as providências estruturais/administrativas/logísticas são tomadas fora dos ensaios, como números de identidade de cada membro para poder entrar numa empresa, por exemplo. Horário de encontro, transporte quando fora da cidade etc.

¹¹² O *briefing* ou *bríngue* é um conjunto de informações, uma coleta de dados passadas em uma reunião para o desenvolvimento de um trabalho, documento, sendo muito utilizadas em Administração, Relações Públicas e na Publicidade. O *briefing* deve criar um roteiro de ação para a solução que o cliente procura, é como mapear o problema, e com estas pistas, ter ideias para criar soluções (BRIEFING..., 2012).

- Aquecimento da equipe no dia

Conforme a divisão de tarefas, o grupo pode organizar seu aquecimento na ordem que preferir ou puder. A organização no dia deve ser realizada com uma hora e meia de antecedência, já no local. Porém, às vezes, o local, por algum motivo, não está disponível com essa antecedência. O grupo, nesses casos, pode se reunir em local próximo e aquecer-se como grupo (vincular da equipe).

- Aquecimento Vincular da Equipe (estado aquecido de vínculo) – A trupe tem um vínculo prévio e o fato da mesma estar junta na hora e meia anterior ao trabalho propicia naturalmente essa função. Há um momento de dar as mãos, olhar uns nos olhos dos outros e acolher os novos, como se faz em teatro artístico em geral, antes de iniciar uma peça, ou com uma equipe de esporte de grupo. Palavras de ordem inspiradoras ou músicas podem ser bons símbolos ritualísticos para o grupo concentrar-se e recordar a parceria já existente. Na falta da possibilidade desse ritual, os músicos podem propiciar uma cantoria junto, estimulando assim o CCS e CICS da equipe.

Figura 5 AQUECIMENTO CORPORAL DA EQUIPE, ANTES DA ENTRADA DO PÚBLICO. GRUPO IMPROVISE. NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, SALA ADONIRAN BARBOSA. 10/06/2007.

- Aquecimento Individual de cada membro da equipe (corporal e afinação) – O diretor pode convocar a equipe, em dado momento, para que cada um aqueça seu corpo, sua voz, alcance o volume do som relativo ao ambiente, verificação da amplitude de movimentos que o palco permite etc. Porém, em outros momentos, a direção pode estar ocupada com outras providências e, portanto, cada membro deve aquecer seu corpo com o que conhece dele, e os ego-músicos afinarem sua voz e instrumentos musicais.

Figura 6 AQUECIMENTO VINCULAR DA EQUIPE – VOCAL GRUPO IMPROVISE NA PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

- Orientações da Direção: instruções, mudanças, informações – Em algum momento, a direção pode dar instruções específicas conforme alguma mudança que tenha ocorrido desde o último ensaio. Por exemplo, uma mudança de aquecimento, uma observação nova sobre o ambiente/contexto que determine alguma modificação correspondente de atitude da equipe, ou algo semelhante.
- Composição do Ambiente Físico – Em geral, o TR acontece em ambientes novos e desconhecidos para o grupo, e nem sempre é possível saber com antecedência detalhes sobre o local. Para adaptar o ambiente ao tipo de trabalho, frequentemente há necessidade de acomodação, como arrumação de cadeiras da plateia e iluminação. Igualmente importante é a arrumação do material cênico da equipe, tal como figurino e adereços, disposição dos instrumentos e equipamentos de som (microfone) e vídeo (filmadora), se houver. É preciso também reservar um lugar na plateia para o narrador, marcando duas cadeiras, por exemplo, com um grande tecido. Tudo isto é cuidado para que, ao começar o trabalho, mesmo se houver limitações no local, a equipe se sinta o mais à vontade, aquecida e tranquila possível para colocar o foco na intervenção apenas.

Figura 7 AQUECIMENTO VINCULAR DA EQUIPE – RITUAL. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Figura 8 RESERVA DE LUGAR PARA O NARRADOR. GRUPO IMPROVISE. CCSP NASALA ADONIRAN BARBOSA, 23/10/2010.

Intervenção

- **Aquecimento vincular com foco na plateia** (aquecimento, estabelecimento do vínculo e constituição da grupalidade)

Tal como no sociopsicodrama clássico, o aquecimento visa concentrar a atenção do público para a criação de um contexto grupal. Mesmo que a plateia já se constitua como grupo, o objetivo é distinto do habitual daquele grupo e a intervenção inclui uma nova equipe de profissionais que passa a fazer parte daquele grupo anterior, e isto exige um novo acordo de funcionamento, o CCS. No sociopsicodrama clássico, esse momento é chamado de aquecimento inespecífico, permanece assim nomeado até que se defina o

projeto dramático, quando se inicia então etapa de aquecimento dos atores para delinear mais detalhadamente seus personagens que entrarão em cena. Somente aí é chamado de aquecimento específico. O aquecimento específico pressupõe um contexto grupal tal que decisões coletivas já possam ser tomadas e que, portanto, certa dramaturgia legitimada pelos participantes possa ocorrer. Como já disse anteriormente, não apoio as definições pelo “não”. Inespecífico é exatamente tudo que não seja específico. Portanto, nomeio esta etapa com um “sim”, ou seja, pelo seu principal foco, que é estabelecer um vínculo¹¹³ entre as pessoas presentes.

A proposta é criar códigos coconscientes e ativar os coinconscientes¹¹⁴, de tal maneira que passem a vigorar num campo télico durante o evento e que permitam que outros códigos coinconscientes da cultura daquele grupo se desvelem por meio das cenas ou permeiem uma fluência grupal significativa. Ou seja, o aquecimento privilegia aquilo que, ao ser compartilhado, no sentido de viver junto, promova uma experiência não racional e emoções compartilhadas e singulares àquele determinado grupo. Procura-se neste trabalho uma sensação de pertencimento de cada indivíduo. Essa é uma tarefa que exige principalmente habilidade, sensibilidade e conhecimento do diretor, acolhimento do grupo pelos outros profissionais e um ambiente físico que favoreça um clima íntimo. Ou seja, a mobilização dos papéis do *cluster* um ou cacho um: de saber receber.

- Recepção (acolhimento com alegria, inspirado ou não num tema prévio)

Seria desejável que a plateia entrasse neste recinto toda ao mesmo tempo, para que pudesse ser recepcionada pela equipe com músicas já previamente escolhidas sobre o tema do dia ou com alguma *performance* igualmente tematizada. Por motivos variados às vezes isso não é possível. Pode-se então recorrer a alguma atividade que envolva quem já está sentado na plateia esperando o início da intervenção. Essa atividade poderia ser um aquecimento corporal dos atores, música conhecida do público ou um jogo da equipe, que desperte o interesse. O importante é que as pessoas sintam-se acolhidas e que já se crie um clima grupal da importância especial que o auditório tem para o TR, visto que dele depende o enredo da intervenção. O acolhimento também é fundamental para garantir uma colaboração e coconstrução absolutamente voluntária e livre de pressões por parte da equipe. Por terem objetivos diferentes, a entrada do público é diferenciada de uma entrada de teatro artístico, e, como já foi mencionado

¹¹³ Ligação, união relacional.

¹¹⁴ Mais adiante veremos como isto ocorre no TR

anteriormente, o diretor no TR está em cena e tem um papel especial nessa mediação. O diretor, portanto, toma a palavra e recepciona formalmente a plateia.

Figura 9 RECEPÇÃO: voluntária senta-se na poltrona de ser Rei do Mundo na intervenção chamada “90 anos de poltrona”, em homenagem ao primeiro Teatro da Espontaneidade de J. L. Moreno. GRUPO IMPROVISE. DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Muitos recursos podem ser usados nessa etapa, tais como: a dança circular, onde um focalizador¹¹⁵ de dança circular sagrada conduz uma dança conjunta realizada em roda, favorecendo climas animados e de realização de tarefa coletiva; a música, já há muito utilizada como recurso por psicodramatistas, indo desde sons e músicas gravadas, até percuti-las em instrumentos, no chão ou no próprio corpo; textos escritos literários, poéticos ou dramatúrgicos; pequenos jogos de palavras contrárias ou simplesmente brincar de trocar de lugar, rapidamente.

- Apresentação Formal da Equipe

O diretor apresenta cada membro da equipe e a si mesmo, pelo nome. O ego-ator formalmente se destaca da equipe para se dar a conhecer e recebe palmas. Esse momento descontraí até os públicos mais tímidos, para que saibam que podem bater palmas. Em alguns ambientes, cabe dizer mais do que o nome dos integrantes, pois é curioso, por exemplo, para jovens em escolha de carreira, saber que cada um tem uma

¹¹⁵ Termo específico usado em danças circulares sagradas para designar o condutor da dança.

formação diferente. No PBT, faz parte do ritual que os atores, ao serem apresentados, sempre digam algo de como estão se sentindo naquele dia ou alguma situação que ocorreu no caminho, e os outros atores fazem uma pequena cena dessa fala. No TR, poder-se-ia até usar isso, mas não há porque sempre repetir o procedimento como no PBT. Em alguns contextos, esse procedimento pareceria pouco profissional, inclusive. Dizer como está se sentindo, ao contrário de descontrair os ego-atores, os tensiona, pois ainda não estão de fato à vontade e conectados com o público. Falar de algo pessoal exige um pouco mais de intimidade, que pode ser atingida de outras maneiras.

- Combinados com a Plateia/Contrato Coconsciente (apresentação do projeto de trabalho do dia, explicações, objetivos e convocação a corresponsabilização).

O diretor conta brevemente do que se trata o trabalho que será desenvolvido, já que é um teatro diferente do que conhecem. Há casos em que até não conhecem; tenho realizado TR em vários lugares em que há muitas pessoas que infelizmente nunca foram ao teatro e, portanto, não têm nenhuma referência teatral, apenas televisiva. Contar quer dizer mencionar que se trata de improviso e que não se dispõe de um texto prévio, além de ressaltar que a participação é desejável, porém livre. Essa apresentação deve ser breve, porque, a não ser que seja um ambiente didático da metodologia, não há sentido em relatos extensos sobre a mesma, pois só traria ansiedade à plateia.

Figura 10 APRESENTAÇÃO DA EQUIPE PARA A PLATEIA. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

- Conhecendo a plateia e criando ou recriando o ser grupal – CCS e CICS (Desenho de pequenos grupos; Mapeamento, sob algum critério; O que temos em comum; Jogo(s) Dramático(s); *Performances* já preparadas, interativas ou contemplativas).

A ordem de ações nessa etapa do trabalho pode variar desde que os objetivos de vinculação, contrato e adensamento do CICS sejam atingidos. Portanto, inserem-se aqui várias ações que potencialmente poderiam ser realizadas ou não. Algumas são escolhidas previamente e outras são decididas pelo diretor no próprio momento da intervenção. Contudo, via de regra, o diretor faz um contrato claro de corresponsabilidade sobre a intervenção. Ou seja, diz que, ao terminar o evento, a sensação de que foi bom ou ruim corresponda a ter sido feita por todos nós, e que, portanto, a qualquer desconforto mais expressivo, cada um fique atento durante o evento para tentar mudar o rumo ou avisar a direção.

O diretor então procura **mapear**¹¹⁶ o grupo, questionando quem já conhece o trabalho, faz teatro ou tem ido ao teatro. O público responde em geral levantando as mãos ou se levantando do lugar onde se encontre sentado e pode acrescentar verbalmente observações. Outros mapeamentos são possíveis, conforme o objetivo da intervenção, tais como: quem é de alguma região, quem é de algum setor da empresa, quem costuma participar dos eventos promovidos pela organização, quem tem filhos etc. O sentido dessas perguntas já direciona o tema do encontro, pois busca estrategicamente dar visibilidade para o próprio grupo de certas concentrações de membros vindos do nordeste do país, por exemplo. Conforme o caso, poder-se-ia perguntar quem está de sapato vermelho e isso gerar uma brincadeira gostosa para o grupo descontraí-lo, por exemplo. O importante aqui é que os critérios de mapeamento sejam alinhados com os objetivos de Violeta e que nunca excluam ou constriam ninguém. Portanto, ninguém deve ficar sem se identificar com algum grupo. O diretor pode conferir abertamente ao final se todos foram incluídos.

Também nesse aquecimento poderia ser encenado uma breve *performance* teatral, visando desencadear o tema. É importante que, se o grupo optar por algo ensaiado, seja curto e bem realizado, do ponto de vista teatral/artístico. A qualidade do improvisado pode perder contornos estéticos, porém não há muito sentido em apresentar

¹¹⁶ Inspirado num histórico sociodrama público dirigido por Fonseca em 1994 no IX Congresso Brasileiro de Psicodrama e relatado por Anna Knobel, no qual faz o que chama de “recortes sociométricos”. (FONSECA, 2000, p. 348)

algo que estava pronto, ensaiado e não rigorosamente cuidado, expressivo e emocionante. Emocionante, aqui, poderia querer dizer incomodativo, pois prepara para a fase descristalizadora a seguir. Acolher o grupo com respeito e alegria é fundamental; no entanto, em certa medida, já devem ser introduzidos elementos, em maior ou menor grau, conforme a plateia, que promovam aquele “pensar maiúsculo” de Féo, já mencionado no capítulo 1.

Até aqui, a modalidade TR se assemelha a quase todas as modalidades de sociopsicodrama, e já poderíamos imaginar o diretor pedir para se levantar e andar ou algo físico, como seria o habitual em um trabalho mais clássico, buscando essencialmente ambientação e preparação do papel de ator da plateia. Porém, o público não entra como ator nessa metodologia e seria mobilizar algo que poderia ser sentido como frustração depois, por não entrar em cena. Portanto, a estratégia de mobilização da emoção do grupo deve ser pensada como especial. O grupo pode levantar e fazer atividades físicas tais como se juntar em pequenos grupos para discutir um tema ou até criar uma cena para ser apresentada, porém recomendaria que isso fosse feito apenas no caso de se dispor de mais do que duas horas para a intervenção. Nesse caso, a direção cuidaria para que, da mesma maneira como o grupo tenha se mobilizado fisicamente, alguma atividade seja feita a seguir que vá diminuindo a excitação e trazendo a plateia para algo mais suave e introspectivo.

Figura 41 *PERFORMANCE “NOVENTA ANOS DE POLTRONA”*. GRUPO IMPROVISE NO DPSEDES, AUDITÓRIO, 01/04/2011.

Quando são realizadas *performances* da equipe, uma das opções pode ser deixar o final em aberto e pedir à plateia que complete e tente resolver algum problema criado pela encenação. Um exemplo disso poderia ser um grupo de personagens que se diz da opinião azul excluírem um que “acha amarelo”, no caso da intervenção ser disparar o tema da inclusão/exclusão social e, portanto, pressão de grupo. A plateia pode tentar resolver entrando como ator ou pedindo ajuda a outros para entrarem, para que o amarelo brigue por seu lugar, finja ter virado azul e depois tentar influenciar a todos para virarem amarelos, e assim por diante.¹¹⁷

Alguns jogos dramáticos podem também ser usados como alternativa nesse momento de vinculação e desenvolvimento de confiança da plateia no respeito ao conteúdo que expressam, para que percebam que serão respeitados e tratados com preparo e delicadeza.

Um dos jogos dramáticos que nasceu a partir da experiência com TR foi:

Desatando e Atando Nós (RODRIGUES e COUTINHO, 2009) – Trata-se de um jogo dramático para grupos que se beneficiem de uma integração inicial anterior ao trabalho que será desenvolvido. Logo após a apresentação da equipe, dos objetivos e eventualmente do mapeamento, a direção estimula os participantes a se apresentarem por meio do que têm em comum e diferente uns dos outros, levando-os a completar a frase: “Nós fazemos ou nós somos ou nós queremos...”. A ideia central é criar um clima de participação e clara construção conjunta de quem são estas pessoas presentes. Assim, o grupo/público se apresenta para a equipe e para si mesmos: “Nós ganhamos mal, mas nos divertimos. Nós atendemos ao telefone. Nós fazemos projetos e os realizamos. Nós vendemos seguros. Nós levamos bronca do chefe”. A cada frase, a direção repete e assim garante que todas sejam claramente ouvidas, uma de cada vez. A equipe pode ajudar a não perder nenhuma fala. Nesse caso, cumprem a função de egos-auxiliares.

A potência do “Nós”, colocado no início da frase do que cada um é, explicita o grupo como coletivo. Neste momento, cada um exerce o seu direito a ocupar sua parte legítima no todo do grupo, através da pontuação de seu lugar. Por exemplo, alguém poderia dizer: “Nós cuidamos da segurança” e a empresa contar com apenas esse funcionário para esse serviço. A função dele fica, nesse momento, evidenciada em sua interdependência em relação às outras atividades profissionais da empresa, ganha

¹¹⁷ Essa *performance* foi realizada de fato pelo Grupo Improvise e tornou-se um *case*, como é dito em empresa, pois mobilizou a plateia de uma maneira muito forte até que descobrissem que não há uma resposta certa para uma questão tão complexa como essa. Há melhores e piores, mas nesse caso só a experimentação (e não a teoria) daria essa medida.

visibilidade para o grupo. Este funcionário terá a possibilidade de se sentir “fazendo parte” da estrutura, independente do grau de hierarquia ou da valorização implícita de seu cargo na cultura daquele grupo.

Depois de alguns “Nós”, em que todos parecem concordar, podem começar a aparecer falas que expressam diferentes visões sobre o mesmo assunto (não são compartilhadas por todos). Isso acontece ou porque as pessoas vivem coisas muito diferentes ou porque as falas expressam diferenças de opinião sobre o mesmo assunto. Esse é o momento no qual fica estabelecido que o coletivo pode conviver e ainda assim construir e produzir conhecimento, mesmo que haja discordância entre seus integrantes. Ou seja, as diferenças não precisam ser abrandadas e nem excluídas, assim como as pessoas e suas opiniões, sensações e verdades diferentes. A verdade de um grupo é constituída de muitas verdades concomitantes e algumas paradoxais. As diferenças, assim que aparecem, são conduzidas pelo caminho de que não se necessita concordar para conviver. Podem discordar e ser diferentes, sem que por isto tenham necessariamente que brigar para excluir posições e o todo ser consensual, nivelado pela maioria, ou pior, pelo poder vigente. Este jogo dramático estimula, por meio da cooperação, a constatação da diferença como fenômeno natural, que enriquece, principalmente, se não se precisa desqualificar a verdade do outro para impor a nossa. O diretor deve apoiar e proteger principalmente quem discorda. A manifestação do grupo/público de como “Nós” pensamos sobre certos assuntos gera visibilidade das posições individuais e de subgrupos, além de mostrar para qual tema protagônico aquele coletivo pode estar mobilizado.

O jogo pode ser complementado pelos ego-atores acrescentando uma representação mímica de improviso às falas. Os participantes dizem, por exemplo, “Nós operamos caixas” e os ego-atores atuam como se estivessem em uma cirurgia. Ou ainda, “Nós dependemos do câmbio”, quando se tratam de gerentes que trabalham com produtos importados, e um ego-ator pode mudar a marcha de um carro. Enfim, a brincadeira descontraí, distancia as falas ditas, muitas vezes jargões, *slogans*, frases prontas usadas no cotidiano, para que as torne mais claras e conscientes, por meio da “quebra” do sentido habitual. Além disso, incentiva a participação, estimulando o grupo/público a querer falar mais para “ver” o que os atores farão. Num clima lúdico, de criatividade, portanto, o grupo/público vai adquirindo uma sensação de estar à vontade, enquanto ativa a atitude de distanciamento crítico sobre o que gostaria que fosse diferente na sua história. Por exemplo, se o grupo, representado por um participante,

constata, durante o jogo, que há um conformismo excessivo, uma obediência apática frente à autoridade, poderá começar ali mesmo a modificar esta atitude. Uma pessoa puxa, por exemplo, o “Nós obedecemos muito” ou “Nós gostaríamos de dizer mais o que pensamos”. O surgimento de um coinconsciente com certas características grupais propicia certa potência para transformação, como também uma aliança entre iguais na dor ou no prazer. Isso acontece mesmo com grupos formados ao acaso e que não têm história em comum, pois a cultura, a cidade, o país, o planeta sempre poderão ser as referências de transformações que se busca no coletivo.

O jogo “Desatando e Atando Nós” é muito simples, mas exige da direção muita atenção e segurança em seus princípios sociopsicodramáticos de inclusão e de busca da estimulação do grupo/público a aprofundar-se em si mesmo. A mescla de informações objetivas e subjetivas deve atingir um equilíbrio ótimo para que o jogo seja encerrado e que possa seguir para a próxima etapa da intervenção.

O jogo “Desatando e Atando Nós” ajuda na conscientização dos indivíduos, da potência que é viver em grupo, em que as diferenças podem ser acolhidas como construtivas, como riqueza, gerando flexibilidade, reflexão, aumento na possibilidade de questionamento pela diversificação dos olhares para o mesmo objeto.

- Aquecimento dramatúrgico da plateia (preparação para o rito iniciático de encontrar o conflito)

- Fase Descristalizadora – Flexibilização do público por meio de iniciadores físicos, mentais e expressivos (verbais e corporais). Aquecimento do papel de dramaturgo/jogos dramáticos. Contação de “causos”, interferências em *performances*. Foco: individual, coletivo, redes, corpo, espaço e o que mais demandar ser “flexibilizado” ou reconhecido.

A partir de certo momento, como por exemplo, depois do jogo “Desatando e Atando Nós”, algumas técnicas ou intervenções podem ser usadas para preparação do público, visando mobilizar a disposição de relatar cenas de suas vidas, consolidação do contexto grupal, direcionamento para o tema, se houver, e criação de um clima lúdico.

Claro que existe um papel social de dramaturgo, que exige estudo da carpintaria dramatúrgica, muita leitura e exercício profissional para ser realizado com *expertise*. Porém, o que se pretende aqui é que o papel psicodramático de dramaturgo e também o de contador de histórias de cada um seja despertado. Moreno divide os papéis em três tipos: os sociais, psicodramáticos e psicossomáticos. Os psicossomáticos se referem ao

início da vida do ser humano, quando este é dominado apenas por sensações localizadas ou difusas que ainda não contam com uma estrutura psicológica desenvolvida o suficiente para discernir que se trata de frio, fome ou dor. A partir do que Moreno chama de brecha entre a fantasia e a realidade, surgem os papéis psicodramáticos e sociais, como consciência. Isso porque os papéis sociais já existem anteriores ao surgimento do “eu”, como o papel de filho de alguém. Os papéis sociais devem sempre ter seu complementar, como filho-mãe ou aluno-professor. Os papéis psicodramáticos são da categoria do imaginário e são fundamentais para o desenvolvimento tanto dos papéis sociais quanto do indivíduo como um todo. São papéis que, no limite, jamais serão desenvolvidos de fato no contexto social, como o papel de duende, ou de astronauta, ou mesmo de pai, pois a pessoa poderá nunca sê-lo. Esse momento da metodologia, portanto, busca um papel psicodramático de dramaturgo ou de contador de histórias, que talvez nunca se converta em papel social. Moreno chamava de “criaturgia” ao ato do(s) emergente(s) grupal(is) de criar um enredo e ao mesmo tempo representá-lo no palco sociopsicodramático. Aqui, porém, o(s) emergente(s) grupal(is) permanece(m) como plateia e, portanto, se mantém autor(es) e narrador(es). Quem vai ao palco apresentar suas sensações, recordações, sentimentos e pensamentos sobre sua cena são ego-atores e ego-músicos.

Uma das técnicas de aquecimento para este papel psicodramático poderia ser o:

Camarim Vivo – Essa técnica utilizada imediatamente anterior à técnica das “Esculturas Fluidas” pode ser uma boa estratégia, pois propicia um clima muito descontraído para falar de coisas sérias. “O Camarim Vivo” se constitui de um convite à plateia para que entre no espaço de representação - o palco – e crie personagens, esculpindo posições nos atores e produzindo um figurino. Os atores ficam inertes como bonecos, à disposição dos escultores, e o público escolhe um personagem para criar. A utilização dos figurinos e adereços da equipe é disponibilizada livremente.

Essa é uma técnica que descontra bastante, pois alguns participantes nunca subiram em um palco, além de poder soltar a fantasia. A possibilidade de mexer nos materiais cênicos coloridos têm se mostrado como a grande atração, por ser uma brincadeira gostosa. As pessoas contam geralmente que se sentem como crianças, como quando vasculhavam nas roupas dos pais ou vestiam bonecos. Os atores ajudam esses participantes decodificando suas intenções para a criação. Esse jogo funciona especialmente bem em grupos muito contidos, como os da área corporativa.

Figura 5 CAMARIM VIVO 1. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

O Camarim Vivo pode ser tematizado ou não: montar personagens dos clientes externos ou internos da empresa, personagens engraçados da consultoria que as empresas convidadas utilizam, políticos duvidosos, uma atendente de serviço de saúde bem burocrática e descompromissada, ou qualquer outro personagem que caiba.

Depois de pronta a imagem, é apresentada pelos ego-atores, um a um. Pode ser dado movimento a elas e até contracenarem se a direção achar que pode ajudar a aquecer o grupo. Aqui, podem surgir personagens como o bedel de uma escola em um trabalho de planejamento pedagógico de uma escola, ou um agressor de mulheres num ambiente de prevenção à violência doméstica. O importante é que os personagens colocados em cena sejam propositalmente estereotipados para que sejam tratados com maior proximidade. É permitido rir do Rei, como só o faziam os Bobos da Corte, na antiguidade. Três ou quatro pessoas trabalham em um único personagem, enquanto outras três ou quatro em outro. A plateia que não subiu ao palco torce e ouve música “neutra”, depois de ser alertada que, se não for ao palco, está assumindo que os colegas resolvam por elas. Assim se garante que o que for desenhado pelos voluntários não será

crítico ou julgado, pois poderia ele mesmo, o crítico, ter ido desenvolver outra ideia mais a seu critério.

Figura 6 CAMARIM VIVO 2. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Outros jogos e técnicas podem ser utilizados, sempre buscando descontração, acolhimento e coerência com o tema, se houver.

Figura 7 CAMARIM VIVO 3. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Figura 8 CAMARIM VIVO 4. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

Está entre essas técnicas o que chamei desde 2001 de **Roda Indígena**, especialmente concebida para o Teatro de Reprise de Sonhos para ajudar o grupo a entrar num estado de consciência diferente daquele do cotidiano e mais próximo ao sonho. Em experiências com o TR e já na formação do segundo grupo, descobri que se as pessoas entrassem numa contação de sonhos seus, o estranhamento da linguagem onírica diminuiria. A ideia se inspira na reunião de algumas tribos dos nossos índios brasileiros que contam entre si seu dia, seus sonhos, em roda, e partilham suas experiências diárias, em clima de naturalidade e confiança. Portanto, a técnica é usada como construção de um clima de intimização e pertencimento. Os participantes são convidados a contar sonhos ou “causos” vividos. Com a utilização ao longo do tempo, percebemos que a técnica poderia ser ampliada para “causos”, que são histórias reais misturadas com exageros e mentiras, como as histórias folclóricas de pescador e seus enormes peixes. O clima de algo irreal permeia a técnica, propiciando que os participantes sintam-se à vontade de falar de algo menos lógico, em grupo. Esse discurso coletivo vai “puxando” outras narrativas que ligam as ideias racionais às imaginativas. Nesse caso, o grupo se utiliza do verbal, tradicionalmente ligado ao hemisfério esquerdo, de maneira menos lógica e com as funções do hemisfério direito, isto é, mais intuitivas. Segundo Fleury, Khouri e Hug (2008), a conexão entre ambos os

hemisférios por meio do corpo caloso¹¹⁸ é fundamental, pois garante a integração da vivência com o pensamento e, portanto, com a memória emocional, corporal e racional.

Os escritos neurológicos atuais consideram que o cérebro esquerdo é dominante para a maioria dos seres humanos. Na medida em que esse é o hemisfério cerebral que dá suporte à linguagem, deduzimos que domina o outro, relacionado à imaginação. Embora os dois hemisférios do cérebro tenham orientações diferentes, a saúde mental envolve tanto um relacionamento saudável entre eles quanto, principalmente na cultura ocidental a plena consideração dos traços de memória e das perspectivas do hemisfério direito. Esse encontro entre os dois hemisférios constitui a base interna (neurobiológica) do que Moreno definiu como encontro (FLEURY, KHOURI e HUG, 2008, pp. 231-232)

Dessa maneira, este jogo ou outros deste tipo permitem muitas e ilimitadas possibilidades que poderiam produzir a preparação para o papel de dramaturgo ou contador de histórias, e vai da criatividade do diretor colocá-las em ação, desde que tenha claro o objetivo a atingir e uma maneira prazerosa de atingi-lo.

- Fase códigos teatrais como mediadores de linguagem entre equipe e plateia. Linguagem cênica - Aquecendo os ego-atores e ego-músicos e o diálogo entre eles. “Esculturas Fluidas”, “Sequências Fluidas”, como ressonância estática, transformando a emoção em ação cênica.

A integração entre o racional e o emocional, imaginativo, propicia a entrada mais focada na linguagem cênica, que é estranha para a maioria dos públicos. A plateia pode conhecer teatro, mas em geral desconhece os bastidores de como criar cenas. Ou, pelo menos, esse não é o cotidiano da maioria dos adultos, embora seja de outra forma da maioria das crianças o seu dia-a-dia com a imaginação desenhando muitas de suas ações na brincadeira de ser super-herói, ou imitar a mamãe. Nos trabalhos com crianças, como já foi dito, as etapas certamente seria diferentes e mereceriam um estudo à parte, já que elas vivem aquecidas e espontâneas, brincando de linguagem cênica naturalmente. A situação mereceria um trabalho mais direcionado, certamente. Minha área não sendo a infantil, concentro-me realmente nos trabalhos com adultos, que conheço melhor.

Uma das técnicas mais usadas no TR, assim como no PBT original, é criação de Jonathan Fox: as Esculturas Fluidas. Esta é uma ferramenta muito útil e quase que indispensável deste tipo de intervenção.

Técnica das Esculturas Fluidas - A técnica pode ser descrita como um instantâneo cênico da expressão de emoções. Este pequeno instante de alguns segundos é atingido

¹¹⁸ “Estrutura cerebral composta de fibras longas que ligam os dois lados” (FLEURY, KHOURI e HUG, 2008, p. 229).

através de alguns passos anteriores. Em primeiro lugar, o diretor solicita da plateia emoções relativas ao que estão sentindo (sentimento mais do que sensações) naquele momento e/ou ao tema do dia. Podem se relacionar ao como vieram para o evento ou como se sentiram durante um determinado trabalho realizado, quando o Teatro de Reprise está fechando ou avaliando um trabalho imediatamente anterior ou de outra ocasião. Podem também se relacionar ao próprio sentimento de contato com a metodologia.

Uma emoção é dita por apenas uma pessoa de cada vez, um pouco detalhada pela direção, e imediatamente a seguir é realizada a escultura. De posse da informação sobre a emoção a ser “esculpida,” os ego-atores e ego-músicos se inspiram e criam plasticamente um resultado cênico¹¹⁹. Um dos ego-atores, que se encontrar mais aquecido para o tema daquela emoção, se desloca à frente e principia movimentos e sons repetitivos. Os outros ego-atores vão entrando, então, um a um, reunindo-se em torno daquele regente da ação, e compondo outros movimentos e sons, que pareçam dar um sentido compatível com o que o dono do sentimento descreveu e que deseja ver. O elenco deve procurar uma boa ocupação no palco e explorar os vários planos – alto, médio e baixo – de tal forma que a imagem possa ser vista como um todo coerente e ao mesmo tempo diversificado. O ego-músico procura fazer sons incidentais compatíveis com a imagem e em alguns casos rege ele mesmo a finalização da ação. Contudo, o mais frequente é que o ego-ator, regente da ação em algum momento que perceba que já se formou algo com sentido, congela seu movimento e todos devem congelar também, com a maior sincronia possível. Esta imagem expressiva é a própria escultura parada e plena de emoção e significado. O objetivo da técnica é aquecer os ego-atores e criar um elo entre ego-atores e plateia, de modo que esta incorpore a linguagem cênica e realmente ensine ao público como será o diálogo entre eles dali para frente. É desejável que a plateia desenvolva uma sensação de que contar e falar de si seja algo fácil, aceito e simples. A complicação ou dificuldade deve ficar a cargo dos profissionais que se encontram preparados para dar vida às suas emoções, os ego-atores e ego-músicos.

¹¹⁹ Incluo o sonoro no cênico, como resultado.

Figura 9 ES CULTURA FLUIDA 1. Intervenção exemplo da tese. GRUPO IMPROVISE NO CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Figura 10 ES CULTURA FLUIDA 2. GRUPO IMPROVISE NO V WORKSHOP DO PET QUÍMICA. TEATRO: POR QUE SE EXPRESSAR É UMA ARTE!!! AUDITÓRIO PAU-BRASIL ICMOC. INSTITUTO DE MATEMÁTICA USP, 06/11/2011.

Existem variações da escultura fluida clássica. Uma variação que funciona muito bem é a sequência de ações exibindo várias fases ou facetas daquela emoção que se busca expressar: A **Sequência Fluida**¹²⁰. Ou seja, o ego-ator 1 se coloca de um dos lados do palco e inicia um movimento repetitivo. O ego-ator 2 entra do lado direito do 1 e recebe o movimento, fazendo um novo, que pareça completar o anterior, e assim os próximos ego-atores vão entrando do lado direito do anterior e passando para o próximo ego-ator a ação desenvolvida de maneira destacada para cada ego-ator. Todos permanecem repetindo o seu próprio gestual adotado, enquanto uma ideia vai sendo construído e desenvolvida.

Figura 11 “SEQUÊNCIA FLUIDA” 1. GRUPO IMPROVISE, AUDITÓRIO DO COLÉGIO BANDEIRANTES, 08/10/2011.

A ideia muitas vezes é a de um pacote que vai sendo passado e transformado até um final, resolutivo ou não, da ação dramática. O final, em geral, é dado muitas das vezes pelo, nesse caso, regente musical, pois o primeiro ego-ator não pode prever como a ação vai terminar, e o último a entrar é o elemento menos aquecido. O ego-músico então fecha a cena quando “sentir” que o recado chegou à plateia.

¹²⁰ Chamo assim por se parecer muito com o princípio da escultura fluida. De fato o Grupo Improvise a chama normalmente de “sequencinha” (Figura 18 e 19).

Figura 12 “SEQUÊNCIA FLUIDA” 2. GRUPO IMPROVISE, AUDITÓRIO DO COLÉGIO BANDEIRANTES, 08/10/2011.

- Fase Mergulho no Conflito. Preparação específica para a ação¹²¹. Aquecimento para a entrada no conflito (**Fantasia Dirigida** - memória regredida - tema, cenas, cena específica, local, com quem, quando, desfecho do conflito/trama; Compromisso individual - Resolução intencional - fortalecimento do contrato CCS e CICS e integração dos dois).

Considero essa etapa equivalente à etapa de aquecimento específico do sociopsicodrama clássico. Ela começa na fantasia dirigida e culmina na narrativa da cena que será musicada e contada.

Nessa etapa, que não existe no PBT, o diretor solicita à plateia que feche os olhos¹²² e se sente o mais confortavelmente possível. Sugere, de maneira calma e pausada, que cada um perceba silenciosamente o que está sentindo (sentimento) no presente momento. A clareza é fundamental, já que as pessoas devem conseguir seguir as instruções somente pelo que ouvem, sem outros recursos visuais. No caso de deficientes auditivos, não é possível o fechar os olhos, pois um tradutor da linguagem de LIBRAS (língua brasileira de sinais) deve dar as instruções por sinais. Ainda não há pesquisa suficiente para ter certeza de que o clima mais “sagrado” dessa fase é

¹²¹ Equivalente ao Aquecimento Específico do sociopsicodrama clássico, em que o diretor entrevista o protagonista, que escolhe os personagens e atores que os representarão, resolve cenário e início da cena já resolvida e eleita no aquecimento inespecífico, tudo imediatamente antes da “dramatização”.

¹²² Como algumas pessoas sentem dificuldade de fechar os olhos, sempre se pode acrescentar ao constatar isso que, se não quiserem fechar os olhos, mantenham os olhos abaixo da linha do horizonte e evitem se dispersar de suas imagens mentais.

respeitado, pois os deficientes auditivos “falam” muito por meio de sinais em silêncio para nós ouvintes.

O diretor segue pedindo que cada um nomeie essa ou essas emoções ou sensações que encontrar em si mesmo. Disparado então por essa emoção, pede que deixe que lhe ocorram recordações: *flashes* de cenas vividas, que vão se sucedendo, sem avaliação mental sobre elas. Em dado momento, o diretor pede que cada um seja “escolhido” ou “apanhado” por uma única cena, mais do que escolha uma. Explica que mesmo que a cena lhe pareça tola, dramática ou ridícula, essa é a cena que se impõe, e recomenda que não “brigue” com ela. Deve haver um motivo para que tenha sido esta e não outra.

O pressuposto aqui é de que a condução deve ser pouco racional e permeada fundamentalmente pela emoção presente na pessoa e emanada do grupo (CCS e CICS), em função do aquecimento. Também são pedidas cenas e não histórias, como no PBT original. A ideia é a de que a dramaturgia seja mais resolvida, pois se trata de um fenômeno, como aconteceu e foi vivido objetiva e subjetivamente pela pessoa do narrador. A experiência com a metodologia mostrou que, se são pedidas histórias, surgem, em grande parte das vezes, cenas inventadas e com uma dramaturgia, no geral muito básica ou de difícil compreensão, dado que não são dramaturgos profissionais. A dramaturgia da cena realmente ocorrida, com ou sem elementos inventados, se mostrou mais complexa e estética, além de conter a integração da emoção vivida na época e enquanto o narrador a relata.

A instrução neste instante é detalhada a ponto de recordar quem estava na cena, qual o clima emocional desta, onde ela se passou, em que época (ano e/ou idade), textura, cor etc. Os verbos usados cuidadosamente no passado ajudam a alguma pessoa distraída a reiterar que se trata de uma cena passada e vivida. Um título pode ser colocado nesta cena para ajudar a nomeá-la subjetivamente. Uma instrução¹²³ importante é dada ainda, para que cada um se consulte e verifique se gostaria de ver esta cena realizada pelos ego-atores ou quer guardar só para si o que recordou. A última instrução é de que não se prive da cena por esbarrar na questão de que revelando publicamente poderia constranger alguém conhecido ou algo desse tipo, expondo-o de maneira indevida. A direção oferece a solução da realidade suplementar, sugerindo que

¹²³ Os psicodramatistas costumam usar a palavra “consigna” dada nossa história de receber o sociopsicodrama dos argentinos e, portanto, o uso do espanhol permaneceu no jargão, porém prefiro usar a palavra “instrução”, em português mesmo, pois me sugere melhor o sentido.

a cena possa ser maquiada, com pitadas de imaginação, para ser contada. Não é uma falta de transparência, e sim mudar alguns elementos para que seja mais importante sua cena do ponto de vista do tema protagônico do que a pessoa que é referida nela. Abrem-se então os olhos (todas as instruções dadas devem ser entendidas como sugestões, portanto toda pessoa deve ser livre para não segui-las à risca e ser respeitada em sua individualidade).

Sugestão e indução nesse caso caminham juntas, pois quando há um tema prévio o diretor pode incluir em suas instruções alusões a esse tema. Mencionar as nossas situações ao redor do tema Violeta podem gerar recordações importantes naquele determinado grupo de pessoas que convivem com as dificuldades e alegrias do *briefing* passado (em geral por um representante oficial). Por exemplo, se o tema for o tempo, sugestões de cenas em que o tempo correu muito rápido ou lento demais, ou cenas de como anda sua organização com o tempo, entre outras, podem ajudar a dar referências para cada dramaturgo/sonhador/imaginador em sua cadeira solitária nesse momento.

Se o tema for alguma dificuldade de um grupo que já possui uma história juntos, sempre se deve dar preferência a sugerir/induzir dirigindo-se para cenas onde essa dificuldade é superada ou para cenas de integração grupal. Frequentemente, a busca de cenas éticas, de integração ou de superação de dificuldades faz com que o grupo se alimente de sua própria história, além de dar visibilidade para lideranças mais saudáveis. O narrador que acaba contando uma cena ética, por exemplo, num ambiente no qual isso vem se perdendo, provavelmente andava desprestigiado e nesse momento se transforma na referência de sucesso, por ter se levantado e se exposto, com coragem.

Muito importante que se diga que, mesmo existindo um tema prévio, o TR não deve “levar recado” de contratante e nem ter em princípio uma resposta pronta para o que vai acontecer, embora tenha uma metodologia estruturada. Da mesma forma que a intervenção não deve permitir manipulações para um resultado sem imperfeições, também não se propõe a qualquer outro tipo de manipulação. Isso quer dizer que o contratante pode ter uma ideia pré-concebida do que acha que o grupo precisa. O tema pode ser encomendado e resolvido anteriormente. Esse tema pode nascer de uma pesquisa realizada pelo setor de recursos humanos da empresa ou simplesmente do que a organização pensa que está faltando para seus funcionários, alunos ou comunidade. Essa avaliação interessa para a equipe, seja ela obtida por qualquer método, enquanto inspiração e base de negociação do trabalho. Porém, a investigação verdadeira de um grupo deve envolver o próprio grupo e representá-lo. Ou seja, deve propiciar por

intermédio da metodologia a liberdade do grupo de “negociar seus planos” (MORENO, 1992, p. 214) e destinos.

Portanto, o tema inspira o trabalho, mas não determina o resultado. O próprio processo, através do planejamento e realização, é que vai mostrar o que de fato o grupo em questão precisa, para o que está aberto, se esse grupo percebe que acolhe o tema e como o faz. Finalmente, ainda pode indicar quais são os temas necessários e pertinentes no momento atual.

Induzir, nesse caso da fantasia dirigida, significa ajudar a localizar suas cenas e, com uma instrução dada de maneira tranquila, clara e acolhedora, potencializar o tema ou a liberdade de se abrir para o tema protagônico do grupo, que a está altura já está encaminhado. Significa também que qualquer movimento percebido pela direção nesse momento ou mais frequentemente na fase posterior possam mudar completamente os rumos da direção. O guia do diretor é sempre o que o grupo/plateia tem a dizer e não o que a empresa, instituição ou mesmo a maioria da plateia gostaria que se dissesse.

Quando as pessoas abrem os olhos, a direção então oferta o espaço para que alguém conte a primeira cena, com a pergunta: “Quem quer contar a primeira cena?”. Este pode ser um momento ansiógeno para os diretores iniciantes na metodologia ou mesmo para contratantes da intervenção, pois alguns segundos podem se passar antes que alguém se disponha a levantar a mão, principalmente em alguns ambientes mais formais. Porém, é seguro que neste instante haja vários enredos presentes e de importância bastante grande para as pessoas que os detém. Basta que o narrador reúna coragem, ousadia ou até ansiedade para partilhá-los com todos. Portanto, deve-se esperar com calma o surgimento da primeira cena. Ela virá.

- Ação dramática (encontro com o conflito grupal)

- Ritual de acolhimento do narrador ao convite: “Quem quer contar a primeira cena?”

No sociopsicodrama clássico, esse seria o momento de iniciar a dramatização, pois o cenário, personagens e desenho da cena inicial já estariam prontos. A direção apenas dispararia a cena com um simples: “Vamos começar”.

No TR, no entanto, as cenas estão prontas, com começos, meios e finais, pois foram recordadas em seus detalhes, com os olhos fechados. São várias cenas diferentes, com seus cenários, personagens e conflitos. Na melhor das hipóteses, todos da plateia têm uma cena ou poderiam ter. As cenas estão prontas, mas ocultas. Jo Salas nos diz

que todos têm uma história para contar (2000, p.32), mas no TR, por meio da fantasia dirigida, diferentemente do PBT, as pessoas se concentram bem mais em sua subjetividade individual por fecharem os olhos, além de no TR serem cenas e não histórias. No PBT a recordação das cenas se dá de maneira extraversiva e no TR, de maneira intraversiva ou introspectiva.

- Decisão

Por que considero que aqui, nesse ponto da intervenção, não seria parecido com o sociopsicodrama clássico, onde se daria a eleição de qual das cenas seria a protagonista? Ou melhor, dizendo, qual carregaria a representação grupal? Os pressupostos que serão discutidos na parte 2.5 a seguir sobre adensamento do CICS indicam que qualquer cena seria representativa daquele coletivo Violeta. Mas vamos tentar responder especificamente a essa pergunta.

Quando me formei em meu curso de especialização em psicodrama psicoterápico, nos idos de 1982, ainda se acreditava que poderia existir um “falso protagonista”. Moreno nunca falou sobre isto, mas seus seguidores da época ensinavam que alguém mais carente ou que trouxesse a atenção do grupo para si e estivesse, por exemplo, se “exibindo” de maneira exagerada seria um falso protagonista. Disso se conclui que existiria um verdadeiro emergente grupal, “escondido” entre os participantes, e que o diretor deveria descobrir quem seria ele. Com uma atitude que Féo chama, condenando, de “detevivesca”, para detectar o tema protagonico, também pressupostamente em estado latente, o diretor acharia o tal verdadeiro emergente grupal. Concordo com ela que não há, num grupo, nem um verdadeiro protagonista (narrador no caso do TR) e nem um verdadeiro tema protagonico, e o diretor não descobre algo, apenas segue o grupo em seus movimentos.

O grupo é um organismo vivo e, como tal, conta com alguns movimentos provavelmente previsíveis e outros completamente imprevisíveis. Porém, com certeza, a direção de uma intervenção tem na liderança um condutor seguro de seus conhecimentos teóricos e técnicos, mas aberto ao movimento que o próprio grupo vá desenvolvendo. Se surge alguém carente ou “exibido”, creio que o grupo produziu isso, e é função do diretor não excluir esse movimento grupal como o faria com qualquer manifestação individual no grupo, principalmente se essa pessoa polariza atenções construtivas ou destrutivas no grupo. Essa é a garantia de que se possa abarcar em algum momento o objetivo maior, que seria um dos instantes protagonicos da intervenção, ou seja, que capturaria a atenção de praticamente a totalidade do grupo.

Essa tarefa provavelmente é a uma das mais difíceis quando se fala de grupo: como acolher o que diverge, sem que o trabalho disperse para um caos. Entretanto, penso que trazer o movimento individual divergente para dentro do grupo pode dar certo trabalho de manobras inclusivas, mas provavelmente enriquecerá o grupo no seu movimento de encontrar suas verdades. Se isso se disseminar, quem sabe não teremos menos professores mandando alunos para fora da sala de aula e sim tentando compreender o que esse movimentoalaria desse específico grupo, do qual ele mesmo faz parte.

Portanto, acredito que quem primeiro levantar a mão para contar a primeira cena depois de um aquecimento grupal como o que foi descrito anteriormente, levando em conta a sensibilidade da direção de saber quando transitar para a próxima fase, além de representativo, já estará legitimado pela plateia. Muitas vezes, ocorrem depoimentos no compartilhamento de que as cenas recordadas de olhos fechados eram muito diferentes das que foram encenadas. Ou muito mais tristes ou muito alegres, destoando de como caminhou o clima emocional do grupo. Portanto, o grupo como um todo seguiu um caminho e não outro. Ouvimos as cenas no final para incluí-las, mas o roteiro já foi traçado pelas duas ou três cenas narradas e encenadas. Importante lembrar que grupo inclui a todos, inclusive a equipe.

Evidentemente, pode ocorrer o desejo simultâneo de várias pessoas de contar a cena e uma necessária decisão deverá ser feita, pois só é possível uma de cada vez. Então, algum critério deve ser usado para a eleição. Se acredito que qualquer cena é representativa e qualquer uma delas levaria ao diálogo grupal, poderia até sortear-las. Porém, a plateia presente talvez se chocasse com um procedimento tão fortuito, como já aconteceu em um congresso onde o Grupo Improvise fez o encerramento. Propus, como diretora, que jogassem “par ou ímpar” para decidir qual das cenas faríamos. O resultado dessa escolha casual foi questionado por um grupo de colegas de grande envergadura num processamento que promovi para discutir o assunto. Desde então, o procedimento padrão passou a ser uma eleição baseada em contar um pouquinho da sua cena, em pé, se forem poucos voluntários. Se forem muitos, apenas um título, ou uma manchete, como de jornal.

O que parece ser também é, ou seja, a plateia deve ser respeitada e também parecer ser respeitada. Faz parte do ritual certa solenidade, principalmente entre pessoas de mais de 40 anos, que poderia ser quebrada com um “par ou ímpar”, embora aquele evento citado tenha revelado por esse viés fortuito uma dificuldade na transparência da organização, além de algumas incoerências que foram percebidas durante o congresso.

Antes disso, em outra intervenção, também foi utilizado o procedimento do “par ou ímpar” em um evento de sociopsicodrama público, no qual o que ganhou perguntou se poderia dar o lugar dele a outra pessoa. Respondi que sim, e ele deu seu lugar a um doente mental da plateia que nem conhecia, mas que clamava por aparecer na televisão. O narrador que recebeu do narrador ganhador do par ou ímpar, após ver sua cena, que era um relato todo entrecortado que a equipe de ego-atores se superaram ao conseguir montar, disse que ouvia uma voz. Provavelmente uma alucinação. Da plateia, surgiu uma colega apontando uma mulher que teria algo a dizer a ele, como se a voz que ele tivesse ouvido fosse dessa mulher. A mulher se levantou e disse ser sua mãe (realidade suplementar, pois não era de fato) e falava: “Meu filho, você está finalmente na televisão”. O rapaz pulou muito de alegria no palco e o público o aplaudiu em pé. Para finalizar esse momento inusitado, perguntei quem contaria a segunda cena e o público aclamou veementemente o nome do rapaz que tinha dado seu lugar para o doente mental. Os exemplos acima demonstram que o grupo retoma seus caminhos e, se estiverem aquecidos, podem decidir seus destinos de maneira impressionante como nessa intervenção ou na anterior.

Portanto, acredito que todos os que levantam suas mãos e estão dispostos a contar suas cenas pessoais carregam coinconscientemente o tema protagônico, e é por isso que quem não for eleito numa primeira votação não fica reservado para a segunda cena. Depois da montagem da primeira, cena a plateia e a equipe já se encontram diferentes de como estavam na primeira cena. É outro momento do diálogo entre cenas. Portanto, a eleição, se houver, deve ser realizada novamente para permanecer representativa do grupo naquele momento.

- Ciclo de diálogo intercênico num campo protagônico com instantes protagônicos: primeira, segunda, enésima narrativa com entrevista, combinação concomitante às canções, transformação pela encenação/teatralização, comentário do narrador, ritual de agradecimento para o narrador e próxima narrativa.

Inspirada no belíssimo texto de Féo (2009, p.89) utilizo algumas denominações introduzidas por essa autora no vocabulário sociopsicodramático, quando explicita sua direção multidimensional, como já citado no capítulo 1. Creio que algumas denominações atribuídas por ela coincidem com o que penso de objetivos e buscas na metodologia do TR. Na verdade, não se trata exatamente de uma coincidência, já que Féo se inspirou, dentre outras modalidades, no TR, para desenvolver sua metodologia.

Algumas vezes, dentro da direção multidimensional, utiliza-se de parte da metodologia do TR como ferramenta para seu “pensar maiúsculo”, também já descrito na terceira parte do capítulo 1. Por exemplo, Féo prefere chamar de **ciclos** em lugar de etapas, no seu método, pois eles têm uma alternância, feita conforme um julgar do diretor a partir de sua experiência e sensibilidade. Portanto, nada se repete e é resolvido a cada momento. Já no TR há ciclos repetidos e etapas também.

A essa etapa do trabalho do TR chamo de **ciclo de diálogo intercênico**. São ciclos repetidos e que dialogam entre si. Ou seja, o ciclo mantém uma mesma estrutura de ações, quer seja: 1 - convite para nova cena (com ou sem eleição entre cenas), 2 - entrevista com o narrador, 3 - música, enquanto os ego-atores combinam a cena, 4 - apresentação da encenação, 5 - breve comentário do narrador e 6 - agradecimento ao narrador. As repetições do ciclo só terminam (três em média) quando, no cálculo do diretor, há apenas o tempo suficiente para a etapa final do trabalho. Esse ciclo repetido se configura como o clímax do TR, que por sua vez nasce do diálogo ativo com o aquecimento preparatório anterior, da formação do pensar grupal. O aquecimento que produz o momento no qual o grupo é preparado para o ritual de ouvir a cena relatada pelo narrador, ouvir a(s) música(s) inspirada na cena e assisti-la significada pela equipe.

Correndo um risco de falta de modéstia, reproduzo um trecho do capítulo de Domenico e Fernandes sobre as práticas que consideram “emergir no cenário contemporâneo” e advertem que descrevem tais práticas pelo que produzem neles: os autores. Discorrendo sobre TR, penso que falam de maneira muito especial desse momento ápice do trabalho:

Histórias contadas pela plateia são representadas dramaticamente por um grupo de ego-atores-autores e músicos, cujo compromisso se dá mais com a emoção presente no relato do que com os fatos em si, revelando camadas por vezes encobertas na cena narrada. O improviso e o despojamento dos atores, no caso do grupo Improvise e de sua diretora Rosane Rodrigues, trazem uma estética espontânea que se aproxima da vida e homenageia o narrador, devolvendo-lhe uma alegoria de sua própria história. (NERY e CONCEIÇÃO, 2012, p.205)

O texto dos colegas mostra que há uma intervenção poética dos ego-atores e ego-músicos, que está além do “por em cena”. A ressonância estética da equipe é lida e significada pelo preparo, sensibilidade e potencial para transformar em metáfora um acontecimento muitas vezes cotidiano. Além disso, o pensar grupal desse momento busca então num **campo intensivo focado**, pelo que Féo chama de **instantes protagônicos** (2009, p.94). O surgimento desses instantes, com emoções intensas

narradas pela plateia, é um forte indício da resultante da potência cênica que se estabeleceu a partir da leitura artística da equipe.

Mais um trecho do texto de Domenico e Fernandes falando do desenho desse momento.

O tom quase sempre bem-humorado das cenas, que por vezes riem da própria vida, o ritmo, a música, o camarim, os figurinos e adereços “quase carnavalescos” sublinham o risível e o patético da vida, ao mesmo tempo que subvertem e ampliam os sentidos da narrativa, permitem que o narrador e os demais integrantes da plateia espelhem seus dramas em tons mais artísticos. (idem, ibidem)

O procedimento dos ciclos acontece em etapas:

1 - Convite para nova cena (com ou sem eleição entre cenas), que já foi descrito na etapa anterior e volta agora apenas para dar início ao ciclo.

2 - Entrevista com o narrador.

O narrador, ao se voluntariar e/ou ser eleito, é convidado a ficar à frente da plateia, em pé, em geral de mãos dadas com o diretor e relatar sua cena tanto para o público quanto para a equipe que se posiciona sentada no chão ou em cadeiras, de tal forma que acompanhe as expressões do narrador. Diferentemente do PBT, que propõe um narrador sentado no palco e que permanece sentado durante toda a encenação, no TR o narrador pode até sentar-se numa beirada de palco, se for alto, mas nada que seja um local destinado a se sentar como uma cadeira. O motivo é o de manter o narrador em aquecimento corporal durante seu relato, enquanto sua emoção de recordar, de estar à frente da plateia e de ter sua mão sustentada pelo diretor da equipe o coloca no centro da ação dramática.

A direção, em primeiro lugar pergunta o nome do narrador, mesmo que já o conheça. Essa é uma maneira de apresentar publicamente aquela pessoa pelo modo mais afetivo: sua identidade social. Então ouve, assim como a plateia, a narração, e vai ajudando o narrador com perguntas ou sínteses do que foi dito. Trata-se de uma maneira de reiterar a narrativa para o público, se o narrador eventualmente falar baixo ou pontuar para a equipe aspectos que considerou relevantes para a montagem da cena. Isso acontece especialmente se não há nenhuma *expertise* entre os ego-atores no assunto que a direção domina.

Figura 20 MÃOS DADAS COM O NARRADOR. GRUPO IMPROVISE NO CCSP NASALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

O narrador tem total liberdade de contar sua cena, porém deve ser orientado a reduzir antecedentes históricos à cena, com habilidade, sem desmotivá-lo e com delicadeza e respeito, no caso de se alongar perigosamente, com risco de desaquecer a plateia. À direção é recomendável que construa uma possibilidade de cena mentalmente para que tenha noção de quando considerará a narrativa suficiente para fazer a última pergunta ao narrador: “E o que você sentiu nessa situação que relatou?”

Claro que essa pergunta deve ser a última, mas a ligação com a equipe que ouve à sua frente deve ser tal que, se seu conhecimento da equipe lhe mostrar que ainda não estão prontos, pode continuar a perguntar ou até em algumas ocasiões verificar abertamente se algum dos integrantes da equipe quer fazer alguma pergunta ao narrador. Essa é uma prática que quebra um pouco a magia estética da metodologia, portanto deve ser usada poucas vezes numa só intervenção. A equipe também pode, de maneira discreta ou abertamente, comunicar ao diretor que estão prontos e que não precisam de mais informações. Isso acontece quando algum membro da equipe tem um esboço de cena forte e não quer que o narrador forneça mais informações que necessariamente teriam que ser incluídas ou mudaria o curso da ação pretendida pela equipe. Também poderia acontecer quando nem a direção e nem a equipe vão conseguir do narrador mais do que umas informações fragmentadas e, portanto, não adianta perturbar mais o narrador que não consegue falar mais do que o que contou.

Nesse momento no PBT, o condutor pediria ao narrador para escolher entre os atores o personagem que o representaria e também outros personagens de uma concepção geral que o diretor combinaria abertamente com os atores e músicos.

Figura 13 EQUIPE E PLATEIA ASSISTINDO À NARRAÇÃO. GRUPO IMPROVISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, 10/06/2007.

3 - Música, enquanto os ego-atores combinam a cena.

Nesse momento, o diretor do TR, que não combina nada com seus ego-atores, está sentado na plateia junto com o narrador, que foi convidado a assistir sua cena do melhor ângulo onde possa apreciá-la. Trata-se de dois lugares previamente separados para esse momento. O diretor permanece ao lado do narrador, acolhendo sua emoção, até com um abraço, água, lenços de papel, para o caso de se emocionar, e só se levanta para alguma eventual providência rápida.

As canções que são cantadas e tocadas logo após a narração têm a função de manutenção do aquecimento da plateia, além de produzir mais subjetividade relativa ao tema protagonista. A ressonância estética aqui é um elemento de intensa comunicação com a plateia e específica com o narrador. Salas (2000, p.103) relata que alguns grupos de PBT que usam canções reclamam que, nesse momento, a plateia fica conversando interessada na cena que vai acontecer, e desprestigiam o músico. Não é minha experiência, pois a ligação da música, letra e melodia é buscada de maneira intuitiva e na maioria das vezes provoca muita emoção na plateia. Também, os ego-músicos se comportam cenicamente “jogando” com a plateia.

Essas músicas acontecem enquanto os ego-atores combinam em três ou quatro minutos a encenação que farão. Essa é uma das maiores adaptações do PBT para o TR, além da combinação de cenas que não é feita no método original. A música, bem brasileira, entra como uma seresta, com sua melodia e letra. É escolhida num vasto

repertório que deve ter o músico, um tanto pelas suas preferências de saber tocar e um tanto por pura intuição. Aqui entra um ingrediente cultural importante juntamente com a música, que é a arte que penetra diretamente no inconsciente. No PBT original, não há, de forma geral, canções, e sim música e músicos. Os músicos criam uma atmosfera para a cena que vai sendo preparada em silêncio pelos atores. A música, na maior parte das vezes procura ser “neutra” para permitir uma atuação mais livre dos atores, porém, dado que os personagens já se encontram escolhidos, o músico já sabe o clima e toca músicas ou sons relativos ao clima emocional (SALAS, 2000, p. 102), e para no instante em que os atores começam a encenação, iniciando os sons incidentais da cena.

Figura 14 MÚSICA INSPIRADA NA CENA NARRADA, ENQUANTO ACONTECE A COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE, PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

No TR, a música é parte do trabalho e ocupa lugar de destaque. Ela também se encerra quando os ego-atores estão prontos. Porém, a frase musical é terminada ou até, conforme o contágio que tenha exercido na plateia, será cantada até seu final.

Figura 15 COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Penso que essa diferença em relação ao PBT se destaca pela ligação imediata que a metodologia faz com a cultura brasileira. Nem sempre a música é tocada e cantada inteiramente, pois a letra às vezes não é recordada pelo ego-músico. Contudo, o público faz o resto, pois se a plateia conhecer canta junto ou compreende o sentido emocional. Se não conhecer, a letra o ego-músico pode arriscar um “la-la-la” ou contar porque foi recordada nesse momento.

Figura 16 MÚSICA INSPIRADA NA CENA NARRADA, ENQUANTO ACONTECE A COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Figura 17 COMBINAÇÃO DA ENCENAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Um exemplo de uma intervenção com tema das eleições 2012 para prefeito e vereadores ilustra o papel da música no TR. O narrador relata sua cena de 50 anos atrás, quando teria 18 anos e foi ameaçado pelo chefe de que se o narrador não entrasse no vestibular, perderia o emprego no qual desenhava automóveis. Conta que a partir disso saiu da escola rural e fez um cursinho para arquitetura. Sua cena tem ligação com a vivência forte de companheirismo do cursinho, ainda que houvesse a disputa do vestibular, tanto assim que a notícia de que tinha sido aprovado foi dada por um colega que não passou. Explica que foi colega de turma de Chico Buarque de Holanda, e que Chico iniciou o curso de arquitetura, mas não terminou. As músicas tocadas pelo ego-músico foram “Coração de Estudante” de Milton Nascimento

*Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo
Tomar conta da amizade
Alegria e muito sonho
Espalhados no caminho
Verdes, planta e sentimento
Folhas, coração,
Juventude e fé.*

e “Roda Viva” de Chico Buarque de Holanda.

*A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino prá lá...*

Essas músicas, ainda que antigas para a maioria do público, que era jovem, fez não somente o narrador se emocionar como boa parte da plateia.

Quando, por algum motivo, não há ego-músicos disponíveis para uma intervenção de TR, a direção pode convidar o público para cantar canções que sejam inspiradas na cena. Se na plateia não há músicos, instrumentos de percussão simples podem ser usados por um grupo de percussionistas improvisados para acompanhar a cantoria ou até lançar um som estranho interessante. O importante é muito mais a

participação e a boa vontade de quem ajudou. As sugestões de canções são acolhidas e cantadas até o final para não serem apenas recordadas as músicas sem aprofundamento em cada uma, ou a plateia se desaquecer conversando sobre outros assuntos.

Quando há músicos na plateia que se disponibilizam a tocar e/ou cantar, devem ser ajudados pelo diretor, pois como não são treinados na metodologia podem correr o risco de cantar algo que agrida o narrador pela escolha, ou fiquem à mercê de uma plateia que sugira muitas músicas ao mesmo tempo e cuja voracidade deixe o músico atrapalhado.

Figura 18 MÚSICA INSPIRADA NA NARRAÇÃO. GRUPO IMPROVISE, EVENTO DPSEDES, ANFITEATRO DO INSTITUTO SEDES SAPIENTIAE, 2009.

Algo que merece registro pelo inusitado sobre esse assunto se passou em minha estadia em Portugal na vigência de minha bolsa sanduíche. Foi-me ofertada a direção de um grupo que faz um trabalho nessa metodologia, mas que não dispunha de músicos no momento: o Grupo Eras Uma Vez, normalmente dirigido por Teresa Roque, psicodramatista, criadora e mentora do grupo. Num dos trabalhos públicos que lá dirigi, que eles chamam de ensaio aberto, na plateia havia um deficiente visual total, que durante o trabalho descobri que tocava violão. Nesse dia, eu tinha um músico convidado por mim, que não faz parte do grupo e que por isto fechou os olhos na “fantasia dirigida”, como a equipe não deve fazer, e contou, portanto, uma cena. Como ficamos sem músico, pois ele virou narrador, ele emprestou seu instrumento ao deficiente visual,

que nos brindou com um dos momentos mais emocionantes desse dia. Ele trouxe a cultura portuguesa por meio da música, enquanto as ego-atrizes combinavam a cena, de modo que, além de manter o aquecimento, tocou uma pessoa da plateia que, no compartilhamento deu um depoimento impressionante que ligava a cena do narrador à música. Disse que não contaria isso se não tivesse ouvido aquela música, que era a mesma que foi cantada na última noite de um refugiado de guerra e que levava consigo poucos apetrechos para estar em combate, mas que tinha dois copos, para que se alguém aparecesse, seria bem-vindo. Além de tudo, foi uma intervenção de grande desafio para mim, numa cultura estranha, com um deficiente visual presente, dirigir nessa metodologia, em que se fazem cenas para serem vistas.

Já a **combinação dos ego-atores** visa uma ideia geral de enredo: se a encenação vai ser realista ou simbólica, como se inicia e encerra a encenação e quem vai fazer qual personagem dentro da concepção da montagem.

Há muita curiosidade das pessoas que participam de um TR sobre o que ocorre nesse momento e como é possível, em tão pouco tempo, preparar algo tão bem realizado pelos ego-atores, tendo em vista ser de improviso. No PBT, esse momento não existe, já que os atores vão à cena com uma preparação em parte individual, em parte feita pelo condutor, que diz quem serão os personagens em cena e, a partir disso, o narrador escolhe os personagens. Portanto, o condutor dá o tom da cena, combinado com a música que muda ou reforça mais ainda, enquanto se dá aquele tempo em que cada um coloca alguma peça de vestuário em seu personagem, já definido, e se prepara para a encenação. É também muito impressionante no PBT o resultado não somente da equipe profissional ao fazer a encenação, como também por uma equipe formada no momento da intervenção por atores espontâneos. O resultado, nessas ocasiões, com instruções claras e de conexão bem dirigida, pode ser muito forte e significativo, pois a direção pode criar um ambiente propício além da naturalidade do exercício dramático junto com a adrenalina do momento. Quando trabalhamos com a combinação e a equipe não é preparada, o tempo de combinação em geral é bem maior do que dos ego-atores profissionais, e também o resultado cênico perde em linguagem, embora ganhe em naturalidade e cumplicidade do público.

Fundamental para o momento da combinação:

- Atitude de respeito e delicadeza com o narrador.

O pressuposto é de que o narrador tenha generosamente ofertado uma parte de suas recordações para benefício do grupo e, portanto, não cabe de maneira alguma à

equipe qualquer tipo de julgamento e consequentemente qualquer tipo de conselho. A ênfase da encenação não pode indicar que o narrador eventualmente estaria errado ou certo. Equipes iniciantes frequentemente caem nessa armadilha. Já assisti a uma equipe em que a narradora contava uma cena de se sentir culpada por receber telefonemas de uma tia velhinha que falava muito. Visivelmente, a narradora, a quem conheço pessoalmente e é sempre muito atenciosa com as pessoas, ficava irritada de que sempre a tia tomasse tanto do seu tempo, embora gostasse bastante dela, e não entedia porque não colocava limite, já que se considerava boa nisso. A equipe de TR montou uma encenação na qual a culpa da narradora deve ter se multiplicado, pois acentuavam a solidão da velhinha e ridicularizavam a vida atribulada da narradora. Embora isso tenha sido o que “perceberam”, não me parece o caso de colocar o narrador nessa situação de julgamento público, ainda que não concordemos eventualmente com sua atitude.

- Preparo da equipe

A equipe deve estar preparada quanto ao tema do dia, à linguagem cênica e no entendimento dos pressupostos sociopsicodramáticos, além, é claro, de ter realizado seu aquecimento corporal e vincular enquanto equipe. Cada membro deve cuidar de si mesmo e avisar à equipe se naquele dia estiver com alguma dificuldade para que possa ser compensada ou abrandada pelos colegas. Também os ego-atores devem ter treinado falar em tom baixo para que, em alguns ambientes, a combinação não concorra com a música.

- Agilidade com regras de funcionamento

O preparo da equipe inclui ter feito muitas combinações de cena, exercícios de escuta, assim como vários jogos de grupo para que, nesse momento, tenha já desenvolvido a agilidade necessária. Também é fundamental que existam algumas regras que sustentem a equipe; por exemplo, em meu grupo, uma das regras é a de que quem falar que quer fazer um personagem estará imediatamente se comprometendo com ele. Ou seja, dizer que quer é ouvido pelo grupo como “estou aquecido para esse personagem”, e não há tempo para disputas ou para quem ainda está a pensar se está aquecido ou não. Não se deve ou pode dizer que “poderia fazer”; tal comentário será considerado como “em ritmo de resolução” e não será levado em conta. Igualmente, um membro da equipe que disser que não pode fazer o personagem é imediatamente acolhido como não estando aquecido ou tendo algum impedimento que depois explicará qual seja. É indicado que os membros da equipe tenham ou tenham tido um trabalho de consciência pessoal, como psicoterapia, consciência corporal ou semelhante, pois

trabalhar com pessoas provoca misturas subjetivas, transferências complicadas. O momento de uma intervenção não é apropriado para resolver suas próprias histórias traumáticas, embora se possa beber dessa fonte para inspiração para a cena do narrador. Importante que se diga que a combinação é ágil, mas não pode ser ansiosa para terminar.

- Seguir a concepção cênica

A ideia embrionária de cena ou as ideias são abertas ao restante da equipe de ego-atores, em voz baixa, e o restante da equipe ou julga entre os embriões de cena por onde seguirá ou, se só houver um único caminho, partem para o restante da concepção da cena. Uma disputa nesse contexto traria uma grande perda de tempo e de qualidade. A disputa será discutida em momento posterior. Se houver possibilidade, integram-se ideias; porém, às vezes, são inconciliáveis. Nesse caso, quem teve a ideia em geral acaba se comportando como um diretor de cena, pois tem a concepção dramatúrgica. Os outros ajudam com contribuições na dimensão psicológica, técnica e até musical, caso algum dos ego-músicos tenha vindo participar da combinação, pois se pode fazer isso quando se dispõe de mais de um músico. Distribuem-se os personagens por aquecimento até onde seja possível. Depois serão os outros que ficarão com os personagens restantes ou suporte de produção da cena.

- Ligação com música

Se houver algo que os ego-músicos precisem executar, alguém da equipe de ego-atores deve ficar responsável por fazer essa conexão. Ações possíveis seriam: pedir uma música ou um som num determinado momento da ação dramática; pedir ao ego-músico que entre como ator em certo momento.

- Vestir o personagem

Depois da combinação, os ego-atores passam a vestir o personagem com figurinos sintéticos, ou seja, com poucas vestimentas que condensem muitas informações. Por esse motivo, o figurino é composto, em sua maior parte, por tecidos sem forma definida, que permitem a transformação em várias vestimentas. Também máscaras, adereços como chapéus, bolsas, luvas e echarpes ajudam e muitas vezes dispensam o uso de qualquer vestimenta já que o uniforme da equipe é “neutro”. O uniforme pode ser preto ou colorido, mas de maneira homogênea. Maquiagem suave e ausência de brincos, colares, pulseiras, relógios ou qualquer outro objeto que identifique sexo ou condição social do ego-ator e que dispute informação com o personagem que

ele desempenhará. Sapatilhas e vestimentas confortáveis para que possam ir ao chão ou fazer qualquer tipo de movimentação.

4 - Apresentação da encenação.

Quando a combinação está pronta e os ego-atores “vestidos”, devem ter um código previamente combinado para que o músico possa parar de cantar, pois ele em geral está de costas para os ego-atores. O mais importante é que isso seja feito com linguagem cênica, ou seja, tenha certa estética. O diretor pode ajudar, pois está de frente para os atores, sentado ao lado do narrador.

Figura 19 CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 1. GRUPO IMPROVISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

O ego-músico então termina sua frase musical e sai para dar lugar à cena. A partir daí, os ego-atores preparam, eventualmente, elementos de cenário e apetrechos de cena e iniciam a encenação. O ego-músico, durante a cena, realiza sons incidentais que compõem com a cena, enaltecendo momentos de tensão, poéticos ou depressivos, além de sons acessórios como telefone tocando, batidas à porta e mesmo vozes do além.

Em nosso grupo, temos frequentemente um anotador fora de cena, que transcreve como foi realizada a montagem para estudos posteriores. As cenas podem ser realizadas de maneira realista, isto é, exatamente como foram contadas ou de maneira simbólica. Em geral, a primeira cena de uma intervenção é realista, pois até os ego-

atores estão se aquecendo e a partir daí vão ficando mais simbólicas, com metáforas mais refinadas. Às vezes, são sem palavras, com gestual claramente teatral e panos representando espaços, amarras, ligações etc.

Um exemplo de anotação de “teatralização” poderia ser a montagem da cena relatada anteriormente, do arquiteto que precisou fazer faculdade e descobriu o cursinho:

Encenação – Breve cena de escola rural, com crianças. Corta para cena com três personagens “subindo”, em mímica, numa escada de corda, cada um em sua escada, e enquanto sobem conversam sobre o cursinho. Nas falas, é evidenciado que um dos colegas sabe mais matemática do que o narrador, mas que o narrador desenha melhor (não foi contado isso e depois o narrador disse que era exatamente o que tinha ocorrido). Começam a andar na corda bamba. Um a um vai “caindo” e narrador é o único que fica. Um dos que caiu sai de cena e volta fazendo gesto de telefonar e avisa ao narrador que foi aprovado no vestibular. Vem à frente uma ego-atriz, com a peruca de cabelos brancos, como o narrador é atualmente, e diz: “Eu não tinha a menor ideia do que isso significaria para mim”.

Comentário do narrador: “Foi isso mesmo”. E conta a coincidência dos ego-atores terem “acertado” uma história que não contou, pois o colega que avisou sabia mesmo mais matemática do que o narrador. Conforme a combinação e leitura que os ego-atores fazem da narração, a cena é realizada com o acento baseado no tema do dia, na emoção com que o narrador contou sua cena, na sensibilidade dos ego-atores, nas dicas do diretor, mas sempre buscando uma releitura significativa.

Figura 20 CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 2. GRUPO IMPROVISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 10/06/2007.

Outro exemplo de cena, da área corporativa, poderia ser:

A narradora conta ser proibido utilizar aparelhos MP3 na loja, onde trabalha e onde a intervenção está acontecendo. Um dia, ao voltar do almoço, rapidamente teve que assumir o caixa e esqueceu-se de guardar o aparelho. Apertou sem querer a tecla REC e gravou o restante do seu dia de trabalho. Ao chegar a sua casa e perceber o ocorrido, ouviu a gravação: sua atividade no caixa; a saída para o banco; o barulho da rua; a reclamação das pessoas na fila do banco; a volta à loja; seu retorno ao caixa; sua requisição pelo alto falante para ir ao almoçarifado; seu retorno ao caixa; sua ida ao andar de cima para cuidar da área de marketing etc. Ao ouvir a gravação, ela se deu conta de como seu dia era corrido e de sua capacidade de dar conta de tudo. Conta isso com muita satisfação e um pouco envergonhada.

Encenação: Um dos ego-atores faz o papel antropomorfizado de MP3 e é tratado com muito carinho pela ego-atriz/narradora. Para mostrar como o dia de sua dona é corrido, ele grava tudo o que ela fez (as atividades na loja, sua ida ao banco etc.) e quando chegam à casa, ele mostra a gravação pra ela. A cena termina com a ego-atriz/narradora dizendo que agora ela tem consciência de seu esforço.

Figura 21 CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 3. GRUPO IMPROVISE, EVENTO DPSEDES, ANFITEATRO INSTITUTO SEDES SAPIENTIAE, 2007.

O tom mais para a comédia ou mais para drama em geral é dado pela própria plateia e pelo diálogo entre cenas. Segundo minha observação, a tendência é de alternância de cenas cômicas com as dramáticas, como que para suportar a dor de alguns conteúdos muito fortes. Contudo, se isso não ocorrer com as cenas, os ego-atores podem aprofundar algum conteúdo que a plateia não está suportando e levando tudo para a comédia ou o contrário, trazendo senso de humor, de maneira respeitosa, para cenas muito fortes e algumas trágicas. Existe até mesmo a opção, se a plateia parecer estar dando conta, de manter o clima da cena, mesmo muito forte, como é o caso do

exemplo a seguir. Essa foi uma intervenção em um núcleo de prevenção à violência contra mulher na periferia de São Paulo.

A narradora conta que o pai bebia e batia na mãe. Ela dormia num beliche com a irmã e frequentemente a mãe passava pelo corredor correndo e gritando “Acode! Ele vai me matar”. O pai corria atrás com um facão dizendo que ia matar um! Ela cresce ouvindo o pai ameaçando matar e tinha medo que o pai a matasse ou à mãe, a qualquer momento. (Ela se emociona e pede desculpas por isso). Conta que no dia seguinte o pai ia trabalhar e era como se nada tivesse acontecido. Relata ainda que o pai às vezes era carinhoso, mas era muito raro, pois o clima era de medo e tensão na maior parte do tempo. A mãe falava que era normal, mas a narradora dizia que não era, e achava que precisava pedir ajuda, fazer alguma coisa. Diz que hoje são três irmãs solteiras e três casados. Ela não casou, e hoje não há mais violência na família. Mas diz que ela deu seu grito de liberdade.

Encenação – Duas ego-atrizes representam a narradora e a irmã. Marcam a cama com panos no chão e enquanto estão no quarto, ouvem a mãe sendo espancada pelo pai embriagado. A cena da surra acontece atrás de um pano erguido por uma ego-atriz e por um ego-ator, que em outro momento também faz o pai da narradora. Esse agride a mãe fisicamente verbalmente. A mãe é representada por outra ego-atriz que fica atrás do tecido gritando, mas não aparece. No palco (elisabetano) - à frente - as ‘meninas’ mostram o pavor, a impotência e o medo de morrer ou de ver a mãe morta pelo pai embriagado. Os gritos param num certo momento e o pai sai de trás dos tecidos e – como se fosse o dia seguinte – mostra-se sóbrio no trabalho cumprimentando a todos com “bom-dia!”, como se nada tivesse acontecido. Em seguida, ele chega novamente em casa embriagado e bate novamente na mãe (atrás do pano). Essa cena se repete três vezes, sendo que na terceira ele corre atrás da mãe com um facão. A ego-atriz narradora vem à frente como adulta e diz que nada de mais grave aconteceu e que o pai nunca matou a mãe. Mas que ela deu seu grito de liberdade: “Não vai matar! Hoje, comigo? Nesta família, NÃO!”

Comentário: Narradora se emociona e nem consegue falar enquanto plateia a aplaude empé.

Também vale mencionar outra encenação a partir de uma intervenção realizada por ocasião da formatura de sociopsicodramatistas, na qual o aquecimento foi uma *performance* utilizando textos de Moreno sobre inclusão e a um trecho da obra de Brecht, mesclados:

A narradora conta que participou do projeto Rondon na década de 1970. Ela e um grupo de jovens foram para uma cidade pequena e ficaram num hotel da praça central. Toda a movimentação da cidade se concentrava ali. Do hotel, avistavam a rodoviária. Num dia em que estavam sentados em frente ao hotel, ela viu um homem jogar um líquido de uma garrafa sobre um cachorro. O homem riscou um fósforo e jogou no cão, que pegou fogo. Ela não se lembra do que fez ao ver o acontecido. Diz que as coisas vêm piorando com o tempo e hoje botam fogo em gente. Termina o relato dizendo que precisava colocar isso pra fora.

Encenação: Ego-atores como jovens alegres, vestindo roupas coloridas, falando com entusiasmo de estarem participando do projeto Rondon. Eles comentam que podem mudar o mundo. Em determinado momento, a ego-atriz/narradora olha um ponto à sua frente como se visse ao longe e começa a descrever a movimentação suspeita de um homem. À medida que ela descreve o que vê a cena ganha densidade. Ela

para de falar no momento em que diz: “ele tá acendendo um fósforo, ele...”. A partir desse momento, os outros atores tiram as peças coloridas que ela estava usando, enquanto um personagem, como um repórter narra fatos chocantes acontecidos da década de 1970 para cá, terminando com “um índio pataxó é queimado vivo em Brasília. Autor do crime é absolvido e trabalha para o governo.” No decorrer da narração, a ego-atriz/narradora fica sozinha no palco como se estivesse visualizando todos os acontecimentos narrados, mesmo os atuais. A cena termina com ela dizendo “eu precisava botar isso pra fora!”

Figura 30 NARRADORA ASSISTE À SUA CENA, COM SONS INCIDENTAIS. GRUPO IMPROVISE NA PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 22 CENA INSPIRADA NA NARRAÇÃO 4. GRUPO IMPROVISE NA PRAÇA DA LUZ/SP, 26/06/2010.

Figura 23 CENA DE FILHO CONTANDO PARA OS PAIS QUE PASSOU NO VESTIBULAR E VAI MORAR EM OUTRA CIDADE, COMO A FAMÍLIA NÃO QUERIA. GRUPO IMPROVISE NO V WORKSHOP DO PET QUÍMICA. TEATRO: POR QUE SE EXPRESSAR É UMA ARTE!!! AUDITÓRIO PAU-BRASIL ICMOC. INSTITUTO DE MATEMÁTICA USP, 06/11/2011.

5 - Breve comentário do narrador.

Esse é um momento em geral muito breve, porém de enorme importância, pois antes de qualquer outra ação a plateia anseia ouvir se o narrador aprovou a cena teatralizada, embora tenha acompanhado um pouco seus movimentos durante a música e a encenação. Então, ele é chamado novamente à frente pela direção e lhe é dada novamente a palavra, com a seguinte pergunta: “Quer fazer algum comentário?” O sentido dessa pergunta é que o comentário seja breve, pois o narrador não será mais trabalhado individualmente do que naquele instante. De fato, se abrirá o espaço para o diálogo cênico, em que a plateia continuará a desenvolver seus temas protagônicos ou compartilhamento, se já for a última cena.

No PBT, o narrador fica no palco e é acompanhado o tempo todo pela plateia e se retira depois de fazer também um breve comentário. O narrador pode não gostar da cena, corrigir algum engano da equipe ou algo que, por não saberem, interpretaram e reproduziram incorretamente. Sei que há equipes que corrigem a cena para o narrador; eu não acredito nisso. Já vi narradores corrigirem a equipe e depois de algum tempo voltarem para dizer que foram para casa e refletiram, percebendo que a cena procedia. O importante é que a cena é do narrador, mas também não é, pois é do grupo. E a equipe é grupo.

6 - Agradecimento ao narrador.

Quando o narrador volta para sua cadeira, que não é mais aquela junto ao diretor, é pedido para ele uma salva de palmas. Isso tem um sentido de demonstrar a generosidade dessa pessoa e reiterar que o acento do trabalho está no grupo por meio do narrador. Ou seja, ele ofereceu sua recordação, mas não permanece no palco e dá lugar para outra pessoa contar a história daquele grupo: o tema protagônico.

- **Compartilhamento e comentários** (ressonância das cenas no grupo e responsabilização de cada um sobre os temas abordados)

Essa é a etapa final da intervenção e tão importante quanto as outras, pois torna possível a troca entre os participantes e distanciamento crítico. É o momento de ouvir as cenas que não foram contadas e as “caronas” emocionais que o público pegou a partir da cena dos narradores. Também é o momento de, aos poucos ir desaquecendo o público da intensa emoção, e devolvê-lo a racionalidade e certo distanciamento para que possa assimilar o que ocorreu e para que a vivência não se perca, além da possibilidade da plateia poder retornar ao mundo cotidiano de alguma forma transformada. Essa é

uma etapa que não existe no PBT. O término pode ter uma pequena cena realizada pelos atores, uma leitura poética da apresentação.

- Comentário do Narrador

Já feito, mas faz parte dessa etapa entremeada dos ciclos cênicos.

- Síntese da Direção (leitura capturando o percurso grupal por meio das cenas)

Nesse momento, ego-atores e ego-músicos sentam-se, em geral, à beira do palco, e apenas o diretor permanece em pé para conduzir essa etapa mais verbal.

Para marcar a fase de compartilhamento, a direção recupera o caminho percorrido pelo grupo por meio das cenas e temas que foram abordados na intervenção Violeta. Como em qualquer modalidade de sociopsicodrama, a direção deve evitar conclusões ou interpretações sobre esse percurso. O diretor não é um analista nem do grupo e nem da instituição. A leitura baseia-se apenas na trajetória das cenas, marcando ligações entre temas correlatos, como por exemplo, todas as cenas de alguma maneira se referirem a incidentes ligados a chefes autoritários. Ou as cenas terem caminhado para um crescente de criança, adolescência e idade adulta, como se o grupo fosse amadurecendo o tema durante o trabalho. Enfim, a leitura de grupo não se configura como uma palavra da verdade do diretor, mas um olhar de sua experiência com grupos e sobre o que ouviu esse grupo conversar. Portanto, a observação e memória do diretor devem ser afiadas e alinhadas com o evento todo. Recomenda-se anotações das cenas.

- Compartilhamento da Plateia e Equipe
- Cenas recordadas e não contadas
- Compartilhamento propriamente dito.

A plateia é convidada a então contar suas cenas recordadas da etapa da “fantasia dirigida” ou a partir das cenas relatadas, e também a compartilhar sentimentos e situações vividas que se assemelham às do narrador. A ideia aqui é que o narrador que se expôs, oferecendo sua cena, possa sentir-se acolhido pelo grupo, que também se expõe, trocando experiências entre si. É importante garantir que o narrador não se sinta sozinho ou exposto. A direção, nessa fase, deve evitar conselhos assim como muitos elogios à equipe. Esse movimento de aconselhar, embora genuíno, pode levar todo o grupo a se colocar acima do narrador, como alguém que saiba mais, pois já passou por isto ou por qualquer motivo. Claro que ao diretor deve caber o bom senso de não reprimir isso e avaliar se a “dica” que foi dada é pertinente ou não. A manobra de trazer

o grupo para um real compartilhamento exige experiência e habilidade para não cair num “modo certo” de falar. É como se o diretor apenas desse margens a um rio para que ele não se dispersasse e tivesse foco no intercâmbio de experiências. Os elogios à equipe são aceitos, porém não estimulados para que a plateia se mantenha conectada consigo mesma, já que o trabalho é cocriado e não somente da equipe. Depois da intervenção os elogios poderão ser acolhidos. Já as críticas ou desconfortos devem e precisam ser ouvidos e absorvidos pelo “ser grupal” como parte integrante da intervenção.

Figura 24 ETAPA DE UM COMPARTILHAMENTO. GRUPO IMPRO VISE, SALA ADONIRAN BARBOSA, CCSP, 23/10/2010.

Cabe salientar que a direção deve ter atenção com o espaço daquelas pessoas que se expressaram pouco durante a intervenção. Ou seja, abre-se esse espaço para quem democraticamente tiver algo a dizer, mesmo se o que tiver que dizer seja um desconforto, uma reclamação de algum erro da equipe ou algum mal entendido. A direção deve ter cuidado para não olhar apenas narcisicamente para os que têm comentários consonantes. O espaço deve estar aberto também para a dissonância e discordância, e deve proteger alguma minoria, às vezes de apenas um indivíduo, que

discorda do caminho da plateia como um todo. Ou, até mesmo, ainda que seja raro, ter alguma queixa sobre a equipe.

Se houver tempo, às vezes, nessa fase ainda, alguma ação dramática pode caber, como uma escultura fluida de alguém frustrado, pois sua cena não foi teatralizada, ou alguém que diz querer experimentar estar no palco e isso possa acontecer fazendo uma nova cena com ego-atores espontâneos. Enfim, aqui cabe o uso de outros recursos de outras modalidades de sociopsicodrama ou a criatividade do diretor. Vale dizer que, no ambiente corporativo, esse fechamento é dos momentos mais importantes do trabalho, pois a empresa ou a instituição só reconhece que um trabalho foi feito se não ficar solto demais para seu público. Esse pode ser um momento importantíssimo em que o grupo faz em conjunto um diagnóstico do que pode estar a suceder para uma eventual crise, por exemplo. Portanto, aos poucos, a emoção vai se integrando à racionalidade e a um distanciamento, para que o grupo reconheça e valorize seu percurso como nem certo nem errado, mas revelador do que buscou e propôs muitas vezes como solução de problemas.

Os membros da equipe também podem compartilhar cenas suas livremente, somente se restringindo a não ocuparem demais o espaço da plateia, pois afinal estão ali para servir e não para serem servidos. Também devem ter, no seu preparo, a perspectiva de seu papel profissional naquele contexto, para não extrapolar com cenas muito longas ou inadequadas para o evento. Mas, podem e devem colocar-se e disponibilizar sua emoção, pois essa visibilidade de que os ego-atores, ego-músicos e diretor também sentem, erram e sofrem enriquece a vivência e referenda parâmetros.

- Encerramento
- Reflexão sobre a responsabilização grupal.

O grupo deve ser alertado na apresentação do trabalho que essa intervenção é coconstruída e que sua participação é essencial. E, ao final do trabalho, o grupo pode ser lembrado de sua responsabilidade sobre o que foi construído nesse trabalho.

- Palavras de cada um.

Uma prática cada vez mais usada pelos psicodramatistas é a de solicitar que a plateia ao final diga palavras que serão repetidas pelo diretor, como uma espécie de avaliação do que foi vivido. Cada pessoa pode dizer uma palavra ou frase curta em que sintetize como se sentiu. É fundamental que o diretor, em algum momento, dê espaço para sentimentos de desconforto, principalmente verificando que a maioria não abafe os desconfortados com um: “Não houve nenhum desconforto”, vindo da maioria.

- Eventualmente algum fechamento com dança, música, imagem etc.

Para o fechamento da intervenção não é necessário nada além de despedidas, todavia, em algumas ocasiões a equipe pode entender que uma dança ou imagem caberia. Vai aqui uma “pitada” de intuição ou de alegria.

- Etapa opcional.

Eventualmente, processamento ou algum tipo de aprendizagem (reflexão teórica ou reflexão sobre o próprio grupo).

Em alguns ambientes didáticos de sociopsicodrama ou de algum tema que os contratantes tenham previamente solicitado, pode-se fazer uma elaboração do ocorrido do ponto de vista sociopsicodramático, do tema protagônico, ou de planos de ação para superação da dificuldade verificada pelo próprio grupo. Isso é feito em horário que não roube tempo da intervenção com TR e de preferência com um intervalo para propiciar que a plateia ainda possa, por algum tempo, escoar sua emoção de cenas recordadas. Nas empresas, é comum, nesse final, ser realizado um intervalo para um café do qual a equipe pode participar. Claro que, ainda no papel profissional, nesse momento informal, não é recomendado à equipe que perca seu papel. A equipe deve simplesmente acolher o público no que quiser contar ou saber, sem relaxar em demasia seu papel ali de “artista”. Em alguns ambientes corporativos, é preferível fazer um relatório sobre o evento, pontuando e “lendo” os pontos levantados, com o devido cuidado, de se manter como parte produtora do evento, de pesquisador participante.

Pos-Intervenção

- Imediatamente após, somente com a equipe.

Recomenda-se que a equipe para não se esquecer de algumas melhorias que precisam ser feitas no trabalho troquem impressões sobre pequenas falhas no trabalho ou grandes acertos. Cuidando claro de no calor de alguma irritação por erro, ser destrutivo com alguém, mas não perder informações preciosas daquele momento. E também para não comprometer as relações intergrupais da equipe no futuro por algum ressentimento. Claro que seria o mais indicado ficar mais um tempo juntos para essa finalidade, mas nem sempre isso é possível, até por conta do cansaço do trabalho.

- Ensaio posterior (elaboração e refazer as cenas, discussões e providências estruturais/administrativas/logísticas)

Em ensaio posterior, sempre que possível, o grupo avalia a intervenção e, com uma liderança segura, pode falar sobre dificuldades com colegas ou propostas e orientações para melhorias técnicas ou teóricas.

É fundamental que uma equipe de TR seja aberta às críticas e aos elogios e que, por mais aberto que seja o trabalho, tenha consciência de que a equipe não é uma família e sim um grupo que está junto profissionalmente para realizar um trabalho no qual acredita.

As etapas descritas e detalhadas aqui podem servir de base para uma metodologia de pesquisa qualitativa, porque essa pormenorização é de grande importância para que se possa avaliar ou pesquisar qualquer protocolo de TR e replicar o método. Pode até, posteriormente, servir de contribuição para outros métodos afins.

No entanto, como estratégia de estudo qualitativo, me parece mais preciso fazer um caminho de construção e detalhamento da intervenção específica, até chegar a uma sequenciação (MONTEIRO; MERENGUÉ; BRITO, 2006, p.119) representativa que possa servir de guia para “ler” a intervenção escolhida, e aí sim utilizar como base as etapas previstas na metodologia.

2.4.4 Aplicações

A versatilidade do método permite sua utilização em variados contextos sob a perspectiva e ideologia da inclusão total. Cada um desses contextos exige uma preparação específica, porém a metodologia se mantém. As variações encontram-se fundamentalmente na maneira de receber a plateia, nos jogos dramáticos de aquecimento, no tipo de cenas induzidas na fantasia dirigida e na existência ou não de um processamento ao final.

Trata-se de uma ferramenta apropriada para diagnósticos grupais e identificação de conflitos, mediação de conflitos, abertura e encerramento de eventos, avaliação grupal de algum evento ou procedimento, desenvolvimento de conceitos em área de treinamento organizacional ou institucional, prevenção, orientação, busca de valores como cidadania e ética, desenvolvimento de lideranças, sensibilização e mobilização de grupos para determinados temas, potencialização e motivação de grupos, melhora de trabalhos em equipe e coesão grupal, integração, desenvolvimento de foco, articulação e minimização de ruídos nos processos de comunicação, aprendizagem, fortalecimento

das relações interpessoais, transformações de disponibilidade de um grupo, modelo de criatividade.

Pode ser usado no ambiente corporativo, institucional, comunitário, psicoterápico e em espaços públicos. No *setting* psicoterápico, no entanto, deve ser levado em conta que a metodologia é realizada em ato único e que, em grupos de processo psicoterápico, o foco de maior potência da metodologia seria o grupal, inter-relacional. Para o foco em sintomas individuais, outras metodologias sociopsicodramáticas são mais indicadas ou se prestariam a compor com outras metodologias de investigação sociopsicodramáticas para uma verticalização adequada ao trabalho mais individual, pois a metodologia do TR aprofunda pela cena individual o assunto coletivo.

Na escolha da metodologia, o TR é particularmente interessante em ambientes mais formais, nos quais os participantes se conheçam e mantenham uma convivência constante, e que seja preciso preservar exposições que poderiam gerar desconfortos no dia seguinte à intervenção. Também é bastante interessante em ambientes em que haja desconfiança institucional com relação à equipe gestora que contrata o trabalho, pois esse diálogo poderia ser facilitado e a confiança gerar potência nos dois grupos, plateia e gestores. São igualmente potentes e transformadoras as intervenções dentro das escolas, tanto entre professores quanto entre alunos, ou ainda a integração de vários níveis, como alunos, professores, direção e funcionários da escola. Podem gerar mudanças inter-relacionais expressivas¹²⁴. Entretanto, nos trabalhos de prevenção à violência, prevenção de doenças sexualmente transmissíveis ou de busca de ética e cidadania, é que o TR ganha sua expressão maior e permite grande engajamento à causa política em questão e a transformação da realidade social.

Nos sociopsicodramas públicos, a unidade funcional - direção, ego-atores e ego-músicos - que conduzem a intervenção de TR, podem ter uma relação mais próxima ao público do que em ambientes corporativos, por exemplo. A percepção do coletivo pode passar por mais trabalho cênico/corporal com a plateia e maior tolerância à fluidez e ao caos, provocados pelos eventuais fluxos aleatórios de pessoas, se o espaço for aberto a entradas e saídas durante a intervenção. Esse último caso é o da nossa intervenção exemplo do capítulo 3.

¹²⁴ Ou, dito numa linguagem sociopsicodramática, grandes mudanças sociométricas.

Já num psicodrama líquido¹²⁵, tudo isto se acentua, pois a fragmentação e o caos são bem mais expressivos. A tolerância e as tentativas de intimização são mais e mais necessárias tanto mais a impessoalidade de transeuntes indiferentes ocorrer. O tema, nesse caso, pode ser um apoio fundamental até para chamar a atenção de um transeunte que passe pela praça ou rua.

Em ambos, tanto psicodrama líquido como sociopsicodrama público em ambiente fechado, a agilidade, alegria e manutenção de aquecimento no pico de energia são demandadas para que se produzam emoções e transformações atravessando o caos, sem buscar perfeição ou consenso. O domínio da linguagem teatral tem grande importância nesses ambientes dispersos. A ação estética dos ego-atores e ego-músicos mantém a plateia concentrada na cena.

Já em ambientes de grupos pré-selecionados e, portanto, mais contidos pelo papel social ou profissional, com objetivo comum a todos, como no caso de *coaching*¹²⁶ grupal contratado por uma organização ou de encontro de pais, por exemplo, a importância do tema proposto previamente é fundamental. Claro que o grupo presente a qualquer intervenção de TR sempre pode mudar o curso total de um tema proposto, se o diretor tiver experiência, mas a liberdade de ação em um sociopsicodrama público é sem dúvida mais ampla e o desafio bem maior.

2.4.5 Equipe, preparação e funções

“Representar em cena exige muito trabalho. Mas quando temos a experiência do trabalho como se se tratasse de um jogo, então ele deixa de ser trabalho. A representação é um jogo” (BROOK, 2011, p.207)

Essa frase de Peter Brook sintetiza o trabalho do ego-ator no TR. Para além da repetição do que o narrador coloca no “jogo”, há um profissional preparado para se abrir ao jogo e ao improviso, para se abrir e se colocar no lugar desse narrador e de uma plateia inteira, que já ouviu qual é a cena, e por isso já não é surpreendida. A vida já foi relatada e a imagem mental da cena já se encontra, há alguns dias, meses ou anos, registrada na mente do narrador. A competição seria desleal se esse ego-ator não jogasse

¹²⁵ Definido por Davoli (2006, p. 84) como um sociopsicodrama de rua, rápido e muito intenso, em que “a cena destacada dura o tempo necessário para criar a afetação em quem vê. Sair da indiferença pelo olhar do fluxo ininterrupto, fluido, incessante”.

¹²⁶ Procedimento realizado com finalidade específica de desenvolvimento de competências igualmente específicas.

com a plateia, com seus pares e com a possibilidade de emprestar nova significação a um fragmento de história.

Por outro lado, o ego-ator não precisa contar algo que não se sabia, e isso traz, simultaneamente, dificuldades e facilidades. Fizemos uma experiência, em nossos ensaios, de realizar cenas contadas como na metodologia, cenas contadas de maneira escondida e cenas contadas em que o público assistia a combinação. Chegamos à conclusão, ainda que provisória, pois a experiência foi feita apenas entre nós da equipe, que o narrador e a plateia se emocionam muito mais quando a cena é contada abertamente. Imaginamos que o sistema de contágio do público é a mais provável explicação para o fenômeno. Mas, realmente, teríamos que tentar outras vezes e com públicos diferentes para conferir. O fato é que a imaginação das pessoas envolvidas pode ser o diferencial, pois ver contar faz o público imaginar a emoção do narrador e isso potencializa a sua própria.

A potência estética dessa metodologia encontra-se na técnica do “espelho ressonante” realizado de forma viva. A linguagem cênica deve estar na preparação do ego-ator para, quando ouvir/vir a cena do narrador, permitir uma porosidade tal que sua sensibilidade produza o desenho do personagem, com falas, gestos, tons e movimentação.

Além do preparo teatral e/ou musical propriamente dito, o ego-ator e o ego-músico devem entender algumas ideias-chaves desse trabalho:

1 - O que fará sairá imperfeito, pois é improvisado, ainda que se esforce o máximo possível para ter seu corpo preparado para expressar o que quer que pretenda expressar;

2 - O respeito ao narrador, como autor, é mais importante do que realizar uma boa *performance* no palco;

3 - Aquilo que provavelmente pensou em cena e disse ou cantou, desde que tenha o preparo em sua função, deve ficar tranquilo e acreditar ter alguma conexão com o CICS daquele grupo;

4 - Deve-se manter o máximo de cumplicidade com os colegas em cena ou na música, dentro e fora da intervenção, “aceitando” a proposta cênica do colega e tornando-a conjunta. Por exemplo, se algum colega errar a combinação, não “travar”, e seguir como se esse fosse o roteiro combinado, improvisando e dando suporte para quem errou - somente depois discutir com o colega;

5 – Deve evitar olhar diretamente para o narrador, principalmente em ambientes pequenos, pois pode ser intimidador; por outro lado, se relacionar sempre com o público e narrador, “jogando” com eles;

6 – Deve abrir seus canais intuitivos no momento das cenas ou músicas;

7 – Deve interessar-se em estudar o que for possível sobre os princípios sociopsicodramáticos, linguagem teatral, gestual, dramaturgia e consciência corporal. Isso vale também para os ego-músicos, pois afinal também estão em cena;

8 – É importante certo distanciamento crítico, junto com a intuição, para que não misture sua história com a do narrador, e sim se inspire nela;

Vários aspectos já foram mencionados no decorrer do trabalho, portanto, neste momento, destacaria apenas que é fundamental para um grupo maduro de ego-atores se fortalecer e aguentar a tentação de colocar um final feliz nas cenas. Algumas até pedem isto, mas a maioria não. Isso vale tanto para as encenações quanto para as esculturas fluidas, que não necessitam de finais alegres, pois a plateia pode sentir a dor do narrador e não precisa ser poupada disso. Aliás, não ficar resolvido mobiliza para uma possível resolução efetiva, enquanto que a catarse aristotélica, apenas alivia e absolve. O fundamental é empatia e o profissionalismo da equipe, e não a simpatia.

A generosidade e certo idealismo social são fundamentais no perfil de cada membro da equipe

2.5 O COCONSCIENTE E O COINCONSCIENTE NO TEATRO DE REPRISE

A cena recordada¹²⁷ é a matéria prima para a dramaturgia/texto do TR. Portanto, o convite ao recurso da memória parece ligar o método com um disparador que poderia ser denominado como proveniente da realidade comum. Dito de outra maneira, o que se recorda origina-se presumivelmente de uma situação ocorrida de fato na vida das pessoas do público. No entanto, memória e imaginação são primas-irmãs e fazem parte da mesma categoria do processo criativo mental. Quando se pensa em termos sociopsicodramáticos, em que os participantes são aquecidos por iniciadores mentais juntamente com os físicos e sociais, imaginação e memória ficam potencializadas e fertilizadas por emoções privadas e coletivas a um só tempo. Ambas referem-se à realidade suplementar¹²⁸ enquanto possibilidade de ampliação da realidade dita usual. O que o indivíduo pode vir a ser liga-se estreitamente ao que ele se pensa como tendo sido até então.

As cenas privadas importantes são recordadas num estado de espontaneidade disparado pelo aquecimento e por uma multiplicidade de fatores.

No palco psicodramático não há qualquer tipo de diferenciação... entre dois tipos distintos de realidade, sendo uma considerada mais real, válida ou verdadeira do que a outra. Pode ser definida como uma interação entre diferentes realidades, conhecidas e desconhecidas em que a capacidade do ego de controlar e distinguir cessa... Trata-se de um estado em que a pessoa não vivencia as coisas de modo usual, mas as vê a partir de outra perspectiva, não familiar. Essa perspectiva pode pertencer ou a uma parte desconhecida do *self*, ou a outra pessoa, conhecida ou desconhecida ou a uma força impessoal. (BLOMKVIST; RÜTZEL, 1994, p.235, apud MORENO, 2001, p. 53)

Reñones (2000, p.55), um brasileiro que trabalha com uma metodologia também inspirada no PBT original – o Teatro da Criação - nos diz que “a memória constrói seus caminhos por vias desconhecidas, e a organização dos fatos é, na verdade, uma criação nova. Estará sempre conectada com um evento, mas por vezes de modo tão longínquo que aquele evento torna-se outro.” Ele ainda cita Benjamin, que acredita que recordar é muito mais um colher o que não se esqueceu do que efetivamente obter uma clara imagem do recordado (BENJAMIN, apud REÑONES, 2000, p.55).

¹²⁷ Por sugestão do psicodramatista Aníbal Mezher mudamos lembrança para recordação, que segundo ele dá mais precisão ao objetivo do que se busca: de evocar novamente uma cena vivida. Esta mudança realizada há uns seis anos, parece ser efetivamente melhor compreendida mesmo quando as instruções são dadas.

¹²⁸ Já definida anteriormente. Mas para facilitar o leitor, Zerka Moreno a define como de uma subjetividade que poderia tomar o criador que o sintonizaria com uma realidade cósmica, que iria além de uma realidade subjetiva e objetiva “uma dimensão que penetra o psiquismo da pessoa” (MORENO, 2001, p.46).

O narrador trata de capturar esses fragmentos do acontecido, preencher lacunas, abrilhantá-los com a imaginação e relatar isso para outros, que podem compartilhar do processo dessa recordação especial, que ocorre no momento em que o participante do TR se concentra, no momento da “fantasia dirigida”, preferencialmente de olhos fechados, e tenta cumprir a instrução de buscar cenas significativas de sua vida.

A seleção das cenas e fragmentos também é influenciada pelo ambiente aquecido de coparticipação, cocriação, contrato CSC e CICS e, portanto, responsabilização. A subjetividade nos faz recortar a realidade, conforme a importância momentânea ou antiga de nossos pressupostos, premissas e ideologias privadas, mas também a partir da interação com outras pessoas e situações significativas, principalmente as que implicam fortes emoções. O estado de aquecimento proporcionado pela metodologia do TR propicia acolhimento para as cenas recordadas, pois atinge não somente o público, mas também a equipe toda de maneira diferenciada, por ter uma função igualmente diferenciada. Como é pedido, num primeiro momento, que o recordador não se apegue à nenhuma cena específica e vá deixando que as cenas se atravessem, se interrompam, há um convite à recordação livre. No entanto, o fluxo das cenas já se encontra fertilizado pelo aquecimento realizado anteriormente.

A recepção, os jogos usados e a nomeação das esculturas fluidas promovem o que pode ser chamado de um campo de forças ou um “caldo” em que todos os participantes estão envolvidos. A atmosfera, o clima, os acordos explícitos e os implícitos, a iluminação que é diminuída e um raro momento do trabalho onde cada indivíduo faz uma atividade individual e mental. Cada pessoa se conecta ou deveria fazê-lo consigo mesma e “assiste” a cenas de sua própria vida até estar pronta para ficar com uma única escolha de cena.

Cada participante está nesse clima, podendo ou não seguir as instruções da direção. Alguns claramente não seguem e cochicham com o vizinho de cadeira. Outros podem rir numa atitude de não realização da tarefa. A direção convida, mas se não atrapalhar os outros se concentrarem, aceita que esse seja o limite daquelas pessoas, principalmente se o grupo é numeroso. Para mim, essa é uma maneira de incluir, ou seja, respeitar as diferenças de modos de estar no grupo.

Não é possível saber quantas das que se encontram de olhos fechados estão realmente concentradas na tarefa, mas o fato é que observo que outras equipes de PBT,

ou mesmo de TR, que não usam a fantasia dirigida¹²⁹, tal como a defino, não favorecem certa introspecção que conecta cada um consigo mesmo. É como um rito, que depois de mergulhado no caldo cocriado do grupo e da cultura mobilizada a partir dessa convivência, pudesse favorecer a emergência de algo que uniria o presente com o passado.

Os participantes desse momento de silêncio e introversão fazem caretas, choram, riem sozinhos. O clima, ainda que quieto, é sensível, quase sublime. Como diretora, muitas vezes, nesse momento, já me senti como uma mentora religiosa, ao mesmo tempo poderosa e também cuidando para sustentar tanta delicadeza e responsabilidade na condução das sugestões para a fluência da tarefa. Esse é um momento em que, no ritual específico do meu grupo, alguém da equipe me traz água.

Na verdade, numa ocasião, um dos ego-atores trouxe a água e o ritual se estabeleceu ao longo dos anos. Acho que desidrato enquanto tento seguir aquele fluxo pulsante e, sustentado pelas minhas palavras: “Identifique a emoção. Com quem você estava nessa cena? Como a cena terminou? Verifique se gostaria de ver essa cena representada pelos atores”.

Há uma possível expressão energética concentrada, sensível, no clima ritualístico desse momento. Ligo esse clima emocional e subjetivo especial a uma busca individual de mobilização das subjetividades de cada um. Essas subjetividades estão, nesse momento, banhadas ou impregnadas de um caldo subjacente cultural comum adensado pelo aquecimento, pelos acordos CCS, pela baixa iluminação, pela voz monótona e acolhedora das instruções da direção, por dificuldades e conflitos não explicitados do próprio grupo, pelo certo silêncio vigente, pelo CICS grupal.

Pode haver certa confusão teórica entre o CICS, como um estado constituído de trocas na rede ICS do grupo, do compartilhamento comum de preconceitos, por exemplo, e ainda o inconsciente coletivo (IC) de Jung. O CICS, definido por Moreno e desenvolvido por Knobel, como já vimos, se distingue do IC tal como foi definido por Jung. Porém, no momento desse ritual, penso que esses dois conceitos se tocam.

Não sendo meu objetivo um estudo mais profundo de Jung, limito-me a definir alguns conceitos por enriquecerem um raciocínio de que, nesse CICS, não estariam apenas transitando subjetividades entretecidas que já fizeram parte de uma consciência

¹²⁹ Termo já utilizado nesse trabalho, cunhado pela autora para a atividade de indução de imagens de olhos fechados e em grupo, diferenciando da metodologia do psicodrama interno que se constitui numa metodologia individual (RODRIGUES, 2008a, p.106)

que não foi sustentada pelo grupo. Penso que também há subjetividades anteriores culturais que nunca precisaram surgir como destacadas, com contornos claros de memória. Como o sociopsicodrama não trata de conteúdos intrapsíquicos, mas os aceita, penso que a teoria junguiana, por ser aberta e próxima, em termos de visão de mundo, (que não vou detalhar aqui), pode auxiliar na radiografia deste momento.

Jung definiu inconsciente coletivo como uma base sobre a qual se assentam os conteúdos do inconsciente pessoal. Definiu como uma forma, um formato arquetípico¹³⁰.

O inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos...o inconsciente em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo* (JUNG, 1987, p. 13).

Nossa psique consciente e pessoal repousa sobre a ampla base de uma disposição psíquica herdada e universal, cuja natureza é inconsciente. (idem, p.21)

Freitas nos diz que Jung, em algum momento, propôs que se pensasse em camadas, em que o IC seria a mais profunda, e se encontrariam os arquétipos que, segundo ela, enraizariam todos os conteúdos psíquicos (FREITAS, 2009, p.17). É como se, ao nascer a criança já possuísse essas formas míticas de seus antepassados e da cultura. Freitas ainda nos fala sobre a grande ligação do ICS com o simbólico, pois se manifestaria por meio de símbolos que impulsionariam a psique. Menciona ainda que Jung teria considerado a existência do que chamou de uma atitude simbólica, ligada a rituais, a uma maneira de ver o mundo cosmicamente. (idem, p.20)

Freitas também nos fala, em capítulo posterior, que embora Jung acreditasse que a análise individual poderia conduzir à individuação¹³¹, isto é, à meta de um tratamento, em que o indivíduo encontraria sua própria natureza e força até para lidar com o coletivo, ela acredita que trabalhos grupais podem colaborar com a elaboração de aspectos sombrios¹³².

¹³⁰ Arquétipo – nome dado por Jung em 1919 para designar as estruturas básicas do inconsciente coletivo (FREITAS, 2009a, p. 17). A parte herdada da psique; padrões de estruturação do desempenho psicológico ligados ao instinto; uma entidade hipotética irrepresentável em si mesma e evidente somente através de suas manifestações. (SAMUELS, A, SHORTER, B. e PLAUT, F., 1998)

¹³¹ Individuação conforme descrita por Jung, seria um processo por meio do qual o ser humano evoluiria de um estado infantil para um estado de maior diferenciação, o que implicaria em uma ampliação da consciência. (INDIVIDUAÇÃO, 2012)

¹³² Sombra foi definida por Jung como a parte animalizada da personalidade humana. Mas a sombra exerce também um outro papel, pois possui um aspecto construtivo, uma vez que é responsável pela espontaneidade, pela criatividade, pelo *insight* e pela emoção profunda, características necessárias ao pleno desenvolvimento humano.

No desenvolvimento de relações horizontais e de focos de tolerância compartilhada e construída por várias pessoas, e na elaboração de uma postura ética. A nosso ver, o próprio Jung deixou ideias que permitem embasar propostas de trabalhos grupais em que os indivíduos participem de experiências que expressem diferenças e a diversidade, tanto no âmbito intrapsíquico quanto interpessoal, e permitam a exploração de campos interacionais que criem novos símbolos mediadores, sintetizadores ou articuladores de conflitos e pluralidades de visões, emoções e interações. (FREITAS, 2009b, p.81)

Freitas ainda vai mais longe, defendendo que recursos para expressão desses símbolos, de maneira plástica, corporal ou dramática, poderiam contribuir significativamente para o desenvolvimento do indivíduo e até do que nomeia de grupal. A palavra guarda uma relação com a meta da individuação buscada pela psicologia analítica de Jung. Seria um *self* grupal, uma consciência grupal, símbolos grupais, uma sombra grupal.

Aliada a essa visão que coloca em foco o grupo, Whitmont (1991, p.259), um analista junguiano do dilema moderno que enfrentamos com as novas formas humanas de violência, defende que os rituais do passado serviam às necessidades coletivas. Afirmar que essa função de reintegração da energia brutal do humano em formas de cooperação poderia ocorrer em rituais modernos baseados no lúdico, no jogo e chega a citar literalmente o psicodrama como um desses rituais. Esse autor afirma que a atual falta de significação pessoal, a impotência e alienação engendrada pela acentuação da cultura urbana produz o que chama de abstrações estatísticas:

A troca emocional que sobreviria do confronto pessoal direto com o adversário (pelo testemunho imediato dos efeitos do ato violento cometido) é evitada quando se despejam bombas nucleares de uma altitude de dez mil pés. Emoções potencialmente dolorosas podem ser evitadas e negadas. O outro não é senão uma cifra. (idem, p. 262)

A visão desse autor, que prega um ritual moderno como ato lúdico de encenação deliberada dentro de um contexto formalizado, cujo efeito catártico geraria comprometimento de forças inatas, seria de poder converter, dessa maneira, o que do contrário poderia ter um destino destrutivo.

Nos rituais sociopsicodramáticos ou outros rituais lúdicos indicados por Whitmont, teríamos então produzida uma oportunidade de adensamento dessas forças inatas e, conforme a condução e mobilização, produzir-se-iam forças grupais que atravessariam individual e coletivamente as pessoas, como forças mobilizadoras de transformação.

Falando de técnicas de abordagem de grupo e sobre abandonar o divã, Moreno sonha, em uma de suas conferências, com uma aliança com Jung:

Seria interessante a reação de Jung à tese deste trabalho. Talvez tenhamos uma resposta dele ou de algum de seus alunos. Suspeito que sua disposição seria amistosa uma vez que as técnicas interpessoais, a psicoterapia grupal, o psicodrama e o sociodrama são as bases naturais de teste para sua hipótese do inconsciente coletivo. (MORENO, 1983, p. 72)

Merengué (1996, texto segundo, p. 5) nos fala que a criação poderia ser vista, entre outras possibilidades, como dar nova forma a algo, tornar diferente, “transformar”. Esse autor relaciona aos estados CCS e CICS essa metamorfose ou passagem em que surgiria outra forma. Ele retoma a ideia de que Moreno, ao falar desses conceitos, deixou muito pouco escrito para que pudéssemos entender o que ele queria dizer com estados CCS e CICS, e arrisca pensar nisso como algo mais fluente.

Desenvolvendo essa ideia a partir da maneira como entendi o voo de Merengué, o indivíduo se encontraria em estado de consciência, com foco definido e ações dirigidas intencionalmente, proporcionalmente menos tempo do que nos damos conta. A maior parte do tempo nosso estado é mais aéreo e muitas vezes automático, com ações treinadas e conservadas. O estado de um indivíduo normalmente não é nem consciente e nem inconsciente, tomando consciência como vigília, intencionalidade e lucidez. Pode ser racional ou não, mas não são estados aquecidos, como os propiciados por um acontecimento surpreendente que nos toma por inteiro, como um susto diante do inesperado, por exemplo. Esse estado de alerta, que envolve racional, emocional e fisiologicamente, nos coloca fortemente envolvidos e inteiros na situação, contudo repentinamente. Às vezes, nesses casos, a falta de espontaneidade para agir dificulta uma ação adequada de um indivíduo ou de grupos inteiros. São estados aquecidos, ligados exatamente ao inusitado, ao surpreendente, ao novo que desconforta que rompe com o esperado e conservado.

Esses estados potentes podem ser compartilhados como nos rituais e provocados através de técnicas que propiciem o lúdico, como as crianças fazem o tempo todo, pois tudo para elas é novo, é estranhamento.

Evidentemente, um grande susto poderia ser uma situação traumática e/ou de muito desconforto, e ainda vivida em conjunto com outras pessoas. Poderia ser uma situação de desespero, de dor, ou “um grau de saturação, do quanto se suporta determinado desconforto, imposto por alguma ordem vigente” (ibidem, p.7), ou então de uma grande inundação de prazer e alegria. São limites em que os estados ICS e CS se borram e são vividos por inteiro e marcados na memória, mesmo que somente a memória muscular, em fases pré-verbais da criança. Merengué nos diz que, para o

horror dos seres humanos, esses estados de consciência são fugazes e não podem ser controlados (ibidem, p.7).

Penso que o TR mobiliza esse “entre” os estados CSC e CICS por meio de estados aquecidos que conectam a memória, a relação, a atenção, o afetivo, o racional, criando uma conexão de fluxo criativo para os participantes. Comparo, portanto, o TR a um ritual lúdico em que conflitos vividos individualmente podem ser acolhidos pelo grupo, por ligação com temas protagônicos daquele grupo reunido e atravessado por folclores antigos e recentes.

Isto é favorecido pelo aquecimento cocriado pela metodologia, que procura gerar um campo télico em que possam fluir os estados CSC e CICS e, naturalmente, os temas de interesse grupal ou temas protagônicos. Mais especificamente, na fase da “fantasia dirigida”, que seria o auge do aquecimento grupal e o que poderia ser considerado o início do aquecimento específico clássico, um estado de quase transe é proposto. A penumbra, o ritual de olhos fechados, o mergulho introvertido de subjetividade individual imersa num caldo aquecido anteriormente no coletivo, ganha densidade. É criado, nesse momento, um vazio em que o inusitado pode surgir - paradoxalmente - do antigo ou do que a memória registrou com potência ainda viva e ativa, que pode se conectar com outras cenas dos outros participantes, ou pelo menos ao estado entre CS e ICS do público ao seu redor.

A sugestão de que seja a cena que “escolhe” a pessoa e não o contrário produz fortemente a indução de se deixar envolver pelo momento e por esta conexão. Esse fluxo do contexto grupal conduz para o contexto dramático de maneira acolhedora, suave, lúdica, ritualística e sagrada, e busca levar o grupo ao rompimento do automático, do conservado, por intermédio do narrador ou porta-voz grupal. Investido da carga emocional grupal, ele se lança e relata os fragmentos de sua memória/imaginação/emoção/embate. A música prepara o imaginário, como um tambor xamânico, para as possíveis transformações subjetivas desse porta-voz e dos cúmplices.

Nesse contexto dramático em que surgem as cenas, a sutileza da leitura, pela ressonância estética, sem qualquer pretensão de análise, enriquecerá a cena matricial com aspectos que até aquele momento não eram visíveis para o narrador. Aspectos que tocam também de maneira sutil as cenas correlatas dos outros participantes, de forma que muitos se alimentam dessa customização, entendida como uma transformação da informação em algo mais adequado às necessidades daquele momento atual e não de quando a cena ocorreu.

Dadas as frequentes coincidências mencionadas por narradores, ao longo dos anos de experiência com a metodologia, entre acontecidos na cena que não foram relatados diretamente pelo narrador, parece que também há conteúdos culturais comuns que concorrem para um “saber” como se comportam pessoas em dadas situações. Mas, também, parecem ser mesmo transmitidos alguns conteúdos que não são culturais, por uma via ICS, e que surgem de maneira literal ou metafórica, de forma surpreendente até para os ego-atores e ego-músicos.

Tudo se passa como se a equipe não soubesse que sabe e colocasse em cena o que antes era obscuro, ampliando possibilidades de conexões novas, estranhas e mais claras. Nesse caso, esse fenômeno não se daria pela via da convivência e história comum, mas por intermédio da cultura comum e arquétipos, como se o grupo criasse um substrato particular. A cultura veicula valores, formas e padrões de relação que não são somente daquele grupo específico.

O ritual cria tal atmosfera de trocas, no qual o entretimento do CICS ficaria muito facilitado, pela generosidade, preparo, porosidade/sensibilidade e intuição do elenco. Dada a delicadeza e respeito com que isso é realizado e a “torcida” da plateia, a subjetividade do narrador e da plateia estão realmente abertas a transformações. Talvez, nesse momento, também estivessem abertas a manipulações inescrupulosas, caso a equipe tivesse objetivos maniqueístas ou intenções de subordinar o interesse de outrem a si própria. Cito isso pois penso que muitos líderes espirituais e políticos se utilizam de um clima emocional semelhante para influenciar grupos em favor próprio ou de verdades pré-concebidas ou preconceituosas.

Como não é esse o caso, a interferência favorece um compartilhamento no estado fluente, como indicaria Merengué, entre CS e ICS, entre CCS e CICS. Esse estado fluente, raro, de atenção, curiosidade, entusiasmo, pleno, de confiança até para tratar de temas difíceis, poderia ser comparado ao estado em que vive quase que permanentemente a criança; um estado em que as realidades e fantasias convivem de maneira criativa. Não devemos cair em romantismos idealizados, pois a criança vive embates subjetivos e objetivos também, porém de outra forma. Contudo, sua adaptabilidade e curiosidade guiam-na para sobreviver, de alguma forma, às dificuldades. O mítico e a consequência física de uma ação, por exemplo, convivem com o mesmo peso e importância, principalmente quando a educação, família, contexto social em geral não a está atrapalhando em seu crescimento natural - ou seja, caso ela esteja em campo télico e se sinta pertencendo a um grupo.

O fenômeno do pertencimento criativo é absolutamente determinante nos níveis de confiança e relaxamento que o indivíduo pode atingir. Esse estado pode acontecer naturalmente quando um casal se apaixona, ou na relação mãe e filho/bebê de dias ou meses, ou ainda em alguns raros grupos de adultos que se configuram, por um período de vida, como base de referência de felicidade. Pode também ser provocado intencionalmente, por meio de jogos, rituais e metodologias interessadas em transformações a partir desse estado, como o TR.

Nesse contexto, vamos tentar responder à pergunta de como acontece esse fenômeno, sempre impressionante, do que parece ser uma transmissão de conteúdo ICS do narrador/plateia para os ego-atores e ego-músicos. Um fenômeno que os sociopsicodramatistas estão relativamente acostumados a presenciar, mas que sempre é surpreendente e prazeroso. Moreno já o registra quando nos diz:

Um curioso fenômeno foi notado por muito observadores. Uma mulher casada, por exemplo, que tenta representar algumas das situações mais íntimas e pessoais de sua vida para encontrar uma solução de seu conflito, espanta-se ao ver com que facilidade uma pessoa estranha (o ego-auxiliar), ao desempenhar o papel do marido, é capaz, após uma pequena preparação, de assumir o seu papel e associar-lhe espontaneamente palavras e gestos que, segundo pensava, só *ela* conhecia bem. Cada indivíduo vive num mundo que lhe parece inteiramente privado e pessoal, em que ele assume certo número de papéis privados. Mas os milhões de mundos privados se sobrepõem em grande parte. As porções maiores que se sobrepõem são, na verdade, elementos coletivos. Só as porções menores são íntimas e pessoais. Assim todo e qualquer papel consiste numa fusão de elementos privados e coletivos. (MORENO, 1987, p.410)

Na metodologia do TR, esse fenômeno ocorre muito frequentemente. Vejamos:

Temos, de um lado, os ego-atores e ego-músicos, que trazem para o evento sua preparação teatral, de escuta, desprendimento, ideologia e o profissionalismo, além, é claro, de sua história e, portanto, elementos privados mergulhados ou sobrepostos, como Moreno diz, nos elementos coletivos da cultura, arquétipos/IC. Esses indivíduos não apresentam condições neutras, assim como qualquer ator e músico. Além disso, esses profissionais têm no seu perfil uma atração especial e um prazer de lidar com assuntos sociais e, portanto, uma generosidade ao lidar com gente, o que os liga fortemente à cultura.

No dia da intervenção, esses profissionais são expostos a aquecimento corporal, afinação de instrumentos e vozes, aos jogos com a equipe e com a plateia, criando canais de comunicação, principalmente metafórico e simbólico. De outro lado, temos a plateia, que traz para o evento sua cultura, arquétipos e cada indivíduo, seus históricos privados mergulhados ou sobrepostos nos elementos coletivos, seu IC. Segundo Brook

(2011, p. 206), o público “veio de uma vida exterior ao teatro, essencialmente repetitiva, para entrar numa arena especial onde cada momento é vivido de uma forma mais nítida e mais intensa”.

No dia da intervenção, essa plateia é então exposta a jogos dramáticos ou outros jogos e técnicas que favorecem vínculos de confiança com seus pares na plateia, assim como com a equipe. São expostos também a um convite de novo entusiasmo, com suas antigas cenas guardadas, despertado por um conceito conhecido em sociopsicodrama como qualidade dramática. Moreno a define como uma das formas de espontaneidade, que “confere novidade e vivacidade a sentimentos, ações e expressões verbais que nada mais são do que repetições do que o indivíduo já experimentou antes” (MORENO, 1987, p.140), como certo fervor ao rezar a mesma prece que já rezou inúmeras vezes. Esse é o princípio usado por atores do teatro artístico convencional e não improvisado. Moreno ainda nos fala, se referindo a esse conceito, que o indivíduo que na vida cotidiana se permitisse emprestar “qualidade dramática” a sua fala e movimentos, em alguns contextos sociais, poderia até ser considerado louco. Peter Brook compara essa repetição com a representação ou re-apresentação, quando uma coisa do passado é novamente mostrada – aquilo que outrora foi volta a ser. Segundo Brook, “a representação não é uma imitação ou uma descrição de um acontecimento pretérito – a representação nega o tempo, abole a diferença entre ontem e hoje” (BROOK, 2011, p.204).

Recapitulando: a plateia é exposta ao vínculo de confiança, ao novo entusiasmo ou a sua própria “qualidade dramática” e por fim àquele estado entre CS e ICS, ou melhor, um estado em que essa separação não é clara. Em psicologia, esse estado poderia ser chamado de crepuscular, porém aqui prefiro algo mais ligado ao amanhecer e acordar do que ao final do dia e da luz, embora o sombrio tenha permissão nesse contexto.

Aqui, então, temos os dois lados em termos de indivíduo: os ego-atores e os ego-músicos e as pessoas da plateia. Temos os ingredientes para se fazer um bolo, mas ainda não temos o bolo. Ainda há um ingrediente: a equipe. Se o CICS se adensa mais em vínculos de convivência, a equipe mantém laços de convivência grupal intensa de trabalho, de atrações, de afinidades em subgrupos, para outros critérios que não somente o profissional teatral, de dores e atritos, enfim, uma equipe permanente.

Já que comecei na metáfora culinária, vou aproveitá-la num conceito de marinar um alimento. Marinar um peixe, por exemplo, é deixá-lo em repouso por algum tempo,

depois de temperado, para dar-lhe mais sabor, conservá-lo, dar mais umidade. Penso que a equipe, quando se prepara para um evento, está marinando o tema e a ligação de cada um e de todos com aquele assunto e com aquele presumível público. Claro que, ao marinar, pode salgar ou temperar em demasia. Portanto, há um tanto do trabalho que pode ser ensaiado e abrir uma conexão, e um tanto que deve ser aéreo para se abrir no dia da intervenção, para este público específico, com aquela disposição específica para o evento.

Se há um ingrediente equipe, também há o ingrediente grupo, é, o grupo como um todo, de onde a equipe e seus elementos são partes importantes, com funções diferentes da plateia, porém partes desse organismo grupal. Um grupo que fala intensamente a linguagem metafórica, simbólica e da realidade suplementar, juntamente com o idioma cultural e o cotidiano.

É daí que surge a figura do narrador/protagonista/emergente grupal. Como que oriundo do coro grego, que falava com os deuses, o narrador, tomado por um entusiasmo (qualidade dramática) com sua cena privada, renovada por carregar a potencialização pública, torna o privado público. Como um caldeirão de bruxa, que seria o campo télico intensivo e focado, todos os ingredientes presentes, incluindo os marinados, com suas peculiaridades e estados do dia (algum ingrediente que não se encontre em bom estado junto com elementos em excelente estado) são misturados e articulados entre si. O diretor liga o botão *play* da cena e se senta com o narrador para ouvir a música, acreditando profundamente que tudo aquilo vai dar certo, como uma cozinheira que nem experimenta a comida que fez e confia.

O caldo se apura e surge a primeira “ressonância estética”: a música. Para depois, nesse processo de contágio, surgir a cena, como segunda “ressonância estética” do representante grupal. Como um caldeirão fervente, podemos imaginar várias combinações químicas acontecendo e produzindo bolhas de vapor, mudanças de coloração, aumentos e diminuição de volume e, claro, uma grande mudança de sabor, pelo menos por algum tempo. Tudo tem seu tempo de produzir, para ser consumido realmente como alimento que transforme algo nas pessoas, e depois esfriar, para ser explicado, como estou tentando fazer aqui (Figura 34).

Figura 25 METODOLOGIA DO TEATRO DE REPRISE.

A experiência significativa entre as pessoas e seus ICS transitando nesse caldo é o que, em minha opinião, explica os fenômenos surpreendentes de certas coincidências dos ego-atores saberem coisas que nem pensaram intencionalmente em colocar na cena, ou até puseram com uma intenção e atingiram outro assunto. Ou mesmo quando os ego-

músicos quando cantam algo que aparentemente não tem ligação com a cena, e o narrador ao final conta que esse era exatamente a música que alguém cantava para ele quando a cena aconteceu ou a música eleita como tema de uma relação afetiva.

Talvez os junguianos chamem de sincronicidade e pode até ser que, em várias intervenções, não surjam essas coincidências, mas a frequência que tenho visto isso ao longo dos anos de trabalho com a metodologia indica que o fenômeno faz parte integrante da metodologia de alguma maneira e mereceria um estudo à parte. Talvez seja uma lucidez grupal que capta/revela/expressa/nomeia, baseada no clima intimista do *cluster* um e a aliança de confiança e pertencimento do ritual da metodologia.

Seja qual for a explicação, o fenômeno certamente se assenta sobre as bases de uma equipe fluente nas suas próprias relações de liderança, escolhas e transparência, que tenha alegria em realizar esse trabalho, sempre se revendo, tanto do ponto de vista individual quanto de grupo, e mantenha-se informada (“antenada”) sobre o que acontece ao seu redor.

CAPÍTULO 3 – COMPARTILHAMENTO: UMA INTERVENÇÃO UTILIZANDO A METODOLOGIA DO TEATRO DE REPRISE

CAMINHOS DO CORAÇÃO

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas.*

*E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar*

*É tão bonito quando a gente pisa firme
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração*

GONZA GUINHA

Minhas práticas com a metodologia do Teatro de Reprise determinaram a necessidade da compreensão teórica. Ao longo dos anos de trabalho dedicado à utilização e desenvolvimento de mais e mais ferramentas para aprimorá-la, várias práticas foram realizadas com o antigo Grupo Reprise e com o atual Grupo Improvise: em empresas de variados segmentos (bancário, industrial, varejista etc.) e níveis (de chão de fábrica à gerência), escolas nos diferentes níveis de instrução e faixas etárias, com funcionários ou professores, prevenção de acidentes de trabalho, praças públicas, hospitais, ONGs de diversas naturezas, projetos públicos e privados, instituições de saúde, jurídicas etc.

O que apareceu como uma questão nesta tese era resolver qual ou quais dessas práticas constariam como demonstração de TR e mesmo se o acento do estudo poderia ser a análise de uma ou várias práticas em contextos diferentes para uma comparação de procedimentos. Por exemplo, três tipos de intervenção: uma prática do mundo corporativo, outra institucional e um sociopsicodrama público. Em qualquer caso, demandaria saber como escolher entre as mais de cem intervenções anotadas, entre as várias que não foram anotadas ou foram anotadas de maneira incompleta para compreensão mínima do evento. Qual o critério para a escolha das intervenções? As que marcaram emocionalmente o grupo ou a mim? Os melhores registros, com maior riqueza de detalhes técnicos¹³³? Intervenções recentes, preparadas para servirem a este propósito e, portanto, contando com certo acaso de convites ou criações para esta finalidade? Amostragem? Algumas intervenções que mostrassem o que funciona e também o que não funciona? Enfim, bem difícil. Como a tese foi se definindo por ela mesma, o enfrentamento desse desafio foi se impondo por apenas uma prática demonstrativa da metodologia. Discorrer sobre um único trabalho e em um contexto específico restringe por um lado, mas certamente amplia por outro, pois aprofunda a leitura da intervenção, com referenciais - alguns novos - desenhados no capítulo anterior. Portanto, a intervenção apresentada aqui tem como proposta ser demonstrativa da metodologia do TR e, conseqüentemente, uma compreensão qualitativa, que não se constitui como foco da pesquisa.

A metodologia sociopsicodramática vem se desenvolvendo e apresentando possibilidades de ser alinhada com o que há de mais atual em termos de pesquisa

¹³³ No Grupo Improvise, os registros das intervenções são feitos em rodízio e, portanto, por anotadores diferentes.

qualitativa. Quando Moreno sonhava com a utopia da inclusão total e tratamento de toda a humanidade, não imaginava que os rumos metodológicos da pesquisa qualitativa fossem se afirmar como vem acontecendo, principalmente no âmbito das artes. No tempo em que foi para os Estados Unidos (1925), ele se inclinou fortemente para a pesquisa quantitativa, e assim seus estudos de sociometria ganharam respeito e inserção científica, num mundo dominado pelo positivismo. Ainda mencionando os brasileiros sociopsicodramatistas inovadores, especificamente na área metodológica, surge em três brilhantes autores de um livro que hoje norteia os pesquisadores da metodologia sociopsicodramática: “Pesquisa qualitativa e psicodrama”. Destaco uma frase desse livro, para mim representativa na fala de Valéria Brito:

A escolha de uma metodologia de pesquisa traduz uma posição em termos epistemológicos e não apenas uma adesão a um método em oposição a outro. Uma pesquisa que emprega metodologia qualitativa mais frequentemente estará alicerçada por pressupostos compreensivos e interpretativos em relação ao fenômeno estudado, ao passo que pesquisas quantitativas geralmente definem seu estudo em termos de verificabilidade. (MONTEIRO; MERENGUÉ; BRITO, 2006, p.27)

Esses autores, assim como Contro (2009) e Weschler (2007), têm aprofundado e inovado significativamente no Brasil estudos sobre a pesquisa qualitativa por meio do sociopsicodrama. No entanto, toda prática sociopsicodramática se coloca na intersecção entre o individual e o coletivo como objeto de estudo e tem como pesquisador mais frequente o condutor do evento. Como já visto no primeiro capítulo, as pesquisas cada vez mais são ampliadas para além das fronteiras da psicoterapia e associadas com intervenções socioeducativas. Além disso, tornam o instrumento mais abrangente, trabalhando desde o tratamento de grupos até a aprendizagem de trocas grupais e de conceitos.

A base da metodologia sociopsicodramática é o chamado 5-3-3: cinco instrumentos, três etapas e três contextos. Porém, há muito mais do que a base para o entendimento da metodologia. Num artigo publicado em 2008 (RODRIGUES, 2008b, pp. 75-91¹³⁴), criei dois quadros de referências dos conceitos sociopsicodramáticos que podem servir para situar os conceitos que considere, naquela ocasião, mais relevantes para o entendimento das práticas sociopsicodramáticas. Agora, esses quadros podem ajudar na compreensão das especificidades da metodologia do Teatro de Reprise.

¹³⁴ Nesse trabalho, até agora, indiquei esses quadros no livro Grupos (RODRIGUES, 2008a), porém nesse caso, mais especificamente relativo às atualizações dos conceitos sociopsicodramáticos, recomendo a leitura dos mesmos na Revista Brasileira de Psicodrama, onde o foco do texto do artigo é a organização e atualização.

O que abordei no referido artigo é que a metodologia sociopsicodramática, desde Moreno, não pode mais restringir-se ao antigo 5-3-3. Há mais instrumentos, como, por exemplo, o ego-ator e o narrador, mais contextos, como o lúdico e o cósmico, e não só mais etapas, como metodologias, que são consideradas sociopsicodramáticas e que não seguem as três etapas clássicas, como o multidimensional de Féo (ver capítulo 1, parte 3). Além disso, mostro no artigo vários focos na intenção da produção dramática, inúmeras novas modalidades brasileiras de sociopsicodrama e muitas ferramentas e recursos correspondentes. Portanto, essa crescente complexidade da metodologia, especialmente com as contribuições brasileiras no âmbito socioeducacional, estão permitindo ao pesquisador uma gama mais ampla de possibilidades de entendimento de suas práticas.

No caso do Teatro de Reprise, nos interessam conceitos já descritos no capítulo 2, tais como o instrumento ego-ator, a técnica do espelho ressonante, as ferramentas como fantasia dirigida, escultura fluida, camarim vivo, roda indígena, a ampliação das etapas e, principalmente, o TR ser considerado como uma modalidade sociopsicodramática, juntamente com a série de modalidades novas que continuam surgindo. Nesse sentido, meu quadro de 2008 provavelmente não contempla novas modalidades que a cada congresso despontam no cenário sociopsicodramático.

A seguir, podemos cuidar então da intervenção que será descrita e poderá ser “lida” segundo as bases de etapas e conceitos já lançados principalmente no capítulo 2.

Trata-se de uma intervenção realizada com o Grupo Improvise e, desde sua preparação, destinada a servir para esse estudo. A equipe é semestralmente convidada a participar do projeto dos sociopsicodramas públicos gratuitos no Centro Cultural São Paulo, por mim mesma, pois faço parte da equipe de sustentação do projeto, assim como convido outros diretores para a mesma finalidade. A intervenção já estava agendada, com minha própria direção à frente da equipe.

A intervenção descrita ocorreu em cinco de novembro de 2011, com três filmagens simultâneas, que foram editadas. O público foi informado que tudo seria filmado e fotografado para um estudo de doutoramento, e logo no início foram informados que quem quisesse, ao final, dar um depoimento sobre o evento, seria filmado e poderia fazer parte do estudo. Porém, nesse momento, ainda não estava definido como essa intervenção seria usada e se ficaríamos realmente com esse evento, só com ele ou incluiríamos outros realizados na mesma ocasião e com procedimentos semelhantes. De fato, essa intervenção, embora pudesse ter sido mais bem preparada

para servir aos propósitos pretendidos, revelou ser a mais indicada, principalmente por ser realizada num contexto cultural. As características desse evento são as mais próximas ao teatro artístico e, por essa mesma razão, a que poderia produzir para os futuros leitores das artes cênicas a maior familiaridade para o entendimento das especificidades da metodologia.

3.1 PROCEDIMENTO DA INTERVENÇÃO

3.1.1 Uma palavra sobre sociopsicodramas públicos

Considero como sociopsicodramas públicos “intervenções sociopsicodramáticas realizadas em eventos abertos ao público geral ou específico, em espaço aberto ou fechado que se proponham a realizar um ato, que ao ser encerrado não pressuponha nenhuma continuidade direta” (RODRIGUES, COUTINHO e BARÊA, 2012). Já mencionei que os sociopsicodramas em espaços abertos, por exemplo, em praças públicas, poderiam ser chamados, como nomeados por Cida Davoli, de psicodramas líquidos, por apresentarem uma característica fragmentada de cenas descontínuas.

Já o sociopsicodrama público em lugares fechados promove a possibilidade de um começo, meio e fim, mesmo que entrecortado por entradas e saídas de participantes. Em ambos os casos, a necessidade de, vez por outra, proceder a certa inclusão de conteúdo aos participantes se coloca como prioridade. Inclusão de conteúdo, nesse caso, quer dizer situar os que não participaram de etapas anteriores, para que se integrem. Esse talvez seja o exercício mais difícil para diretores que estejam acostumados ao quase total controle dos espaços de consultórios, ou contextos tão protegidos quanto. O formato da intervenção pode ser poroso e aéreo, exigindo grande esforço, segurança e experiência da direção e equipe. Às vezes, até um grande esforço para não aparecer muito e “atrapalhar” o caminho natural da plateia.

O sociopsicodrama público é uma intervenção social, um ato político de criação de sentidos, de muitas e diferentes verdades. Acredito que é um ambiente especial coconstruído de transformação da realidade que, com a eficiência da metodologia sociopsicodramática, proporciona potência ao grupo então reunido.

A intervenção descrita a seguir foi um sociopsicodrama público usando a modalidade de TR, com características limítrofes com a modalidade psicodrama líquido, pois há a liberdade de entrar e sair a qualquer momento. Esse ir e vir tem como característica não provocar constrangimento algum, como provocaria em um

sociopsicodrama público em local fechado, com portas fechadas. Entre os frequentadores, existem usuários do CCSP, que seguem o projeto semanalmente. Alguns não faltam, como um compromisso regular. Esses, a quem temos chamado de *habitués*, ou de assíduos frequentadores, de certa forma já têm um papel desenvolvido de participantes do evento. Em alguma medida, uma das características desses eventos é que esses *habitués* “ensinam” aos estreantes que podem falar livremente ou se expandir corporalmente, quando são chamados ao palco. Outros participantes, não tão regulares, são os estudantes de psicologia, a quem um professor recomendou conhecer o projeto, com o incentivo de “ganhar” algumas horas de atividades extras na disciplina. Também os estudantes de formação em psicodrama levam assinaturas dos diretores para atestar sua presença à “aula” de alguma coisa que os professores/psicodramatistas consideram relevante, embora cada manhã conte com um diretor psicodramatista, com sua específica maneira de conduzir o evento. Frequentemente, muitas pessoas vão pela primeira vez, e há os que já foram, nesses quase dez anos de projeto, duas ou três vezes.

A coordenação do projeto é feita por uma equipe que convida diretores voluntários para conduzirem e, pelo menos um membro da equipe, comparecerem para dar suporte ao diretor. No caso da intervenção descrita, como faço parte da equipe de suporte, que é chamada de “suspsicodrama”, eu mesma me apresento, explico ao público o projeto e também realizo a direção.

3.1.2 A intervenção

A intervenção foi realizada nos parâmetros de pesquisa-intervenção crítica (CONTRO, 2009) e tem suas etapas descritas com um propósito ilustrativo do método. Em seguida, coloco várias leituras possíveis da mesma intervenção, realizadas do ponto de vista mais objetivo das etapas para o mais subjetivo de uma leitura de episódios críticos.

A equipe do Grupo Improvise no dia da intervenção era constituída pelos ego-músicos Alexandre Aguiar e Dani Ribas e os ego-atores Beatriz Petrilli, Eduardo Coutinho, Gisele Jorgetti, Janaína Barêa, Luciana Sousa, Rina Nemenz, e a ego-atriz Patrícia Belotti, que nesse dia estreava (vídeo anexo). Também compareceram à nossa intervenção desse dia dois equatorianos que havíamos conhecido na semana anterior em evento internacional de Teatro Espontâneo em São Paulo, no Memorial da América Latina, e permaneceram no Brasil. O músico Germán Chavez havia sido convidado para integrar a equipe de ego-músicos, mesmo sem ensaio prévio, e a ego-atriz Maria Isolda

Vinueza Casares fora convidada por uma das ego-atrizes, informalmente, na expectativa da possibilidade de entrar em cena. Ela acabou entrando na equipe apenas na última cena.

As intervenções no CCSP, já mencionadas no capítulo 1 - segunda parte, acontecem gratuitamente todos os sábados, das 10h30 às 13h00, e contam com a direção de diferentes profissionais a cada sábado. Considero que esse espaço público instituído seja uma conquista para a cidade de São Paulo e para o sociopsicodrama brasileiro. A intervenção escolhida para este relato aconteceu na sala Tarsila do Amaral e contou com a presença de aproximadamente 80 pessoas. Estavam presentes os membros do Grupo Improvise, convidados da mala direta do Grupo, frequentadores do centro cultural e frequentadores específicos do projeto dos sociopsicodramas públicos. A plateia era constituída em sua maioria de adultos, pois, embora não haja restrição de idade, o evento atrai mais público desta faixa etária.

Em função da pesquisa, nesse dia excepcionalmente, tínhamos três filmadoras: uma no tripé ao fundo, uma na mão de um profissional e outra na mão de um dos ego-atores, para registro das combinações. O profissional cortou algumas cenas que entendeu como desnecessárias e procedeu a uma edição das três mídias, inutilizando os filmes originais. Sete meses depois da filmagem, quando fui rever o material e assistir cada parte com cuidado, percebi que faltavam alguns momentos significativos e que as recordações já não eram tão nítidas. A anotadora escalada para o dia não registrou por escrito o evento, já que tinha certeza de possuímos o filme. Pedi a ela então que fizesse a anotação por escrito do evento, assistindo ao vídeo editado e coletando com a equipe o máximo de informações faltantes. Mesmo assim, alguns detalhes foram perdidos.

A seguir, encontra-se o registro da intervenção a partir dessa anotação da ego-atriz, do filme e de minhas recordações. Aproveito para colocar o relato distribuído nas etapas da metodologia sistematizadas no capítulo anterior. Portanto, pela primeira vez, eu mesma utilizo a sistematização, criada nesse trabalho, para o relato de uma intervenção.

3.2 REGISTRO DA INTERVENÇÃO A PARTIR DAS ETAPAS DO TEATRO DE REPRISE.

Pré-Intervenção

- Aquecimento prévio da equipe:

Ensaio Geral

Tendo em vista ser um evento realizado com regularidade semestral pela equipe, não houve necessidade de discussão sobre aceitação do convite e agenda. A inclusão dessas intervenções duas vezes por ano na agenda do Grupo é normalmente esperada, por uma convicção ideológica que faz muito sentido para a equipe. Além disso, não se escalam ego-atores nem ego-músicos, podem participar todos que quiserem. Foi resolvido também que a direção nesse evento seria minha, como costuma ser.

Ensaio Específico

Em ensaio imediatamente anterior ao evento, a equipe chegou à conclusão de que estava interessada no tema “verdades e mentiras”, em função de insatisfações individuais com a política brasileira no quesito transparência. Esse era o tema protagônico da equipe. A intervenção não é tematizada em sua divulgação pelo CCSP, porém nosso Grupo sempre conta com um tema que une o grupo de profissionais. Essa é uma estratégia que responsabiliza os membros da equipe, na mesma ideologia de não centralização de poder nas mãos da liderança. Como já foi dito, quando há um tema prévio, o aquecimento é realizado a partir desse tema. O tema decidido nesse ensaio foi: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. A partir desse disparador, foi feito um esboço do plano de aquecimento do dia e o ensaio correspondente, com esculturas fluidas e cenas dos membros da equipe. O plano incluiu o uso da Roda Indígena, com contação de “causos”, iniciados pela diretora com uma história real que parece “causo” e que foi usada pelo filme “Um Conto Chinês”, na qual um barco é atingido por uma vaca no meio do mar, caída do céu. De fato, a vaca foi jogada por um avião em pleno oceano e, numa probabilidade quase nula, cai diretamente sobre um barco e o faz afundar. Nesse ensaio, também ficou resolvida a música de recepção da plateia, que mais parecia se integrar com um tema de “verdades e mentiras”: Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás, de Raul Seixas e Paulo Coelho.

*Eu nasci!
Há dez mil'anos atrás
E não tem nada nesse mundo
Que eu não saiba demais...(2x)*

*Eu vi Cristo ser crucificado
 O amor nascer e ser assassinado
 Eu vi as bruxas pegando fogo
 Pra pagarem seus pecados
 Eu vi!...*
*Eu vi Moisés
 Cruzar o Mar Vermelho
 Vi Maomé
 Cair na terra de joelhos
 Eu vi Pedro negar Cristo
 Por três vezes
 Diante do espelho
 Eu vi!...*
*Eu vi as velas
 Se acenderem para o Papa
 Vi Babilônia
 Ser riscada no mapa
 Vi Conde Drácula
 Sugando sangue novo
 E se escondendo atrás da capa
 Eu vi!...*
*Eu vi a arca de Noé
 Cruzar os mares
 Vi Salomão cantar
 Seus salmos pelos ares
 Eu vi Zumbi fugir
 Com os negros prá floresta
 Pro Quilombo dos Palmares
 Eu vi!...*
*Eu vi o sangue
 Que corria da montanha
 Quando Hitler
 Chamou toda Alemanha
 Vi o soldado
 Que sonhava com a amada
 Numa cama de campanha
 Eu li!*
*Ei li os símbolos
 Sagrados de umbanda
 Eu fui criança pra
 Poder dançar ciranda
 Quando todos
 Praguejavam contra o frio
 Eu fiz a cama na varanda...
 Não! Não!
 Eu tava junto
 Com os macacos na caverna
 Eu bebi vinho
 Com as mulheres na taberna
 E quando a pedra
 Despencou da ribanceira
 Eu também quebrei a perna
 Eu também...*
*Eu fui testemunha
 Do amor de Rapunzel
 Eu vi a estrela de Davi
 Brilhar no céu
 E para aquele que provar
 Que eu tô mentindo
 Eu tiro o meu chapéu...*

Providências Estruturais

Uma das providências estruturais foi a criação e divulgação, por meio de mídia eletrônica para a mala direta da equipe e amigos e redes sociais, de uma filipeta eletrônica do evento, ou, como é mais conhecido, *flyer*.

Figura 35 CONVITE ELETRÔNICO DO GRUPO IMPROVISE PARA O EVENTO DE 5.11.2011.

Como foi decidido fazer a “Roda Indígena” para a contação de “causos”, usando barbante para ligar as pessoas, foi distribuída entre os membros a tarefa de levar para o dia do evento o material extra, como mancebo, barbante (que não fazem parte da mala de apetrechos cênicos da equipe) e filmadoras, entrar em contato com o profissional de filmagem e edição etc. Foi também combinado o horário de encontro fora do CCSP, pois já sabíamos que não poderíamos entrar com a antecedência que costumamos nos encontrar, pois a sala não fica disponível antes de 10h00. Outras questões de ambiente físico e modo de chegar são desnecessários, dado o conhecimento da equipe quanto ao local e hábitos específicos. Apenas não conhecíamos a sala Tarsila do Amaral, pois, por motivo de reforma, o evento foi deslocado para essa sala menor do que a habitual do projeto.

Importante ressaltar que a inspiração da equipe para seu tema disparador é atravessada por forças muito instáveis. Quando essa combinação se estende para mais de um encontro, muitas vezes o tema pode mudar completamente.

- Aquecimento da equipe no dia:

Aquecimento Vincular da Equipe

Encontro afetivo no café em frente ao centro cultural. Nesse específico dia, alguns membros da equipe compraram chocolates, o que não é um comportamento habitual (ligação com a terceira narrativa, como se poderá observar adiante) e nos dirigimos para a sala “nova”. Imediatamente antes do início da intervenção, a equipe, como já foi explicado, tem um ritual semelhante ao dos grupos de teatro artístico de se dar as mãos, se entreolhar, realizar exercícios de articulação vocal e, ao final, desejar o termo consagrado de sorte no meio teatral, “merda”, falando todos ao mesmo tempo. Nesse dia, também foi saudada especialmente com massagem a ego-atriz estreante e o músico estrangeiro convidado. Havia um clima de alegria, embora seja importante ressaltar que sempre um trabalho pode ser atravessado pelo estado físico e emocional de cada membro e das relações entre os mesmos.

Aquecimento Individual

Cada membro da equipe, sozinho ou em conjunto, realizou seu aquecimento corporal, e os ego-músicos a afinação de instrumentos musicais e integração do músico convidado. Os ego-músicos também realizaram seu aquecimento vocal especial, diferente do aquecimento vocal dos ego-atores, que tem um foco na articulação das palavras e não no canto.

Em meu aquecimento individual como diretora, preocupei-me com a chegada do profissional que ia filmar e saí da sala para verificar. Encontrei-o e lhe dei orientações, encaminhando-o para um membro da equipe que cuida de som, distribuição de cadeiras e outros aspectos técnicos da sala. Nesse momento, vi uma frequentadora dos sociopsicodramas públicos que costuma dar algum trabalho aos diretores, pois sofre de algum desequilíbrio psicológico, o que por vezes a torna rígida e intolerante. Vou chamá-la a partir de agora de Beth (nome fictício). Portanto, vi Beth e ela me recordou que o horário era 10h30 e que faltavam poucos minutos. Sugeri que se sentasse e ela disse que preferia esperar em pé, falando já num tom mais alto do que o ambiente comportava, mas sem me destratar. Tive alguma preocupação, pois, em uma intervenção passada com a equipe, tivemos que destacar dois membros do Grupo para acolhê-la, durante toda a duração do evento, para protegê-la do ataque de outros membros do público, assíduos e não assíduos. Como o objetivo do trabalho é a inclusão total, não podemos permitir que o público a exclua por “atrapalhar” no que a plateia considera seu ritmo e funcionamento “normal”.

Orientações da Direção para a Equipe

Não houve mudanças de planos em relação ao já combinado, mas o roteiro criado é todo repassado com o grupo, lembrando os motivos que nos levaram a construí-lo. Esse procedimento faz parte do aquecimento do grupo.

Ambiente Físico

Quando a equipe chegou, constatou que se tratava de uma sala retangular, em forma de caixote, contando com palco italiano¹³⁵, sem janelas, mas com boa ventilação e razoável iluminação. Ainda que a sala fosse desconhecida, a equipe gostou do ambiente aconchegante que ela proporcionava. Enquanto as portas eram mantidas fechadas, foram instalados os equipamentos de vídeo, armada a arara com os apetrechos cênicos e organizados os instrumentos musicais.

A INTERVENÇÃO

- Aquecimento vincular com foco na plateia:

Recepção

O público foi recebido com a música “Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás”, e os ego-atores com figurino e adereço, dançando, cantando e cumprimentando gentilmente as pessoas ao entrarem. Quando a plateia já estava toda sentada e a música ainda tocava, Beth tomou a iniciativa e veio dançar. Um dos ego-atores dançou com ela. Foi a única dos espectadores a vir; embora muitos sorrissem, estavam, em sua maioria, quietos naquele momento inicial. Quando a música parou, Beth foi se sentar e eu saudei o público, dando-lhes boas vindas.

Apresentação Formal da Equipe

Todos foram apresentados, incluindo a informação de ser a estreia da ego-atriz e da presença do músico convidado do Equador.

Combinados com a Plateia/Contrato Coconsciente

Como membro da equipe de sustentação do projeto “Sociopsicodramas Públicos do Centro Cultural São Paulo”, apresentei-me e expliquei, como sempre faço com qualquer diretor psicodramatista convidado por mim, que o trabalho era voluntário e que se propunha a dar “voz” para aquele grupo presente, sem veicular qualquer tipo de verdade pré-concebida ou produto associado ao trabalho. O que as intervenções teriam

¹³⁵ Palco onde representação e plateia ficam um frente ao outro e a representação não possui plateia nem nas suas costas, nem aos seus lados.

em comum era o fato de todas partirem da abordagem sociopsicodramática, mesmo que por meio de modalidades diferentes. Em seguida, já na função de diretora do dia, expliquei que o Teatro de Reprise não era uma modalidade sociopsicodramática clássica, que coloca o público em cena como ator, pois vários dos frequentadores habituais já estavam acostumados a subir no palco para participar. Por isto mesmo, no CCSP, programo alguma atividade de aquecimento que os coloque no palco. Expliquei sobre a pesquisa do doutorado, o motivo da filmagem e, para quem quisesse, que poderia dar um depoimento ao final, procurando a equipe para gravar em vídeo. Avisei que era proibido filmar e fotografar por ordem do CCSP, e que a exceção se dava por ter um objetivo de pesquisa. Também, como sempre faço, alertei para o fato de que, ao final da intervenção, achassem o resultado satisfatório ou não, seria o resultado do que juntos havíamos construído, cada um na sua função de corresponsabilização.

Conhecendo a plateia

Fiz um “mapeamento” breve, dado que a atividade a seguir os apresentaria melhor, pois só falaria quem se sentisse à vontade. Também sei que quando os assíduos frequentadores são chamados nesses “mapeamentos”, por se sentirem “em casa”, algumas vezes inibem a iniciativa dos novos, principalmente dos tímidos. Perguntei quem vinha pela primeira vez no projeto dos sociopsicodramas. Cerca de 30% da plateia levantou as mãos, que nessa altura contava com umas 50 pessoas. Como já foi explicado, o público vai entrando e saindo durante o trabalho e atingimos nesse dia um número de cerca de oitenta pessoas que entraram em algum momento.

- Aquecimento dramatúrgico da plateia:

Fase Descristalizadora.

Figura 36 RODA INDÍGENA: CONTAÇÃO DE “CAUSOS”. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Chamei o público ao palco e grande parte se levantou e aceitou o convite. Alguns foram depois, alguns entraram atrasados e foram sendo instruídos pela equipe ou por participantes do que ocorria, para ficarem incluídos. Fiz um aquecimento físico solicitando que andassem um pouco, depois fizessem bico de beijo, caretas e articulações de maxilar, com objetivo de aquecê-los como contadores e soltá-los de padrões conservados de coisas “arrumadinhas e simpáticas” para serem ditas. Depois, fiz um aquecimento mental, em que pedi que parassem de andar e buscassem recordar de um “causo” que fosse interessante, pitoresco, engraçado, ou trágico, e que imaginassem que, ao contar, provavelmente as outras pessoas diriam: “Nossa, que interessante, isso aconteceu mesmo? Parece mentira ou exagero.” Pedi então para quem já houvesse achado o “causo”, voltasse a caminhar, para que eu tivesse claro quem ainda estava tentando cumprir a instrução. Quando todos voltaram a andar, formamos uma grande roda. Uma das ego-atrizes trouxe um mancebo¹³⁶, colocando-o ao centro. Trouxe também uma cartola colorida e um carretel de barbante que me entregou. Como combinado, eu coloquei a cartola, segurei o barbante e contei o primeiro “causo”, propondo o código para os que se seguiriam depois de mim. contei a história da vaca que havia caído em cima do barco dos pescadores e que o resgate marítimo pensou que eles estavam loucos. Mas a história veio a se confirmar depois. Um avião, que transportava uma vaca, precisou diminuir a carga para poder aterrissar. A vaca foi a carga atirada ao mar e surpreendentemente atingiu o barco. Ao terminar de contar, fui até o mancebo e deixei lá a cartola, passando o carretel de barbante para a ego-atriz, abrindo para quem quisesse contar o próximo “causo”. A regra estabelecida foi do uso da cartola para contar e que, depois, o narrador ficaria segurando o barbante. Ambos, cartola e carretel de barbante, a ego-atriz entregava e pegava de volta para levar ao próximo. O barbante sempre era passado pelo mancebo antes de ir para as mãos de um novo narrador.

Participantes começaram a solicitar a cartola e barbante. Ouviram atentamente quem contava o “causo”. Foram várias contações e um desenho interessante de linhas de barbante foi se formando, pois os participantes mantinham-se segurando seu pedaço depois que contavam. A visualização dos contadores era clara. Infelizmente, o filme cortou algumas histórias e outras são difíceis de serem entendidas. O registro que ficou dos “causos” foi o seguinte:

¹³⁶ Cabide para roupa, formado de uma haste com diversos braços (ver figura 36)

- Uma mulher jovem contou de três pessoas que participaram da exumação de um cadáver dez anos depois da morte. Começou a chover e uma caiu ali mesmo, indo para o hospital e depois veio a ter um enfarto e morrer. As outras duas pessoas também morreram em circunstâncias impressionantes, como num enredo de filme de suspense.
- Uma mulher jovem contou que estava na casa de uma amiga, cuidando das crianças na piscina. Quando as crianças foram para a escola, a narradora resolveu entrar na piscina, que supunha ser de crianças. Já lá dentro, se deu conta de que a piscina era muito funda e começou a se desesperar e debater-se por não saber nadar. Não havia mais ninguém na casa. Em um determinado momento disse para si mesma: “Se for para morrer, que morra com dignidade!” e parou de se debater. E concluiu: “daí eu boiei”.
- Uma mulher jovem contou que entrou em um ônibus cheio, na hora do *rush*. Surgiu um rapaz que, falando espanhol e se dizendo mexicano, perguntou-lhe as horas. Ela respondeu e ele continuou “puxando assunto” (SIC). Narradora disse achar estranho e deu respostas vagas. Mas, ao mesmo tempo, pensou horrorizada que ficava pré-julgando que as pessoas são malvadas só porque estava em São Paulo, onde ninguém se interessa por ninguém. Continuou então a conversar sobre pontos turísticos com ele. Em um determinado momento, o rapaz desceu do ônibus e o cobrador a chamou, dizendo que o rapaz era um conhecido batedor de carteira boliviano e que sempre aplicava o mesmo golpe. Como ela protegeu bem a bolsa na conversa, não ficou sem a carteira. Ela ainda disse que a moral da história foi: “toda vez que andar de ônibus e as pessoas me perguntarem as horas, devo sair correndo”.
- Há ainda alguns “causos” que não foram registrados pelo vídeo editado. Entre eles, há a história, contada por uma moça com um bebê ao colo, que falava de uma paixão, numa linda praia, que teve como consequência o bebê que dormia num tecido, chamado *sling*, pendurado ao seu pescoço. Ela disse que tinha sido uma andarilha e que andava com uma mochila às costas, que era sua casa, como um caracol, e que agora carregava na frente o nenê, que era seu “carangueijinho”. Essa moça, em particular, queixou-se para uma das ego-atrizes que não queria ficar perto de Beth e pediu proteção. Parece que Beth tentou, em algum momento, pegar a criança ou tocá-la, e a mãe não permitiu porque a criança estava dormindo. Esse episódio foi importante, pois ele se desdobrou mais adiante, num grande incômodo que Beth sentiu em relação a essa moça, que vou chamar de Maria. Penso que Maria chamou a atenção de mais pessoas, pois realmente não era exatamente uma situação propícia para se

estar com um bebê ao colo, ainda por cima sozinha. O tipo de evento poderia acordar o bebê, o que acabou por acontecer efetivamente.

Enquanto o grupo fluía contando “causos”, eu circulava em volta da enorme roda para verificar e convidar mais pessoas para entrar nela, dado que a equipe toda se encontrava na roda. Portanto, quase não me recordo dos causos contados ali, embora visse que se divertiam muito. Ter uma equipe bem integrada, em que todos sabem o que fazer e que vão cobrindo uns aos outros em suas falhas ou demandas novas, facilita muito. Eu, nesse momento, podia cuidar de quem precisava ser acolhido em sua chegada ou ser incluído em sua timidez eventual, ou seja, os que ficavam de fora da roda.

Quando considerei o público aquecido e mais íntimo, solicitei que todos voltassem para as cadeiras, deixando os barbantes no chão, em frente a si mesmos, e que das cadeiras contemplassem a imagem do mancebo e barbantes e percebessem a emoção presente em cada um. Isso permaneceu por alguns poucos minutos e então passamos para a próxima etapa da intervenção.

Figura 37 IMAGEM INSPIRADORA PARA AS EMOÇÕES DAS ESCULTURAS FLUIDAS. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

Fase Códigos Teatrais.

A equipe desfez rapidamente a imagem, enquanto eu pedia às pessoas que percebessem as emoções presentes ao contemplar a imagem dos barbantes no mancebo e cartola, deixada por eles. Depois pedi para que falassem as emoções, as quais eu repetia para que todos escutassem. A cada emoção dita, foi realizada a técnica de Escultura Fluida pelos ego-atores e ego-músicos, com o intuito tanto de aquecê-los cenicamente quanto o aquecer o diálogo entre eles e o público,

As emoções foram:

- Nome, dado pelo autor da emoção: EUFORIA. Pedi para detalhar mais e ele explicou que tantas histórias povoaram sua mente que lhe deu euforia.
- Nome: CANSAÇO (Beth, que realmente ficou sentada durante a contação, porém em uma cadeira inserida na roda). Disse que gostava de movimento, e que ouviu muitas histórias das pessoas, se cansando um pouco, mas que algumas foram bonitas. Afirmou também que até passou sua aflição com o bebê ao colo da mãe, pois a criança tinha conseguido dormir no meio do barulho, segundo ela. Quando perguntei se na escultura seria cansaço e aflição, disse que não gostaria que a aflição constasse da escultura, só o cansaço.
- Nome: ENTREGA. A manifestante grupal explicou que era uma emoção disparada pela história da moça que boiou. Mas, segundo ela, todos os “causos” de certa forma tinham um entregar-se. Era um entrega boa, para deixar todo o controle de lado.
- Nome: SURPRESA. A manifestante grupal disse que, quando ouvia os “causos”, tinha uma emoção de curiosidade em querer saber qual seria a sua emoção na próxima história, se daria risada ou ficaria mais emotiva. Pontuei que, portanto já estaria emotiva. Confirmou.
- Nome: ALEGRIA. A autora da emoção contou que sentiu uma grande alegria, pois chegou atrasada, se sentiu acolhida e as pessoas estavam expondo histórias pessoais. Parecia, para ela, sem conversar com ninguém, que havia certo “charme” nas histórias serem em parte inventadas. Estava vendo algo diferente, bonito, em que tudo se interligava, fazendo-lhe bem.

Figura 38 ESCULTURA FLUIDA: NOSTALGIA. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

- Nome: NOSTALGIA. A manifestante grupal explicou que vislumbrou um grande quadro de lembranças que foram se preenchendo. Ressaltou que era uma nostalgia boa.

Figura 39 ESCULTURA FLUIDA: ALÍVIO. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

- Nome: ALÍVIO (Maria). Explicou que a dor que estava sentindo quando chegou encontrou lugar no seu coração e que já não estava mais doendo tanto. Disse tratar-se de

uma dor emocional e que não era sua característica fugir de suas dores. Chorou um pouco e eu pontuei a tristeza. Ela confirmou que ainda sentia uma tristeza, um pouco de raiva e que já havia “trabalhado o perdão” (SIC), por uma injustiça recebida, que tinha ligação com o bebê que carregava ao colo, mas que não havia sido nada nem ninguém que viesse daquele contexto.

Fase Mergulho no Conflito

Nessa etapa, recapitulei as emoções que foram trazidas para inspirar e citei todas, incluindo a dor de Maria. Nesse momento, Maria pede desculpas por ter trazido dor e eu digo que não se sinta mal, pois ela e as outras pessoas haviam contribuído generosamente com suas emoções, e que todos nós tínhamos nossas dores. Beth interrompe dizendo que ela trouxe a coisa mais linda do mundo, que foi uma criança. O volume da voz de Beth em suas observações começaram a inquietar o público, incomodado com essas interrupções, às quais eu respondia ocasionalmente, e, em outras, continuava dando as instruções para a plateia. Mas Beth, com sua brilhante intuição de sempre, que eu já havia visto outras vezes, tinha capturado a tristeza da moça, mesmo antes que Maria a mencionasse e o estranhamento que ela causava ali. Beth se impacientou muito e exigiu mais atenção de minha parte, pois não aguentaria prosseguir com seu incômodo com Maria por ter trazido a criança a este lugar. Nesse momento, eu poderia trazê-la ao palco e constituir o contexto dramático para que visse sua cena, mas por vários motivos, entre eles a metodologia que estava usando, o momento onde o grupo estava formando vínculo entre si e com a equipe e, mais importante, correr o risco de que ela virasse um “bode expiatório” e não uma protagonista etc. Em outras intervenções, o “barulho” feito por Beth sempre foi maior e nesse momento optei por algo mais simples no contexto grupal mesmo. Minha opção parecia, e parece ainda para mim, muito objetiva e consciente, pensada com critério. Eu queria incluir Beth, que estava ganhando a raiva da plateia. As pessoas queriam prestar atenção nas minhas instruções, mas eram “atrapalhadas” pela sua fixação na moça, o que também acarretava em um foco em Maria, que ficava desconcertada. Optei por dizer a Beth que eu havia pedido para todos ficarem quietos e consigo mesmos e que ela não estava ficando, e que aquele era um momento de ouvir as minhas instruções. Optei pela contenção firme, porém focando apenas na adequação ao momento da atividade, não colocando peso no conteúdo de suas falas, mas apenas na interrupção da minha instrução. Ela me perguntou se estava me desrespeitando e eu disse que sim, pois sabia

que entenderia apenas dessa forma. Dessa maneira eu tinha mais chance de incluí-la. Penso que esse momento foi muito dramático para o grupo, que inteiramente dependia de mim na direção para seguir e aceitar Beth. Ela se espantou e disse algo como: “bom, se a desrespeitei então fico quieta, mas não concordo com essa criança aqui”, ou algo assim. Quase pude ouvir o som da respiração do grupo a voltar. Ufa! Ela, baixinho, ainda fez uns murmúrios, mas obedeceu a regra colocada e, não sei bem como explicar, mas estava incluída. Fazíamos todos parte de um grupo e já com uma história de passarmos por uma crise que poderia nos dividir. Sabia, nesse momento, que além de Beth estar incluída, eu havia pautado o grupo numa atitude de inclusão e de que ela não precisava concordar comigo nem com ninguém para estar incluída. Poderia manter sua opinião. Cederia apenas a uma cooperação na coconstrução coletiva, regida por mim e pela equipe. Maria, no último terço do trabalho foi embora, aparentemente porque a criança precisou. Já Beth saiu um pouco, mas voltou e ficou, participando e dançando ao final. Para quem a conhece, é inacreditável que tenha feito parte do grupo e que tenhamos em alguns momentos esquecido de que ela estava presente. Para quem não a conhece, é difícil relatar como esse momento foi de inclusão e não de exclusão, no qual uma cena poderia ter sido criada, pois o campo intensivo era presente, com um tema protagônico. Porém, pela minha sensibilidade de diretora, não havia acolhimento do grupo para essa protagonista destrutiva. Contudo, de alguma maneira, ela ficou incluída por ser tratada como qualquer um que não esperasse por um momento mais adequado para falar e não como doente.

Claro que tive que retomar todas as instruções dessa fase. O profissional que filmava não filmou nada do meu diálogo com ela, considerando que aquilo fosse uma imperfeição do trabalho. Simplesmente desligou a câmera, portanto posso estar enganada em alguma parte de minha recordação.

Fantasia dirigida:

Num ritual já descrito, pedi a todos que fechassem os olhos, fizessem um compromisso individual buscando sua emoção presente e, a partir dela, deixassem vir à mente cenas reais, vividas, que tivessem ligação com as emoções que estivessem presentes em cada um, naquele momento.

- Ação dramática

Ritual de acolhimento do narrador ao convite: “Quem quer contar a primeira cena?”.

Decisão: Não houve disputa, ou seja, apenas um narrador levantou a mão em todas as três cenas. Provavelmente o fato de já terem contado “causos” interferiu, pois minha experiência nesse contexto é de muita disputa de narradores.

Ciclo de diálogo intercênico

Cena 1 – Narradora: moça, estudante.

Narradora contou que a cena se iniciou no começo da semana, que é sempre a mesma coisa, mesma correria, que não encontra tempo para nada. Disse que trabalha, estuda, dorme e que é sempre a mesma coisa. Então disse que a cena se encerrou ali no Centro Cultural. Ao chegar sábado, resolveu ir para estudar, pois estudar lhe traz prazer. Que já veio a um dos sociopsicodramas e resolveu voltar, pois gostou. Contou que ali sentiu tranquilidade, e pareceu que o tempo parou, mas não de uma forma ruim. A correria fez com que não percebesse coisas e pessoas e ali estava se relacionando com elas.

Músicas – “Lava Rápido de Gente”, de Wandí Doratiotto (Premeditando o Breque (Premê))

*Foi pensando nesse povo
Que trabalha o dia todo
E chega a noite
Sai correndo e vai estudar
Não tem tempo de jantar
Não dá pra tomar banho
E nessas bandas geralmente faz calor
Foi que eu resolvi montar
Com qualidade
Um lava rápido de gente
Lá no centro da cidade
E funcionou, funcionou, funcionou
E funcionou mais do que você imagina
E quando vem a tarde
O povo se aglutina
Por volta das dezoito
Forma fila até a esquina
E o bom desse sistema
É o clima que ele cria
Se o nego chega murcho
Sai pleno de alegria
Se a moça chega triste
Sai pronta pr'outro dia*

e “Paciência”, de Lenine, Dudu e Falcão

*Paciência
Lenine
Enquanto o tempo
Acelera e pede pressa
Eu me recuso faço hora
Vou na valsa
A vida é tão rara...
Enquanto todo mundo
Espera a cura do mal*

*E a loucura finge
Que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência...
Será que é tempo
Que lhe falta pra perceber ?
Será que temos esse tempo
Pra perder?
E quem quer saber ?
A vida é tão rara
Tão rara...*

Encenação / espelho ressonante – Cena de composição simbólica. Todos os ego-atores entram em cena com um véu cobrindo a cabeça, inclusive o rosto, e andam atordoados de um lado para o outro, numa correria. A personagem/narradora vai narrando acontecimentos do dia, como trabalho, estudo, dormir. Música instrumental, quase como um relógio acelerado. Em dado momento a personagem/narradora para repentinamente. Todos param, a correria também, e ela diz: “Sáaaaaabado”. Todos começam a se olhar e andar com mais calma e formam uma meia lua, aberta para plateia. A ego-atriz que trouxe, de fato, na contação de “causos”, o mancebo, o traz novamente e em mímica vai passando o barbante para cada personagem. Ao receber o barbante, cada um tira o véu da cabeça. Música “Paciência” tocada instrumentalmente. Quando a protagonista recebe o barbante, diz: “aqui posso ver as pessoas e elas podem me ver”. Todos continuam se percebendo entre si, se tocando, se olhando, com olhares curiosos, interessados e afetivos. A personagem/narradora vai para o centro e diz bem alto, fechando a cena: “Eu! Eu quero contar uma cena!” (levantando a mão)

Comentário da narradora – “Nossa! Ficou muito bom!”

Palmas para a narradora.

Cena 2 – Narrador: Homem, jovem, um dos assíduos frequentadores do projeto.

Narrador iniciou se desvencilhando das mãos dadas comigo e disse que a cena em si não era tão importante quanto a emoção dela, pois trazia um conflito entre a razão e a emoção. Contou de um acampamento em São Tomé das Letras que fez aos 20 anos, quando fazia colegial técnico, com quatro amigos: Gordo, Xuxa, Magro e o Alto. Disse estar, nessa época, com um filme na cabeça, “Indiana Jones e os caçadores da arca perdida”. Contou que nesse lugar existe uma lenda de uma caverna cujo fim chega a Machu Picchu e que ele e os amigos entraram na caverna para conferir, mas sem equipamento adequado. Gordo entalou bem na entrada. Ficou escuro, as lanternas falharam e quando chegaram a um abismo (fenda), parte do lampião caiu no chão. Ficou completamente escuro. Enquanto ele segurava entre o braço e a pedra a parte quente, alguém teve ideia de acender um fósforo, mas “eufórico”, diz que não, porque dava para

sentir o cheiro do gás do lampião. Um dos amigos pegou a parte do lampião e remontou, conseguindo iluminar a caverna novamente. Havia um abismo e quando olhou para trás o Gordo tinha sumido, só estava ele e o Xuxa. Terminou dizendo que ficou a sensação do proibido versus o permitido. Que sua parte racional diz que foi irresponsável, mas a outra sentiu que foi “muuuuito legal” (SIC)!!

Músicas – “No Woman No Cry”, de B. Vincent / versão Gilberto Gil: Não chore mais

*Bem que eu me lembro
Da gente sentado ali
Na grama do aterro, sob o céu
Ob-observando estrelas
Junto à fogueirinha de papel
Quentar o frio
Requentar o pão
E comer com você
Os pés, de manhã, pisar o chão
Eu sei a barra de viver
Mas se Deus quiser
Tudo, tudo, tudo vai dar pé.*

Encenação/espelho ressonante – Cena de composição realista e fantástica¹³⁷, com uso da técnica “sombriinha” (descrita no capítulo 2). Amigos entrando e explorando a caverna e para cada “Será?” que personagem/narrador diz diante das situações narradas, todos os amigos congelavam e diabinho e anjinho falam com o protagonista. São pontuados o entalar do gordo e sua desistência juntamente com o quarto amigo; o lampião que apaga; um buraco muito fundo onde se poderia cair; e, finalmente, uma conversa de avaliação entre o personagem/narrador e as sombrinhas, em que se conclui que foi uma irresponsabilidade, mas que valeu a pena correr o risco dessa aventura.

Comentário do narrador: “A cena fala por si”.

Palmas para o narrador.

Cena 3 – Narradora: Mulher Inglesa de meia idade.

Iniciou dizendo efusivamente que estava muito feliz de estar lá. Sua cena tem início andando com um grupo de novos professores em uma montanha na Inglaterra, num momento em que já estavam todos muito cansados e com frio. Ao chegar a certo lugar, um dos professores, que era o guia, disse para o grupo parar e tirou da mochila um paraquedas. A narradora disse não entender o que guia estava fazendo. O guia solicitou a todos que segurassem em uma ponta e que levantassem, e ele ia contar até três. No três, todos deveriam passar o paraquedas por cima da cabeça e sentar em cima.

¹³⁷ A técnica permite que a cena realista seja suspensa e, no caso, o anjo e o diabo conversem com o personagem/narrador e depois a cena volte a ser realista.

Surpresa: todos sentados dentro do paraquedas. A narradora disse ter ficado quentinho, e o guia tirou da mochila também chocolate quente e barras de seu chocolate preferido, *Marsbar*. Disse ter sido um momento de muita alegria, pois todos estavam comendo, bebendo... Relatou que a lembrança deveria ter vindo neste momento por estar feliz de estar ali, e brincou que sabia que sairia de lá, pegaria trânsito, chegaria em casa e o filho ainda não teria feito a lição de casa. Comentei que aquele seria um momento que cortaria a vida da gente e pergunto que emoção ela tem no momento. Ela responde: “Alegria... aquele momento de ‘aaaahhhhh, *Marsbar*!’”(SIC)

Músicas – “Chocolate”, de Tim Maia

*Eu só quero chocolate
Só quero chocolate
Não adianta vir com Guaraná
Prá mim é chocolate
O que eu quero beber...(2x)*

“Paixão Nas Alturas”, de Wandí Doratiotto (Premeditando o Breque (Premê))

*Solta no ar, uma leveza incrível
Rica nas cores feito um arco-íris
Brinca no céu rolando na corrente
Já sabe o rumo, agora muda o nível
Quem vê ao longe pensa que é uma ave
Até um urubu chegou
E olhando dengoso, voando brejeiro
E de repente...
O urubu se apaixonou por uma asa delta*

e “É Hoje”, de Didi/Mestrinho

*A minha alegria atravessou o mar
E ancorou na passarela
Fez um desembarque fascinante
No maior show da terra
Eu vim descendo a serra
Cheio de euforia para desfilar
O mundo inteiro espera
Hoje é dia do riso chorar
Acredito ser o mais valente, nessa luta do rochedo com o mar
E com o ar!
É hoje o dia da alegria
E a tristeza, nem pode pensar em chegar
Diga espelho meu!*

Encenação/espelho ressonante – Equipe decide por retomar as cenas anteriores da correria e da caverna para chegar até as montanhas da Inglaterra (esse não é um procedimento usual na equipe, mas nesse caso o caminho do grupo era tão evidente que até a equipe poderia distingui-lo). A cena é uma composição realista e simbólica (pois traz os símbolos das cenas anteriores misturadas com a descrição literal da cena da

narradora) em que um grupo, liderado por um guia, como referência à primeira cena inicia uma correria, na qual a personagem/narradora comenta do trânsito, filho que não faz a lição etc. Depois, o guia (que tem uma mochila) propõe: “Vamos entrar em uma caverna que dá na Inglaterra” (referência à segunda cena). Grupo, andando, vai entrando na caverna e narrando: “perigos, escuro, frio...” O personagem guia tira a mochila das costas de maneira como se fosse realizar uma magia e todos cantam novamente a melodia do filme Indiana Jones, como na segunda cena. Ele tira o paraquedas da mochila (em mímica) e todos os outros personagens ficam olhando curiosos. Guia dá a instrução de como fazer com o paraquedas e todos, ao mesmo tempo, em linguagem gestual, entram em baixo do paraquedas e se sentam, com exceção da personagem/narradora, que se ajoelha, encantada e comentando o encantamento. Guia distribui chocolate (de verdade, que havíamos comprado no encontro de aquecimento da equipe). Todos comem chocolate usufruindo do momento. “Contam histórias” (referência ao aquecimento de contação de “causos”) simbolicamente, fazendo sons (“hmmm”, “lalala”, “biriri”...). Todos saem do paraquedas e voltam imediatamente para correria. A personagem/narradora para bruscamente (novamente referência a primeira cena) e diz: “É sábado! Vou pegar meu *Marsbar* e vou ao Centro Cultural.”

Comentário da narradora: “Foi excelente, só que estou com muita vontade de comer *Marsbar*”.

Palmas para o narrador.

- Compartilhamento e comentários

- Síntese da direção

Peço que os narradores se levantem e que o público os aplauda, agradecendo sua generosidade em nos oferecer, com sabor de chocolate, cenas de suas vidas.

Mencionei então que havíamos começado com uma cena da correria, dessa vida que a maioria de nós tem, na qual não costuma dar para prestar atenção e que não nos relacionaríamos com o que está acontecendo ao nosso redor. A segunda cena teria sido de parar e ver o que estava acontecendo e sonhar com amigos, lendas, cavernas, perigos, a vida como ela era, mas com muita paixão e loucura. E terminamos com uma cena de pessoas explorando lugares, tentando se integrar, mas com frio e fome, quando vem um calor repentino que aquece o grupo. Falamos dessa parada que temos de fazer para nos relacionarmos entre si, com o nosso prazer, para nos escutarmos e também aos outros, e só aí poder voltar para o cotidiano, igual ou diferente.

- Compartilhamento da plateia e equipe

Perguntei então que cenas ficaram por contar. Intuitivamente, percebi que o grupo poderia se beneficiar de voltar à Roda Indígena, já que já tínhamos retomado a contação de “causos” na última cena e propus para que levantassem e retomassem a roda. Chamei o público para voltar ao palco e compartilhar as cenas e outras vivências em pé, em roda, novamente. Isso não fazia parte do planejamento, mas parecia fazer sentido no momento. Então, retomamos a estratégia da cartola, sem o barbante, para quem quisesse compartilhar.

Não temos os registros de todos os compartilhamentos dessa fase, mas alguns são muito significativos.

O segundo narrador fez uma longa fala, que transcrevo: “Quero falar três coisas. Num determinado momento... o conflito entre uma coisa ser extraordinária ou cotidiana. Mas de repente eu tomei consciência de que tudo era cotidiano. Quando vivi aquela aventura, era cotidiana. Não imaginava aquilo tão surpreendente. Acredito também que as outras pessoas também, não imaginavam tão surpreendente. Aí conforme a vida vai, parece que é como a formação de um diamante. A gente pega aquela aventura, que provavelmente tudo estava melhorado. Provavelmente muitas coisas sejam até falsas, que eu criei. Só que eu peguei aquilo tudo que era cotidiano meu e transformei numa lembrança preciosa para mim. O tempo da lembrança... vivemos e depois as coisas vem. No momento. Tudo isso me chamou a atenção e de repente estava contando histórias. Vamos dizer assim, vou sair daqui e vou ver minha filha, isso é cotidiano. Mas, de repente, daqui a cinco anos isso não vai mais ser cotidiano. Numa leitura importante daquele momento. Segunda coisa: Fiquei também traumatizado, na última cena, a caverna da Inglaterra. Vocês saíram da caverna ou? Deu um nó na minha cabeça. E a terceira coisa, vamos nacionalizar o chocolate pelo Chokito.”

Outro compartilhamento, de um dos membros da equipe, anunciou: “Fui para Machu Picchu”. E contou uma aventura na qual subiu e desceu e que, num determinado dia, ficou muito mal, com diarreia e vômitos. Mas contou que foi bom, mesmo assim.

Outros compartilharam que foi “legal” (SIC), mas o a filmagem/registro cortou.

Agradei a maneira como conseguimos construir um instante para nos relacionarmos e parar com todo o barulho interno e externo. Sugeri que cada um visse uma forma de levar experiência consigo, para criar para si mesmos “paraquedas”, com chocolates, cavernas, lugares quentes, perigos, aventura (o público e a equipe iam me ajudando nas palavras a levar) na sua vida. Lembrei o que o narrador disse sobre destacar estes momentos depois, mas, na situação que estamos vivendo, estarmos só

vivendo, e não nos daríamos conta de que viraria um instante diamante. Então, qualquer instante poderia ser um “instante diamante”.

Agradei a ego-atriz convidada e ao ego-músico equatoriano. Ela pediu para falar e agradeceu, dizendo estar orgulhosa de participar e aprender. “*Estoy muy contenta*” (SIC). O público perguntou se o avô dela casou-se de novo, como alusão ao “causo” que ela tinha contado e de que não tenho registro. Parece que se tratava de um senhor afeito a muitos casamentos. Nesse momento, lembrei, para quem chegou depois, que os estrangeiros haviam participado do fórum latino americano de Teatro Espontâneo e que havíamos contado “causos” no início do trabalho. O ego-músico equatoriano também agradeceu, dizendo ter sido uma grande aventura toda sua viagem ao Brasil, e que “*esta é minha caverna agora*” (SIC), referindo-se àquele grupo naquele momento. O grupo se manifestou com risos e ovações. Ele agradeceu aos músicos, disse que foi enriquecedor para ele e que gostou de ver muitas pessoas que se juntavam para fazer teatro.

Perguntei se havia algum desconforto e parece que não havia, porém não pedi as palavras como frequentemente faço, pois o tempo de utilização da sala havia terminado. Com essa finalização do ego-músico, pedi música para terminarmos, talvez dançando, e o público aderiu.

- Encerramento

Os ego-músicos tocaram uma música instrumental, puxada pelo estrangeiro com seu acordeom, que lembrava baile antigo, tocando uma música talvez francesa. O público encerrou dançando. Beth tirou um rapaz para dançar e sorria.

- Etapa opcional

Não houve processamento, pois o contrato não era didático. Contudo, a equipe ficou fora da sala à disposição para quem quisesse fazer depoimentos. Foram quatro, que estão transcritos em sua íntegra adiante.

Pós- Intervenção

- Imediatamente após somente com a equipe

No dia, como a equipe se dividiu entre depoimentos, recolher material e alguns que precisavam ir embora, apenas conversamos sobre coisas como a coincidência do chocolate.

- Ensaio posterior

Em ensaio posterior, algumas cenas do dia foram retrabalhadas.

3.3 DEPOIMENTOS ESPONTÂNEOS – Transcrição.

Depoimento 1:

Melissa (nome fictício)

“Então. Eu achei fantástica a metodologia. E me lembrou um pouco o Winnicott, que é um teórico da psicologia, que fala da importância de termos objetos transicionais no nosso, na nossa reconfiguração da vida. E eu senti hoje quando as pessoas iam falando das emoções delas e o grupo de teatro ia representando...na hora, no improvisado as emoções que as pessoas nomeavam...Eu senti. Primeiro que a gente estava ganhando um presente e que cada cena montada era um presente e segundo que aquilo. Era como se a gente conseguisse digerir melhor cada emoção, que na verdade cada emoção dita virava uma emoção coletiva. Assim, então, achei fantástico.”

Depoimento 2:

Mary (nome fictício), a inglesa que foi narradora.

“É a primeira vez que participei e amei. Para mim, pareceu um pedaço do paraíso. Eu gostei muito da metodologia. Fantástico que pode pegar uma coisa, tipo uma história e trabalhar por volta desse tema. E criar uma coisa tão profissional, tão Hum, parece ensaiado. Aquelas esculturas fluidas, achei maravilhoso. Parece para mim ensaiado, só que eu sabia que não era. Que era uma coisa espontânea, então. Parabéns para a Rosane, parabéns para o grupo. ‘Hãnn’, eu ‘tô’ saindo daqui muito impressionada e com um monte de ideias e eu quero voltar, quero participar de novo e... ‘ah’... Eu acho muito bom... Parabéns.”

Pergunta do ego-ator – “Como é que você sentiu na hora em que você foi contar? Tem alguma coisa? Se você não quiser também não tem importância”.

“Quando eu contei a minha história, é... Eu achei interessante como a Rosane falou que muitas vezes passamos pela experiência e não sabemos que aquela experiência vai virar em diamante na nossa vida. Nunca imaginei que aquele dia, sentada em cima de um paraquedas, eu estaria aqui no Brasil contando com uma memória muito feliz. Mas é interessante como essas coisas vêm na nossa mente e. Foi para mim realmente um momento de muita surpresa e muita alegria, ‘eee’ [hesitação]representou hoje como estou sentindo de participar aqui, então foi muito bom. Foi muito engraçada a maneira como o grupo representou a minha cena. Gostei muito.”

Depoimento 3:

Helena (nome fictício)

“Foi uma experiência legal. Eu cheguei super tranquila e pude viver na hora da imagem que a gente. Tinha que imaginar o que tava sentindo, uma profunda tranquilidade. Vem uma imagem linda e um por do sol em Itacaré ‘e’... mas parece que eu tava querendo criar uma imagem. E aos poucos foram vindo várias imagens. Fundamentalmente imagens legais. Muito legais que eu vi, cenas completas de realmente isso. Uma situação onde eu fui pinçada do meu cotidiano e na verdade eu pude experimentar um outro lugar. Coisas maravilhosas que eu vivi em férias. Situações diferentes da minha vida. Situações de profunda tranquilidade e de alegria. E é isso. É isso que eu queria falar. E eu adoro.”

Depoimento 4:

Flávio (nome fictício)

“Bem, o trabalho de hoje que a Rosane apresentou começando pelo aquecimento. Ela tentou de uma certa forma, ah, trabalhar toda a parte física nossa e depois a parte do maxilar. Nós também fizemos muitos gestos diferentes. Coisa muito boa ‘prá’ soltar. Em seguida, ela... Ela trabalhou a questão da imaginação, contação de histórias. Achei muito interessante. Na medida que um contava um história. Então ali, eu via uma ligação entre as histórias, que a gente não vê no dia-a-dia. E a gente conseguiu ver lá. Que achei muito importante. E na forma que ela conduz depois. Pegando algumas histórias, no caso de hoje foram 3. Eu acho interessante por que além de tudo nós ouvimos a história da pessoa. É... As aventuras porque elas passaram. Um pelo trabalho na cidade, o estudo. O outro... Na caverna. E a outra que passou na Inglaterra e montanhas e se cobriu com o guarda, o paraquedas foram depois vivenciadas pelo Grupo Improvise e parecia que isso deu uma vitalidade maior para o trabalho. A gente acaba sentindo mais confortável ali. Achei que foi uma experiência muito bacana e interessante.”

3.4 PROCESSAMENTO DA INTERVENÇÃO DEMONSTRATIVA A PARTIR DE EPISÓDIOS CRÍTICOS

A partir de minha experiência relativamente grande com a metodologia, durante a condução da intervenção, fui fazendo leituras grupais, reflexões e sensações que foram me conduzindo durante o trabalho. Contudo, muitas das decisões tomadas foram e costumam ser intuitivas, a partir de uma leitura circunstancial, atravessada por vários fatores, inclusive de ordem privada. Por meio de uma leitura posterior de tudo que foi realizado, há uma oportunidade rica de rever o caminho e, em alguns momentos, não conseguir sequer me colocar no meu próprio lugar de diretora e pesquisadora para compreender o porquê de algumas ações, só conseguindo uma dedução a partir do conhecimento da metodologia e de mim mesma. Entretanto, em se tratando de uma metodologia sociopsicodramática, o TR pode ser “lido” por muitos ângulos, e todos revelarão vários aspectos do fenômeno grupal/relacional com o “leitor” e de um fenômeno pretérito. Ou seja, o fenômeno foi e é atravessado pela singularidade da minha direção e pela minha leitura e, mesmo assim, e até por isso, se revela. É então a partir dessa “nova mirada” que passo a desenvolver uma nova leitura e processamento não a partir das etapas, mas do que me chama a atenção, a partir de alguns temas sociodinâmicos e técnicos.

3.4.1 Quanto ao **Grupo**

O grupo, sendo considerado um organismo vivo, comporta-se muitas vezes de maneira mais primitiva que o comportamento dos indivíduos que o compõem. Assim, as emoções grupais podem ser lidas como um fluxo sociodinâmico, em cujo desenvolvimento grupal apresenta alguns momentos de concentração de forças, que podem ser destacados da intervenção relatada anteriormente. Esses momentos fazem parte de uma sequenciação e podem ser vistos por episódios:

1º. Episódio – SE TIVER QUE MORRER, QUE MORRA COM DIGNIDADE E DAÍ EU BOIEI

O público, estimulado pelo “causo” que contei da vaca, que caiu no barco no meio do oceano, iniciou um diálogo de “causos”. Alguns contadores espontâneos trouxeram temas como amor e sexualidade de um avô, de morte e maldição e de risco de morte por ingenuidade, mas que terminou com a narradora boiando, e assim se salvando. Esse instante em que a moça contou seu “causo” da piscina foi o primeiro momento em que o grupo espontaneamente se comportou como um organismo coletivo

inteiro e intenso. Quando a narradora disse; “Se eu tiver que morrer, que morra com dignidade”, o grupo reagiu por inteiro, rindo, e ela completou “E aí eu boiei”. O público, espontaneamente, riu novamente, de uma maneira que não havia feito nas histórias anteriores. Aqui temos então a atenção grupal focada e pulsante, por instantes nessa narração, que trouxe o tema da **sobrevivência e da imaturidade** pela primeira vez. O público se aliviou no seu boiar e sobreviveu coletivamente com ela. Interessante notar que a intervenção aconteceu três dias depois do dia dos mortos e que, portanto, esse poderia ser um tema que ligasse essa cultura de desconhecidos.

O importante aqui é que havia, nesse momento, um grupo, e que o aquecimento o havia levado para certa autonomia de escolhas do que lhe interessava como organismo vivo. O tema da **morte**, do **perigo** e o **controle** que podemos ou não ter sobre as coisas passou a ser cada vez mais relevante nesse contexto grupal, configurando-se como uma das vertentes protagônicas que atravessaram a intervenção.

2º. Episódio – DIÁLOGO INTERCÊNICO DAS EMOÇÕES DAS ESCULTURAS FLUIDAS

Esse grupo formado, já como organismo, “conversou” ativamente sobre o que sentia, por meio das emoções das esculturas fluidas. A primeira emoção aberta por um manifestante grupal era a de uma **euforia** oriunda da mente estar povoada de sensações, que foi respondida ou praticamente rebatida com uma emoção de **cansaço**. Lembrando que essa emoção emanava de um membro do grupo que estava inquieto e que havia tentado aproximar-se da mãe com o bebê e foi rechaçada. Havia, portanto, uma emoção que Beth pediu para não fazer parte da escultura fluida, que foi a **aflição**. Continuando a encarar esse movimento como grupal, a próxima emoção respondeu a essa euforia e ao cansaço com uma “recomendação grupal”, por meio de uma manifestante, para enfrentar o conflito gerado, com **entrega**, e deixar que o controle se afrouxe para se deixar acolher, voltando no tema do boiar da contadora de “causos”. A próxima emoção, que na hora batizei de “surpresa”, a narradora não nomeou, apenas disse que em cada “causo” contado ela pensava se iria rir ou ficaria mais emotiva, o que indicava que ela talvez tivesse uma **tristeza** ou **angústia** para resolver, e estava na dúvida se purgaria ou se se alegraria para espantá-la e relaxaria. A pergunta era coletiva. O grupo deveria responder à sua própria questão: “Seguimos para rir ou chorar? Seguimos para o enfrentamento duro, mexendo na ferida, ou rimos e nos livramos do enfrentamento? Ou ainda, rimos porque enfrentamos de outra maneira, profunda, mas sem tanto choro ou

cutucações altamente psicologizadas? Essa última, devo confessar, é via de regra minha preferida. Nesse tipo de intervenção, muitas vezes, acho que alguns colegas forçam desnecessariamente conteúdos muito individuais, perdendo o grupo como fluxo e sabedor de seus destinos e encarando chorar como mais sério do que rir. A leveza pode se associar à profundidade, e nem tudo que é sisudo, pesado e sério não é superficial. Bem, é claro que aqui entram as crenças da direção, que podem alterar ou reiterar percursos, até porque nesse momento faço parte do grupo também. Contudo, também creio que o grupo se manifeste de alguma maneira, se seu percurso for alterado contra seu fluxo, de tal forma que o grupo ou ignoraria ou voltaria a retomá-lo. A essa pergunta, se o grupo naquele dia iria rir ou chorar, uma manifestante grupal respondeu, em seguida, com **alegria**. Claramente, nessa linha que adotamos de conversa do grupo, este respondeu que ficava com a alegria e explicou que seria uma alegria de ser acolhida, de que as pessoas pudessem se expor, misturando verdade com mentira (realidade suplementar), e que dessa maneira uma coisa se ligaria à outra. Uma parte do grupo, de certa forma, discordou, trazendo a **nostalgia**, ou seja, uma saudade de algo bom do passado e, portanto voltando a carga da tristeza presente. Não é bem uma discordância, mas não tão risonha, pois contém a dor. A manifestante grupal falou de ser povoada por imagens que são suas e também de outras pessoas, e disse que um grande quadro foi se preenchendo em sua cabeça, a cada “causo” contado. Essa moça, depois, deu um depoimento ao final, e explicou **que alguns pensamentos pareciam não ser seus, junto com os seus**. Provavelmente, estava produzindo pensamentos novos, mas o importante é que se sentiu ligada ao grupo, deixando-se permear pelo inconsciente grupal. Segundo ela, havia uns pedaços nesse quadro que eram como que colocados por outras pessoas. O individual e o coletivo trouxeram saudade, nostalgia, talvez até de um Inconsciente Coletivo também. Nesse momento, como condutora desse diálogo, percebi um aquecimento vincular pleno e um grupo formado e descristalizado, pelo menos de uma primeira camada de verniz social. Anunciei então que seria a última emoção. Nesse momento, ressurgiu a dor na emoção do **alívio**. O inconsciente adensado e coconstruídas as bases para sustentação grupal, a dor emocional pode voltar em sua mistura com **raiva, perdão, tristeza**, lágrimas. A manifestante grupal relatou que chegou com muita **dor** e ali encontrou alívio. Pontuei que publicar sua dor aliviou, pois chorou um pouco, com seu bebê ao colo, e ela fez questão de dizer que não tinha sofrido a **injustiça** ali naquele contexto grupal, mas que foi relativo ao bebê. O diálogo grupal foi tão forte nesse momento que não vi sentido

em perguntar mais do que ela generosamente se dispôs a nos dizer. Novamente, a intuição conduzindo, sem que se possa explicar totalmente pela metodologia. Cada membro desse grupo, em sua função específica, dentro dos papéis sociais acordados pelo grupo, e em contexto grupal em que eu estava inserida também, preservou ou não detalhes das causas da dor.

3º Episódio – “CALMA, BETH, CALMA”

No desenvolvimento da intervenção, a tensão de Beth crescia e diminuía, e, como uma representante grupal da inquietação e desconforto diante daquela mãe, carregando seu bebê, e agora sabendo que há uma dor e injúria cometida contra a criança, Beth estoura tentando impedir o fluxo do grupo. Assim que comecei a entrar na fase de mergulho no conflito e dei as instruções para que as pessoas fechassem os olhos, ela pediu atenção para sua própria dor. O profissional da filmagem também não mostrou nesse momento a volta da tensão mais forte, pois nem gravou a fala de Beth. Depois, me explicou que, para ele, aquilo era uma “mera” interrupção do que deveria ser filmado. Mas, incomodada com a mãe e a criança ali, Beth pediu em alto e bom som para ser ouvida. Muitas vezes, já assisti forças dissonantes num grupo que percorrem um caminho mais lírico serem rechaçadas com aparente delicadeza, mas de fato funcionar como uma ordem de silêncio. No caso de nossa Beth, que dificilmente acataria tal ordem, e que possui uma sensibilidade imensa, ainda que algumas vezes descontrolada e agressiva, a guerra poderia ser forte. Minha opção, como já disse acima, foi pela inclusão no contexto grupal, contendo a ação dela pela organização e depois por confirmar que ela estaria me desrespeitando. A contenção permitiu que eu continuasse na metodologia, propondo que as pessoas fechassem os olhos e se recordassem de cenas ligadas ao caldo que já havia se formado até o momento. Porém, a tensão ficou marcada, incluída, mas não elaborada nem por Beth nem pelo grupo, que apenas ficou aliviado de poder seguir e, para quem a conhece, de que ela aceitasse ser contida.

4º. Episódio – CENAS: O COTIDIANO ME ENGOLIA, ATÉ QUE QUEBRO COM O PADRÃO E ME ARRISCO A ENTRAR NA CAVERNA, E CRIO UMA CAVERNA IMPROVÁVEL COM UM PARAQUEDAS MÁGICO.

O ciclo de diálogo intercênico pretende, na metodologia do TR, elaborar os temas protagônicos grupais apontados durante as fases anteriores num campo intensivo focado. A crença aqui é a de que o próprio grupo teria condições de “conversar” sobre

suas dificuldades e dores de maneira metafórica, por intermédio da ressonância estética da equipe e da resposta do narrador seguinte. Por esse motivo, os comentários do narrador após a montagem são tão breves, pois a ação dramática mantém o aquecimento dos estados espontâneos do grupo e individualmente também. Portanto, nesse campo télico formado, o protagonista dos temas do grupo se levanta e sua cena propicia um “pensar maiúsculo” sobre a sociodinâmica grupal. Aqui, o pertencimento criativo é fundamental, pois acolhe o narrador como um arauto, que vai tecendo e entretecendo o CCS e o CICS.

Dessa maneira, em nossa intervenção, a primeira cena valorizou o tempo suspenso pelo avesso, considerando que a vida cotidiana não era aquela em que as pessoas se olhariam, se acolheriam e se relacionariam. Trouxe de volta o tema do “causo” do batedor de carteira, em que o hábito não é que as pessoas se interessem umas pelas outras, especialmente numa cidade como São Paulo. A cena da primeira narradora apontou o espaço da intervenção no centro cultural e naquela específica sala como um hiato, uma exceção, ao que a equipe de ego-atores respondeu, de certa forma com o oposto. A correria seria coberta por véus cobrindo o rosto, e somente quando as pessoas param para se relacionar, retirando seus filtros, é que o tempo retornaria ao ritmo natural. A leitura estética do grupo foi de ressaltar a dor de não se relacionar com nada e nem com ninguém em nome que se tem que fazer, dos deveres e de certo automatismo e proteção, de medo de se expor.

A segunda cena dialogou com a primeira, penetrando mais nesse momento de parada para se relacionar. Convidou a um passeio em uma **caverna** que conduziria a Machu Picchu, lugar iniciático, mítico e sagrado. Uma utopia que **jovens imaturos** e despreparados, sem equipamentos adequados nem luz suficiente, tentara seguir, **penetrando na sombra** do buraco e do **abismo**. Beth¹³⁸ e algumas pessoas saíram da sala enquanto o narrador descrevia esse lugar, ainda que sua descrição fosse muito interessante. O narrador fez alusão a um **gordo que entalaria** e não conseguiria entrar na caverna. Não conseguiria enfrentar o perigo e a aventura. Ainda mencionou que, na época, fazia sucesso o famoso filme do mito moderno de “Indiana Jones”, em que um arqueólogo buscava a **Arca da Aliança**, que, se em mãos inimigas (alusão a Hitler), tornaria seu exército invencível. A arca conteria documentos divinos e sagrados. Igualmente, há um território sagrado e misterioso atribuídos aos Incas em Machu

¹³⁸ Depois Beth volta

Picchu. As indicações da cena, ainda por curiosidade, falam de um país, Peru, que liga o Brasil ao Equador, país dos nossos convidados estrangeiros. A aventura de jovens da narrativa era em grupo, para desbravar os medos do desconhecido perigoso, **juntos, em favor do sonho, da busca da lenda**. Uma fala final o colocou nos dias de hoje, considerando-se um **irresponsável**, e trazendo sua divisão emocional entre a segurança, o **controle e o descontrole** total. A cena se liga à história da moça que boiou, que trouxe uma imaturidade que quase a matou e que ligou fortemente o grupo, em sua busca de dignidade, se entregando e boiando. Nas emoções das esculturas, a entrega também surgiu como algo bom para parar de tentar controlar aquilo que não se tem de fato controle, como os perigos, as divindades. De outro lado, tínhamos o descontrole de Beth, que não era uma entrega e sim um medo dela. A criança, que foi levada a um ambiente que ela considerava inadequado, surpreendentemente dormiu no meio do barulho e movimento do grupo. O bebê se entregou a um fluxo de energia que, no mínimo, não o incomodava.

A equipe de ego-atores respondeu à narrativa com uma montagem de realismo épico e elementos da divisão, representados por um realismo fantástico, na técnica da “sombrinha”, por meio de um anjo e um demônio - ou, como chamamos, de “anjinho e diabinho”. A divisão, que seria de um narrador atual, acompanhou a cena de 20 anos atrás com os companheiros, que foram se perdendo no caminho. A equipe, coinconscientemente, valorizou muito o gordo que entalou, como a nossa Beth, que não passava na nossa caverna. Quando, no filme, observei a combinação dos ego-atores, pareceu que esse gordo não era tão importante quanto ele se tornou em cena. Mas eles falaram na combinação de uma ligação entre a cena contada pelo narrador e o medo de Beth querendo superproteger o bebê, que no ponto de vista dela estaria em risco, de quanto o enfrentamento do risco poderia fortalecer o grupo. Na encenação, a luz se apaga, e um amigo quer acender um fósforo, que ameaçava explodir dentro da caverna. Para nossa leitura, poderia estar falando da ameaça de explosão no grupo, em minha “discussão” com Beth, em que ficamos sem luz por algum tempo. Mas o amigo conseguiria reacender a luz para que não se morra, como o “causo” da maldição do cemitério, do início da intervenção. Vários amigos, não na cena, conseguiriam chegar até esse ponto, como os participantes da intervenção de fato que saíram. Tudo isso foi acompanhado por congelamentos dos ego-atores para a discussão entre anjinho e diabinho, que aconselhavam direções opostas, mas aceitavam o caminho que o personagem/narrador tomava. Ao final, a cena mostrou certa amizade entre o

personagem/narrador e seus aspectos internos paradoxais de cuidado e ousadia. A equipe preservou em cena o “pedido” do narrador de não permitir que nenhuma parte de si mesmo se submetesse a outra parte: correria o risco novamente, mas sabia que havia certa imaturidade e irresponsabilidade.

O grupo penetrou em sua caverna sagrada e não achou nenhum tesouro, mas a própria possibilidade de escolhas e sua potência. Nesse campo intensivo, focado, o grupo, guiado pela narrativa, enfrentou seus medos e abandonou cristalizações vazias de um cotidiano “sempre igual” (referência da primeira cena) e chegou a um abismo, escuro, no qual poderia cair. Lembremos que a primeira cena era de uma estudante, a segunda de um grupo de estudantes de curso técnico e a terceira de professores em início de carreira, guiados por um mestre mais experiente que eles. A sequência é como um gradativo caminho de maturação.

Essa cena, a terceira, que fechou o diálogo dramático dos conflitos do dia, foi surpreendente, pois trouxe o grupo de colegas subindo a montanha, mas ainda com muito **frio** e **buscando acolhimento** nessa nova aventura e desafio. De uma quase queda no abismo, o grupo simbolicamente partiu para uma subida de patamar (a montanha). Um paraquedas, que serviria normalmente para voar, aqui se transformou em uma cabana, uma barraca mágica, pois foi montada por uma ação coordenada de um grupo, com uma **liderança que sabia como fazer, mas não poderia fazer sozinha**. Surpresa. Ficou quente. O grupo presente ao dia, pelas mãos da narradora, chegou a Machu Picchu, afinal, chegou à Arca da Aliança de Indiana Jones. Esta era o próprio grupo, aquecido pelo hiato do acolhimento de si mesmo e pela mão de um líder mais experiente. E, para **celebrar, um chocolate para comer, Marsbar**, e outro chocolate quente para beber, regado a muita conversa entre os membros daquele grupo de professores iniciantes. A narradora anunciou que, saindo dali, sabia o que encontraria lá fora, pois **o tempo não havia parado**. Com trânsito e o filho que certamente não teria feito a lição. Mas contou que **estava mais potente para esse enfrentamento**. Ela anunciava a potência nova do grupo presente ao evento, em seus sonhos e caminhos.

Ego-atores responderam na encenação, em seu “espelho ressonante”, recuperando todas as cenas como uma síntese. Isso não é um procedimento habitual da equipe. Mas, aqui, voltaram a parar o tempo, com seus véus e cotidiano difícil da primeira cena, entrando na caverna novamente, agora em busca da Inglaterra, e encontraram uma mochila mágica. Lembrar que no “causo” contado pela mãe com o bebê, havia uma referência ao fato de que, quando conheceu o pai de seu filho, numa

linda praia, carregava uma mochila às costas, que era como se fosse sua casa, e que agora carregaria o nenê na frente e não mais às costas. Na encenação, da mochila cênica saíram elementos mágicos: um paraquedas que virou cabana e chocolates para saciar a fome e sede do corpo, além do prazer enorme para o espírito. O chocolate, intuitivamente comprado pela equipe, nesse momento era um chocolate de fato. Ao final, dizem que acabou e a vida continuou, mas com outra fome: muita vontade de comer *Marsbar*. Tecnicamente, não saíram da caverna para as montanhas, e ao final um participante denunciou isso com a pergunta: caberia tudo aquilo naquela caverna? Será?

5º. Episódio – INSTANTE DIAMANTE

Quando formamos a “Roda Indígena” novamente, na fase de compartilhamento da plateia e equipe, as pessoas todas voltaram ao chamado “contexto grupal”, no palco, mas não mais em “contexto dramático”, preparando-se para voltar ao “contexto social”, do lá fora de “nossa caverna”.

O segundo narrador fez uma longa fala, que era um misto de depoimento e de síntese do trabalho. Repito e destaco as frases dele que assinalei no relato:

Mas, de repente, eu tomei consciência de que tudo era cotidiano. Quando vivi aquela aventura, era cotidiana Não imaginava aquilo tão surpreendente. Parece que é como a formação de um diamante. Vou sair daqui e vou ver minha filha, isso é cotidiano. Mas de repente daqui a cinco anos isso não vai mais ser cotidiano. Ainda perguntou se, na cena que os ego-atores fizeram, eles saíram da caverna para entrar nas montanhas da Inglaterra.

O ego-músico convidado do Equador, de certa maneira, respondeu à pergunta do participante, contando de suas aventuras nessa viagem ao Brasil, e que ali agora seria a caverna dele.

Os comentários do público eram tão impressionantes que pareciam encomendados, de tão simbólicos do processo. Esse mesmo músico nos brindou, para fechar o trabalho e podermos voltar ao cotidiano, transformados ou não, com uma linda valsa francesa ao acordeom.

Figura 40 GRUPO LIGADO PELOS BARBANTES. GRUPO IMPROVISE, CCSP, SALA TARSILA DO AMARAL, 05/11/2011.

3.4.2 Quanto à **Ressonância Estética**

Do ponto de vista artístico, a metodologia proporciona momentos interessantes, que são intensificados pela música e pela arte do teatro. O público assiste à sua própria construção CCS e CICS no espelho ressonante dos ego-atores e ego-músicos: a ressonância estética.

No caso de nossa intervenção demonstrativa, podemos fazer algumas considerações de que, acrescidos aos procedimentos técnicos do preparo da equipe, algumas ações são produzidas sem uma intenção deliberada. Isso mostra o quanto a equipe é também parte do grupo e é atravessada pelo fenômeno grupal, além de atravessá-lo com sua própria sociodinâmica grupal.

A música inicial, que foi escolhida pela equipe de ego-músicos como abertura, já anunciou uma viagem no tempo, com “Eu nasci há dez mil anos atrás”. Foi escolhida em função do tema e acaba propondo, junto com as verdades e mentiras, um clima de passado distante, de mitos e fatos sagrados. O quanto essa interferência determina os caminhos do grupo não sabemos, mas certamente propõe e encaminha os temas protagônicos.

Outra verificação que faço depois do acontecido da intervenção é que escolhemos um tema justamente para um trabalho científico, que transita entre o que ocorreu mesmo e o que se inventa para que a história fique mais saborosa. Parece incrível que tenhamos escolhido para um trabalho de doutorado, tão sério, e apresentar à academia uma verdade que pode ser mentira. Todavia, penso que o princípio que liga o sociopsicodrama ao teatro pode ser exatamente esse mesmo: a “realidade suplementar” do contexto dramático em que os papéis psicodramáticos podem transitar, sem um compromisso de continuidade na vida real.

Assistindo o vídeo da intervenção, também pude observar uma flutuação importante no desempenho dos ego-atores e ego-músicos quanto às esculturas fluidas, que para olhos desavisados talvez não encontrem diferença. Mas, como diretora e coordenadora dos ensaios e atividades da equipe, percebi um movimento sutil de uma escultura fluida para outra.

A equipe se saiu bem na primeira escultura da Euforia, aquecendo também o corpo e integração, como previsto. Mas, na segunda, que era a do Cansaço, da Beth, observei que a equipe, com uma instrução difícil, reagiu fazendo menos repetições técnicas dos movimentos. A instrução era difícil porque deveria retirar algo que todo o público ouviu, mas a manifestante grupal solicitou que não constasse: a aflição pela criança no colo da mãe. Ou seja, como incluir e excluir ao mesmo tempo? A tarefa e a situação de alguma tensão grupal que ali se anunciava transpareceu na sensibilidade dos ego-atores treinados e em sua integração, como produto artístico, inspirado na realidade. Claro que lá a tensão era sensível também para o público e para mim. Importante notar que Beth era conhecida da equipe e nosso CICS, como equipe, possuía um histórico de bastante trabalho com essa frequentadora do projeto. Esse fator interferiu em alguma medida no trabalho.

Em um sociopsicodrama clássico, esse pode ser um momento de parada para trabalho específico dessa tensão, ajudando o grupo todo a aproveitar a convergência das emoções da autora/“criatura” da emoção, assim como a tensão grupal, para beneficiar o coletivo com um olhar CSC sobre o que pulsa nos combinados grupais subterrâneos ou CICSs. A metodologia do Teatro de Reprise, porém, pressupõe que o grupo vai dialogar e tentar resolver por si a questão, e esse é o desafio. Até porque, mesmo num trabalho clássico, a direção pode aguardar certo amadurecimento da questão para intervir. Aguardei, portanto, a solução dos ego-atores, que devolveram para o público uma *performance* possível, contendo certa frustração do grupo como um todo,

manifestado na equipe. A partir daí, a equipe foi a cada escultura recuperando sua potência estética na emoção: Entrega, como já vimos, “conversou” com a anterior, assim como a euforia foi respondida com cansaço e aflição. Resposta imediata do grupo numa recomendação de que algumas coisas aconteceriam na vida sem que a controlemos. Para reforçar a fala da autora da emoção, a equipe de ego-atores centralizou a ação em dois deles, que certamente sentiram necessidade de combinar que uma se jogava e outro a suportava nos braços, ou seja, fizeram uma mescla de “escultura fluida” com “sequência fluida”. A quarta autora propôs uma entrada grupal um pouco maior. Isto é, se é para se entregar, o que esperar: rir ou chorar? Insinuou que veio com uma dor e perguntou se iria purgá-la ali ou riria e relaxaria. Dessa maneira, retomando então a excelência estética aliada à “escuta fina”, a equipe de ego-atores produziu uma imagem expressiva e plástica mais potente do que as anteriores. A quinta autora das emoções, representando o público, respondeu com a emoção de Alegria. Falou de ser bem acolhida, incluída e de pessoas se expondo, e acrescentou que ficava feliz em ver que uma coisa engatava na outra. Ela provavelmente se referia aos “causos”, mas também falava do momento atual do processo grupal, e da “conversa” entre os participantes, emoções e equipe. A fala era uma daquelas que parece de livro, ou encomendada. Não conhecíamos a narradora da emoção, portanto, foi mesmo algo bem espontâneo e sincronizado com o momento e sua sensibilidade. Essa foi, depois, a primeira narradora. A equipe de ego-atores respondeu bem e de maneira potente esteticamente. Na sexta escultura, o pedido foi Nostalgia. A sétima emoção trouxe a dor de volta, falando do Alívio. A equipe, então, juntamente com os músicos, realizou uma escultura fluida, que eu me arriscaria a chamar de perfeita. Perfeita por trazer o som da angústia, que não foi mencionada, mas permeava o discurso da manifestante grupal. Perfeita porque músicos e ego-atores se sincronizaram e pulsaram fortemente entre si e com o público. Foi um fenômeno relacional entre plateia e público que gerou potência e fluência.

A leitura feita nesse trabalho não pretende esgotar as possibilidades simbólicas da intervenção, mas apenas demonstrar a riqueza da metodologia.

3.4.3 Depoimentos

Os depoimentos espontâneos apontam para uma vivência prazerosa e estética, e identificam e pontuam que existe uma metodologia por trás do trabalho, embora nem

todos sejam estudantes ou profissionais de áreas afins. Destaco algumas palavras utilizadas pelos depoentes espontâneos:

Depoente 1 – Cita metodologia; as cenas como um presente; fala em digerir a emoção e em a emoção virar coletiva.

Depoente 2 – Sente como pedaço do paraíso; nunca imaginou que estaria contando algo da Inglaterra no Brasil.

Depoente 3 – Fala em tranquilidade; imagens lindas; foi pinçada do seu cotidiano e em experimentar outro lugar.

Depoente 4 - Cita a metodologia; ligação entre as histórias; coisas vividas no dia-a-dia; vitalidade; confortável e experiência.

Lembrando que essas pessoas contaram o que pensaram e sentiram procurando diretamente o ego-ator para participar da pesquisa. As palavras trazem fortemente a questão estética mediante as metáforas usadas com imagens, digestão, presente etc. Pontuam a valorização do cotidiano e a transformação coletiva como acento do trabalho, e ainda contam da vitalidade contida na experiência.

Capítulo 4 - PROCESSAMENTO : CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rap do Improvise

*Estando num lugar, esquecendo os problemas,
 Isso é melhor que um bom esquema.
 Pessoas diferentes, culturas diversas,
 Trazendo na cabeça emoções como essas.
 De estar num palco, sendo admirado,
 Isso recompensa qualquer valor pago.
 Espontaneidade, criatividade, austeridade,
 Valores que trazemos desde a maternidade.
 Absorvendo tudo que é de bom,
 Veio na ideia fazer esse som.
 De improviso, em improviso se formou um grupo.
 Profissionais da arte, disse eu não discuto.
 A despedida é o mais triste da história.
 Os momentos de prazer, vou levar na memória.
 Nunca diga nunca, nunca é tarde.
 “Nome da empresa”, pode crer também é arte.
 Santa Catarina, São Paulo passando por Goiás,
 Mato Grosso, Paraná até Minas Gerais.
 Amanhã acaba tudo, vou voltar renovado.
 Grupo Improvise, valeu muito obrigado.*

(Autor: um jovem participante de uma intervenção do Grupo Improvise e seu subgrupo em uma empresa. Ele compôs isso depois de uma intervenção de sociodrama sobre os valores da empresa, como criatividade, austeridade nos gastos, trabalho em equipe etc. O sociodrama em que subiram ao palco foi seguido de Teatro de Reprise)

Ressalto, em primeiro lugar, que na abordagem sociopsicodramática não há lugar para conclusões, pois essas fechariam as verdades em definitivas e concluídas. Portanto, esse capítulo se chama considerações finais, dado seu caráter de finalização, entretanto conserva, desde sua nomeação, à abertura e ampliação para novos estudos.

Desde o meu primeiro contato com o PBT, em 1993, e de meu estranhamento, me perguntando se aquela metodologia seria algo realmente inovador ou meramente um “modismo” estrangeiro, transcorreu-se 20 anos. E parece que a resposta para minha questão já se encontrava nessa sensação inicial de que fazíamos algo parecido nas aulas do Clóvis Garcia. O papel âncora de Clóvis era no teatro artístico, e praticava o sociopsicodrama sob o viés estético, pressupondo alguém que assistisse e que houvesse um texto anterior, mesmo que aberto para a improvisação. A plateia que assistia, nesse caso, não era uma plateia passiva, e o texto trazido por ele era um esboço do conteúdo da matéria a ser ensinada, com o seu viés ideológico, como acontece com todo professor. As técnicas usadas por Garcia eram genuinamente psicodramáticas, como inversão de papéis, duplo, solilóquio, interpolação de resistência. Uma ressalva aqui é que Clóvis considerava que a técnica do espelho não seria indicada em ambiente pedagógico, por correr o risco de uma imitação ruim por parte dos egos-auxiliares espontâneos, principalmente com crianças e adolescentes.

Suas inesquecíveis aulas sobre análise de textos literários ou sobre História do Brasil traziam um princípio de enredo preparado anteriormente, que era desenvolvido com os alunos, que passavam a refletir sobre alguns detalhes fundamentais da história, sobre os quais nunca haviam pensado. Por exemplo, ele contava do encontro entre D. João VI, seu filho Pedro, José Bonifácio, um consultor inglês e um jornalista. Convocava a plateia de alunos da pós-graduação a ocupar esses papéis psicodramáticos numa cena histórica de reunião, para resolver se o filho ficaria ou não no Brasil como Príncipe Regente, enquanto o pai assumia o trono em Lisboa (Portugal estava em guerra e exigindo sua volta). O texto já era dado por Clóvis nos contando que não era uma decisão, e sim um aconselhamento ao filho para ficar, principalmente da parte do inglês, que tinha fortes interesses econômicos envolvidos nos portos brasileiros. Ele ia contando isso à medida que aquecia cada um dos personagens. A “dramatização”/improvisação ia, aos poucos, mostrando as relações de pai e filho, a defesa econômica de interesses dos poderosos e, finalmente, ele propunha um brilhante desdobramento posterior das forças surgidas na cena de maneira simbólica, que analisava cada fator da reunião. Vi essa dramatização três vezes na pós-graduação, uma

como aluna e duas como ego-auxiliar, quando Garcia mostrava como dar aulas para vários níveis do ensino curricular. Em todas as ocasiões, havia quase que um susto do grupo ao constatar, na dramatização simbólica, o “conchavo” político que deixava flagrantemente o povo de fora dessa decisão. Ou seja, o Brasil como povo já interessava muito pouco ao poder vigente. É claro que os alunos da pós-graduação já sabiam disso; mas, se mesmo sabendo eles se impactavam com a percepção tão clara, que dirá dos jovens de ensino médio ou fundamental para quem a aula demonstrativa teoricamente seria destinada. Viver os diversos personagens e encarnar os papéis de um pai e seu filho, um rei e um príncipe, um comerciante paulista, um jornalista ou um inglês funcionando como eminência parda trazia tridimensionalidade ao tema e propunha desdobramentos criativos e diferentes em cada grupo.

E aí sim, o detalhe: Clóvis sempre perguntava ao seu emergente grupal se queria entrar em cena ou assistir, nesse caso escolhendo ficar como autor e plateia. Se a pessoa escolhesse assistir, poderia ser consultada a qualquer momento para redirecionar a cena, mas assumia o risco de permitir a manifestação da grupalidade dos atores espontâneos sobre a sua construção inicial de cena. De onde Garcia teve a ideia de fazer isso não sei, mas sua atuação combina com um desprendimento que não era corrente na época. O fato de induzir a cena com um texto trazido previamente ou deixar o emergente grupal fora de cena poderia ser considerado um erro de procedimento sociopsicodramático na época, pois o improvisado não era total. Havia um texto prévio e, mais do que isso, um estudo anterior do mestre indicando o resultado no qual o grupo de alunos chegaria.

Para mim, no entanto, tudo isso se descortinava como uma nova possibilidade de entendimento do sociopsicodrama, que eu estudara por quatro anos no exclusivo foco psicoterápico (1979-1982), e nesse momento (1984-1989) encontrava-me permeada pelo discurso teatral, no mestrado. Vale ressaltar que estava afastada do movimento sociopsicodramático na época por estar cansada de tantos rompimentos e brigas de poder dentro do movimento. A contribuição artística inicial, na qual Moreno se baseou, foi sendo apartada do método pelas veementes críticas feitas por ele mesmo a um teatro conservador. Críticas que, como vimos no capítulo 1, diziam respeito a um teatro que também os artistas estavam a criticar, e que por consequência foram construindo o que vem a ser hoje a arte contemporânea no teatro, assim como na música, nas artes plásticas, na fotografia, no cinema e em qualquer outra forma de arte.

Entretanto, o percurso seguido pela socionomia, sociometria e estudos sobre grupos foram se afastando da matriz teatral, prejudicando a ambas as partes. O

sociopsicodrama, afastado da arte, mergulhou na ciência e no mundo dos resultados, que contribuiu muito para seu desenvolvimento, mas ficou carecendo de poesia; o teatro, para se libertar de uma linguagem “arrumadinha”, se distanciou do público e deixou de considerá-lo como fenômeno grupal. Isso vem sendo revertido por iniciativa de ambos os lados, e cresce a cada dia o diálogo da ciência com arte.

Longe de misturar e considerar que sociopsicodrama e teatro artístico sejam a mesma coisa, este trabalho pretende contribuir exatamente no sentido de que essa aproximação permita que se toquem naquilo que têm em comum, de maneira integrada. Havia uma proposta inicial de conceituar e sistematizar a metodologia do Teatro de Reprise (TR) como uma modalidade de sociopsicodrama brasileiro, diferenciando-o do método americano do PBT e também como diferente do clássico sociopsicodrama de Moreno. Acredito que atingi esse objetivo e espero ter contribuído, além disso, com minhas ideias sobre rituais, coconsciente e inconsciente.

O Teatro de Reprise (TR), como uma modalidade de sociopsicodrama, adota o ponto de vista da socionomia ou o estudo das leis sociais. Portanto, o viés é de uma grande angular grupal, que transita na intersecção entre o individual e o coletivo. O indivíduo é visto “em relação”, e o foco de atuação é necessariamente na relação entre indivíduos, em que a subjetividade individual é acolhida e compreendida, mas não interpretada do ponto de vista do “psiquismo”, como objeto de estudo. Isto é, o foco está na rede da qual o indivíduo emerge e nas manifestações dessa rede, por meio do indivíduo e suas inquietações subjetivas. Por esse motivo, narrador, protagonista e personagem são tratados como representantes grupais e, portanto, a constituição e adensamento do grupo enquanto contrato coconsciente e inconsciente devem, desde o início da intervenção, propiciar a constituição e expressão de um grupo. Grupo aqui é entendido como o coletivo de todos os presentes, incluindo a equipe, que tem a função diferenciada de disparar e trabalhar com o conteúdo das narrativas, lendo e significando-as.

O *Playback Theatre* (PBT), por outro lado, entende o narrador como objetivo individual, com sua necessidade básica de contar histórias (não cenas) e, como procedimento, acaba chegando ao grupo por decorrência das narrativas. Assim como no TR, não analisa esse narrador, mas Salas (2000, p. 124), esposa do criador do PBT, acredita - ou acreditava em 2000, quando lançou seu livro - numa cura que se daria ao narrar uma história (SALAS, 2000). Assim, a pessoa estaria organizando suas ideias, publicando-as e assistindo a uma expressão estética que o curaria, conferindo um novo

significado à sua história. Siewert (2009), que vê muito mais o sociopsicodrama buscando a cura, considera que o teatro *playback* seja uma prática ainda relativamente desconhecida no Brasil. Contudo, todos os grupos, de alguma maneira, conservam procedimentos do que passou a ser chamado PBT original, referindo-se ao método praticado pelo seu criador Fox, sua esposa e o grupo que mantiveram por muitos anos e que agora se apresentam apenas ocasionalmente.

A prática do PBT parte de uma perspectiva de contações de histórias vividas, inventadas ou sonhadas por parte da plateia, ou todas essas coisas. O objetivo mencionado por Salas é o que chama de “cura” (SALAS, 2000, p.123), não esclarecendo muito bem qual seria a doença. Salas acredita que todos os seres humanos necessitam contar histórias e o PBT seria o lugar onde encontrariam expressão artística e organizariam um mito pessoal:

Nosso trabalho é revelar a perfeição de formas e significado de qualquer experiência, mesmo que seja narrada de maneira nebulosa e informe. Conferimos dignidade às histórias, com ritual e consciência estética, interligando-as para que formem uma história coletiva a respeito de determinada comunidade, seja a comunidade transitória constituída, pelo público de um espetáculo, seja um grupo de pessoas cujas vidas estejam interconectadas de forma mais continuada. Um grupo de pessoas que compartilha suas histórias deste modo não pode deixar de se sentir conectado: o *playback theatre* é um poderoso edificador de comunidades. Oferecemos uma arena pública na qual o significado da experiência individual se expande para fazer parte de um sentido compartilhado de existência significativa. (SALAS, 2000, p. 36)

Portanto, o PBT interliga as histórias para que formem a história coletiva, diferentemente da modalidade sociopsicodramática do TR, que primeiro facilita a conexão grupal para que então emergam cenas (e não histórias) que representam a voz do grupo por meio destas cenas individuais.

As ideias desenvolvidas nesse trabalho indicam, portanto, que o Teatro de Reprise é uma metodologia sociopsicodramática brasileira, que se distingue do PBT original principalmente por seu foco na grupalidade. Ainda que o PBT intervenha nos grupos construindo comunidades, como diz Salas (2000, p.141), a constituição do ser grupal como organismo não é seu objetivo do início ao final da intervenção. O TR, por outro lado, tem como sua preocupação principal a formação do grupo, para que transformações individuais e grupais sejam possíveis, e para que a intervenção ocorra propiciando desenvolvimento por meio de jogos dramáticos, técnicas e encenações, evidenciando as manifestações grupais, nas narrativas e emoções individuais. A individualidade é resgatada, no sentido de desestimular simbioses circunstanciais de

subgrupos, para que gradativamente cada um possa se dirigir com liberdade para um sentimento comum de grupalidade, como em qualquer intervenção com sociopsicodrama. A técnica da “fantasia dirigida”, como um mergulho direto na intersecção entre a subjetividade individual e grupal, fortalece essa liberdade, e valoriza a história pessoal como moeda de pertencimento. A partir do pertencimento coletivo, inicia-se um ritual de ciclos cênicos que dialogam entre si, protagonizados por narradores consecutivos da história daquele específico grupo.

O TR ainda se instrumentaliza de sua etapa de compartilhamento, inexistente no PBT, para integrar as emoções e transformações grupais em troca de experiências, explicitações de alívios, “caronas” e desconfortos, num momento em que a emoção se expressa de maneira balanceada entre o aspecto racional e emocional da plateia. Também há uma síntese do diretor, que captura o percurso do grupo, sem teorias nem conclusões, mas com a função de auxiliar o grupo a se afastar criticamente do seu caminho emocional e observar a potência e riqueza grupal. Assim, seus temas protagônicos, conflitos e dores compartilhados geram um movimento novo e estético.

O TR também possui um sistema ordenado, cujas etapas são pormenorizadas no capítulo 2, incluindo etapas de planejamento e avaliação posterior, o que propicia uma prática ordenada, ritualística e participativa. A tudo isso, alia-se a pesquisa-ação crítica da intervenção, específica ao grupo, por meio de uma aliança entre seus membros, mesmo com diferentes funções, como a equipe e a plateia, e com diferentes opiniões e leituras. Essa aliança, como estado, é atingida pelo que chamei de aquecimento vincular, no qual todos os esforços se dirigem para uma inclusão de todos os seus membros, buscando um equilíbrio de forças relacionais, contemplando convergências e divergências, sem buscar consenso. O TR trabalha sobre o fluxo daquilo que vem a ser dessa grupalidade, assim como o sociopsicodrama clássico de Moreno.

Além disso, também é apresentado no trabalho uma maneira de ler esse ser grupal como organismo. O contrato com o grupo da intervenção, que rege os objetivos, é considerado como um acordo coconsciente (CCS). Concomitantemente a esse acordo, há uma preocupação focada da equipe produtora do evento de promover e adensar a comunicação inconsciente compartilhada, por meio de um ritual artístico, que mobiliza a cultura comum do grupo. As comunicações CCS e a CICS também são evidenciadas no trabalho como um estado de trânsito entre as duas, que torna o ser grupal apropriado das ações, demonstrando que há uma equidade de participação e que todos podem ter voz e interferência nos destinos da intervenção. Com disso, há a busca da transformação

como meta, uma transformação estética, na qual cada cena fomenta mais transformação no grupo, procurando produzir a maior espontaneidade possível, o que afeta favoravelmente o processo de aprendizado individual e grupal. A arte aqui potencializa a comunicação entre CCS e CICS, propicia a descoberta de informações que não foram ditas e sensações que não foram transmitidas de maneira visível.

Vários métodos podem desvelar estados CICS, por liberar o lúdico e a comunicação inconsciente, e o TR se coloca entre eles como uma metodologia que multiplica sentidos e produz conhecimento, porque se interessa em cocriar novas leituras de cenas guardadas e imaginadas na memória e porque favorece a criatividade individual e coletiva pela vivência direta ou indireta de vários papéis.

A intervenção exemplo mostra, na prática, as etapas e manobras da busca da grupalidade e inclusão e evidencia que a metodologia de fato facilita reflexões éticas e a conscientização individual das transformações que cada um pode realizar como cidadão ou na sua vida íntima. A ética aqui é entendida como o que o sujeito se torna e que só depende dele, como o seu aspecto ativo, que o atualiza e no qual a crítica ressentida não tem lugar. A intervenção propositalmente escolhida em um espaço público e cultural sugere que a criação dessas situações que acolhem subjetividades deve se multiplicar como potencial voz da comunidade. Podem também tornarem-se espaços de conquista cidadã e de aprendizagem recíproca, que podem propiciar coconstruções de conceitos, formas novas de viver e multiplicadores sociais encarnados nos participantes em suas comunidades de referência. Dessa maneira, “desmapeando subjetividades” (ROLNIK, 2007, p. 109) e perdendo o contorno individual marcado, parte para uma experiência coletiva de autoria grupal mediante narrativas individuais. A produção de um grupo, assim constituído, pode ter um tom e uma melodia mais dramática ou cômica, dependendo do tom exato em que o grupo se compuser no momento, mas pretende-se que devolva a seus membros uma individualidade renovada. “Pode-se medir o valor terapêutico ou educativo de um instrumento por meio do quanto ele estimula a autonomia dos indivíduos e dos grupos. O psicodrama e o sociodrama são instrumentos que favorecem altos níveis de autonomia.” (MORENO, 2008, p. 299)

Eu realmente acredito que o potencial do sociopsicodrama e especificamente do Teatro de Reprise está subaproveitado nos meios educacionais de adultos e crianças e nos meios artísticos. Sugiro mais estudos sobre o assunto, com ampliação de possibilidades estéticas por profissionais que dominem a arte da dramaturgia e da representação, assim como os educadores de arte ou de maneira geral, considerando que

provocar estados aquecidos de espontaneidade afeta favoravelmente os processos de aprendizagem. Além disso, gente se encontrando e vibrando num mesmo diapasão carrega uma experiência profunda, que toca, contagia e afeta cada um, principalmente se a linguagem metafórica do teatro fizer parte do processo. Proximidade e profundidade criam certa conexão em que “se escutam” conteúdos desconhecidos, sem que sejam ditos. Conexão essa, fina e “sagrada”, perpassa delicadamente a grupalidade com a força de saber algo que numa escuta cotidiana não se conheceria. Desta maneira, há uma vivência télica e ao mesmo tempo ritualística de aceitação das diferenças, na qual, mediante uma direção sensível, se poderia coconstruir um sentido ao seu próprio movimento grupal. O Teatro de Reprise, alinhado com os princípios sociopsicodramáticos da inclusão e da alegria, contribui para um dos grandes desafios atuais da nossa sociedade, o de retomar a noção de que somos seres grupais, de que temos que construir coletivamente os nossos caminhos, em contraposição ao individualismo e consumismo vigentes, além de prevenir uma violência sempre existente em grupos humanos, porém cada vez mais perigosa e poderosa.

Considero ainda que, a partir de minha trajetória profissional, chegar a encontrar uma solução para voltar para o palco, falar de justiça e liberdade, num país igualmente livre, e propor uma espécie de “encontro estético” me fez e me faz sentido neste trabalho.

Na parte histórica do Teatro de Reprise, no capítulo 2, menciono uma pergunta relevante, se o sociopsicodrama é arte, e que interesse os profissionais das artes cênicas poderiam ter pelo sociopsicodrama?

Acredito que ter uma vivência artística é arte e faz de cada membro de um grupo um artista, inspirado e com potencial de produzir mais arte para o transbordamento do grupo que partilhou a experiência. Quanto à contribuição artística para os profissionais de artes cênicas, certamente poderão alertar-se para seu preparo com grupos tanto de trupes quanto relativo ao público, como um grupo do qual faz parte, enquanto se apresenta. O estudo dos caminhos da formação e manutenção de campos de força onde a ressonância flua incluindo movimentos grupais e a emoção é parte importante do trabalho do artista.

Também espero ter contribuído para diminuir a distância entre a psicologia e a arte de tal forma que os artistas possam estudar seus personagens como ressonâncias estéticas e não somente pelo viés racional ou da mistura com seus preconceitos, principalmente com os doentes mentais. Cada um de nós tem qualquer grau de

“loucura” que nos torna mais rico e diferente uns dos outros, e na medida do possível não devemos temer nossos monstros e sombras, mas “dialogar” metaforicamente com eles.

Também gostaria de reforçar a importância de metodologias lúdicas como o TR para aprendizagem de adultos e de como direcionar suas próprias referências de vida, valorizando-as, para desenhar perspectivas futuras. Para além disso, reforço a reflexão de que se relacionar de maneira intensa, com entrega e corresponsabilidade, dentro de condições que respeitem as pessoas, promove vivências grupais significativas, altamente transformadoras. Quando falamos de arte teatral, que há séculos expressa o que as comunidades humanas pensam sobre si mesmas e seus deuses pela potência estética, sabemos que poderíamos influenciar suas condutas e desenvolver uma crítica que mova para a ação, e não para a passividade deprimida que só busca consumir para suprir a falta de objetivos.

BIBLIOGRAFIA

- ACHATKIN, Vera Cecília. **O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público**. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2010.
- AGUIAR, M. (org.). **O psicodramaturgo. J.L.Moreno, 1889-1989**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1990.
- AGUIAR, M. “O teatro espontâneo como intervenção socioeducativa”. In: MARRA, M. M. e FLEURY, H. J. (org.) **Grupos. Intervenção socioeducativa e método sociopsicodramático**. São Paulo: Ágora, 2008, pp.141-156.
- _____. **Teatro da anarquia: um resgate do psicodrama**. Campinas: Papirus, 1988.
- _____. **Teatro espontâneo e psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1998.
- _____. (org.). **Psicodrama e Emancipação: A escola de Tietê**. São Paulo: Ágora, 2009.
- AGUIAR, A.O. Teatro de Reprise: Confissões de um músico amador num mar de psicodramatistas. In: AGUIAR, Moysés (org.) **Psicodrama e Emancipação: A escola de Tietê**. São Paulo: Ágora, 2009, pp. 375-384.
- ANDRADE, J. De, SOARES, L.F.A., HUCK, R. **Identidade cultural no Brasil**. Cascavel: A9 Editora e Empreendimentos Ltda, 1999.
- ARGAN, G.C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1907-1990 (compilação de obras).
- BARDIM, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2008.
- BAREICHA, P. Psicodrama, teatro e educação: em busca de conexões. In: **Revista semestral da faculdade de educação**. Vol. 4, nº 7-8, julho de 1998 a junho de 1999, pp.121-136.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os pensadores), pp.3-28.
- BENGHOSI, P. Paradoxalidade do laço de aliança e malha genealógica dos continentes e da família. In: RAMOS, M.(org.). **Casal e família como paciente**. São Paulo: Escuta, 1999.
- _____. e FÉRES-CARNEIRO, T. Laço fraterno e continente fraterno como sustentação do laço genealógico. In: FÉRES-CARNEIRO, T.(org.). **Casamento e família. Do social a clínica**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva S.A., 2006.

- BINER, P. **O Living Theatre**. Lisboa: Forja, 1976.
- BLATNER, A. **Interactive and improvisational drama. Varieties of applied theatre and performance**. USA: iUniverse, 2007.
- _____. **Uma visão global do psicodrama. Fundamentos históricos, teóricos e práticos**. São Paulo: Ágora, 1996.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, 14^ovol.
- _____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 5^a edição.
- _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BRECHT, T. B. **A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo**. Teatro Completo, v.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BRITO, R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: **WAA- Arte Brasileira Contemporânea (cadernos de textos, 1)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, pp.5-9.
- _____. Pós, pré, quase ou quanti? In: Lima, S.(org.). **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac Naity, 2005.
- BROOK, P. **O espaço vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- BUSTOS, D. M. e NOSEDA, E. **Manual de psicodrama. En la psicoterapia y en la educación**. Buenos Aires: RV Ediciones, 2007.
- CAILLOIS, R. **Les jeux et les hommes: le masque et le vertige**. Paris, Idées/Gallimard, 1967.
- CAMPOS, G. **Glossário de termos técnicos do Espetáculo**. São Paulo: Tecnoprint S.A. Ediouro, s/d.
- CARDOSO NETO, A.V. **Avaliação do processo do “Playback Theatre” como um recurso para treinamento**. Dissertação de mestrado em Psicologia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.
- CEGALLA, D. P. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora nacional, 2008, p. 855.
- CEPEDA, N.A. e MARTIN, M. A. F. **Masp 1970: o psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2010.
- CESARINO, A. et al. **02 anos de Psicodrama Público no Centro Cultural. Um encontro com a finalidade de experimentar ser ator e autor de suas próprias histórias com sentidos individuais e coletivos, ao mesmo tempo**, São Paulo, edição caseira, 2005.
- CINTRA, Simone Cristiane S. **Narrativas poéticas autobiográficas: (auto)conhecimento na formação de educadores**. Tese de doutorado.

- Campinas: Universidade Estadual de Campinas Faculdade de Educação, 2010.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COELHO, T. **O que é indústria cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CONTRO, L.C. **Grupos de apoio ao processo de trabalho – articulações teórico-práticas entre psicodrama e análise institucional**. Tese de doutorado. Campinas: Depto de Medicina Preventiva e Social/FCM/UNICAMP, 2009a.
- _____. **Nos jardins do psicodrama – entre o individual e o coletivo contemporâneo**. Campinas: Alinea, 2004.
- _____. **Psicossociologia crítica. A intervenção psicodramática**. Curitiba: CRV, 2011.
- _____. **Psicodrama e arte. Leituras extra**. São Paulo: Companhia do Teatro Espontâneo, 1996.
- _____. Veredas da pesquisa psicodramática entre a pesquisa-ação crítica e a pesquisa-intervenção. **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol. 17, nº2, 2009b.
- COUTINHO, E.T. **O mimo e a mímica. Uma contribuição para formação do ator brasileiro**. Dissertação de mestrado em Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- COSTA, Wedja G. **Socionomia como expressão de vida. Um modelo de sistematização da teoria de Moreno**. Fortaleza: Fundação de Estudos e Pesquisas Socionômicas do Brasil, 1996.
- CUSCHNIR, L. (org.). **J.L. Moreno. Autobiografia**. São Paulo: Saraiva, 1997; texto originalmente publicado no Journal of Psychodrama, Group Psychotherapy and Sociometry, vol. 42, nº 1 e 2, 1989. Publicação em português autorizada a Luiz Cuschnir pelos herdeiros de J. L. Moreno, Zerka Moreno e Jonathan Moreno.
- CUKIER, Rosa. **Palavras de Jacob Levy Moreno**. São Paulo: Ágora, 2002.
- _____. Como sobrevivem emocionalmente os seres humanos? **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol. 1, Fascículo II, 1995, pp.59-79.
- DAVOLI, Maria Aparecida. Aquecimento – caminhos para a dramatização. **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol. 5, Número 1, 1997, pp.51-61.
- _____. Cenas psicodramáticas: psicodrama líquido. **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol. 14, número 1, 2006, pp.79-90.
- _____. O teatro espontâneo e suas terminologias. **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol. 3, fascículo 1, 1995, pp.15-20.
- DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

- _____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo.** São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **A inversão da olhadela. Alterações no ato do espectador teatral.** São Paulo: Hucitec, 2012.
- DINI, Denise C. **Contribuição ao estudo do coconsciente e do coinconsciente no psicodrama.** Monografia Nível I para psicodramatista. São Paulo: DPSedes, 1983.
- DORON, R. e PAROT, F. **Dicionário de psicologia.** CLIMEPSI: Lisboa, 2001.
- _____. - _____. São Paulo: Ática, 2007.
- DUVE, T. de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. **Revista arte & ensaios/Ferreira, Glória & Venâncio** nº 10, 2003, pp.93-105.
- FANCHETTE, J. **Psicodrama y teatro moderno.** Buenos Aires: Pleyade, 1975.
- FALIVENE ALVES, L.R. O protagonista: conceito e articulações na teoria e na prática. **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol.2, fascículo I, pp. 49-55, 1994.
- FÉO, Milene de S. Direção socionômica multidimensional AGRUPPAA e a fé tácita no eterno retorno. **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol.17, Número 1, 2009, pp.87-104.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., s/d.
- FIGUSCH, Z. O modelo contemporâneo de sociodrama brasileiro. In: MARRA, M. M. e FLEURY, H. J. (org.) – **Sociodrama. Um método, diferentes procedimentos.** São Paulo: Ágora, 2010, pp.19-41.
- FLEURY, J.Heloísa; KHOURI, G.S.; HUG, E. **Psicodrama e Neurociência. Contribuições para a mudança terapêutica.** São Paulo: Ágora, 2008.
- FREITAS, Laura V. **A psicoterapia como um rito de iniciação. Estudo sobre o campo simbólico através de sonhos relacionados no self terapêutico.** Dissertação de mestrado. São Paulo: Psicologia Clínica, IPUSP, 1987.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia das ciências dos sistemas do pensamento.** Col. Ditos e Escritos, II-III. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 pp.335-351.
- FOX, J. F. **O Essencial de Moreno. Textos sobre psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade.** São Paulo: Ágora, 2002.
- _____. A Ritual for Our Time. In: DAUBER, H.; FOX, J. (org). **Gathering Voices: Essays on Playback Theatre.** New Paltz: Tusitala, 1999, pp. 116-134.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.134.

- FREITAS, Laura V. Panorama dos conceitos junguianos. In: ALBERTINI, P. e _____ (org.) – **Jung e Reich. Articulando conceitos e práticas**. São Paulo: Guanabara Koogan, 2009a, pp. 16-31.
- _____. - Jung e a cultura. In: ALBERTINI, P. e _____ (org.) – **Jung e Reich. Articulando conceitos e práticas**. São Paulo: Guanabara Koogan, 2009b, pp. 79-96.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005, pp.137-152.
- GARRIDO-MARTÍN, E. **J.L.Moreno: psicologia do encontro**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GONÇALVES NETO, J. do N. Moreno e Bergson. In: AGUIAR, Moyses. (org.) – **O psicodramaturgo. J. L. Moreno (1889-1989)**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1990, pp.119-132.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1998.
- HABERMAS, J. Modernidade, um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília B; PAULO, E. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HOLMES, P.; KARP, Marcia; WATSON, M. (org.). **O psicodrama após Moreno. Inovações na teoria e na prática**. São Paulo: Ágora, 1998.
- JANUZELLI, A. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 2006.
- JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1987, Volume 7/2, 7ª edição.
- KNOBEL, Anna Maria A.A.C. **Moreno em Ato. A construção do psicodrama a partir das práticas**. São Paulo: Ágora, 2004.
- _____. Estratégias de Direção Grupal. **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 4, fasc. I, 1996, pp.49-62.
- _____. Estratégias de Direção Grupal. In: FONSECA, J. **Psicoterapia da relação**. São Paulo: Ágora, 2000.
- _____. Sociometric Scenarios. In: BAIM, C; BURMEISTER, J.; MACIEL, M.: **Psychodrama: Advances in Theory and Practices**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007, pp. 215-225.
- KOTHE, F. R. (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985 (Col. Grandes cientistas sociais 50).
- LARAIA, R.B. **Cultura. Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LASCH, C. **O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: LEÃO, Emmanuel, C. et al. **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: FUNART/INAP, 1983 (col. caderno de textos, 4).
- LEHMANN, H.T. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIPOVETSKY, G. **O Império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia da Letras, 2009.
- LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- _____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- _____. **O inumano**. Lisboa: Estampa, 1989, pp.33-43.
- MASCARENHAS, P. Multiplicação dramática. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 4, n. 1, 1996, pp.13-21.
- _____. O psicodrama de Adolf Hitler: um paradigma do psicodrama e sua relação com a multiplicação dramática. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 5, n. 1, pp.43-50, 1997.
- MARINEAU, R. F. **Jacob Levy Moreno. Pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo**. São Paulo: Ágora, 1992.
- MARRA, Marlene M. **O agente social que transforma. O sociodrama na organização de grupos**. São Paulo: Ágora, 2004.
- MARRA, Marlene M.; FLEURY, Heloísa (orgs.). **Grupos. Intervenção socioeducativa e método sociopsicodramático**. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. **Sociodrama. Um método, diferentes procedimentos**. São Paulo: Ágora, 2010.
- MENEGAZZO, C.M.; TOMASINI, M.A.; ZURETTI, Maria Monica. **Dicionário de psicodrama e sociodrama**. São Paulo: Ágora, 1995.
- MERENGUÉ, D. Corpos tatuados, relações voláteis: sentidos contemporâneos para o conceito de conserva cultural. **Revista Brasileira de Psicodrama**. Vol.17, número 1, 2009, pp.105-114.
- _____. Devanir Merengué: quatro textos. **Leituras extra**. São Paulo: Companhia do Teatro Espontâneo, 1996.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MONTEIRO, A.; MERENGUÉ, D.; e BRITO, Valéria. **Pesquisa qualitativa e psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2006.
- MORENO, J. L. **As palavras do pai**. Campinas: Editorial Psy, 1992.
- _____. **Autobiografia**. São Paulo: Saraiva, 1997.
- _____. **Fundamentos do psicodrama**. São Paulo: Summus, 1983.
- _____. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

- _____. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. **Psicoterapia de grupo e psicodrama**. Campinas: Livro Pleno, 1999.
- _____. **Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, psicoterapia de grupo e sociodrama**. Goiânia: Dimensão, 1992, 3 v.
- _____. **Quem sobreviverá? Fundamentos da sociometria, da psicoterapia de grupo e do sociodrama**. Edição do estudante. São Paulo: Daimon, 2008.
- _____. **The autobiography of J.L. Moreno, MD**. Arquivos de Moreno, Universidade de Harvard, Boston, Estados Unidos, 1985 (direitos autorais de Zerka T. Moreno e Jonathan D. Moreno).
- MORENO, J.L. em col. com TOEMAN, Zerka. **Moreno. Psicodrama. Terapia de ação princípios da prática**. São Paulo: Daimon, 2006.
- MORENO, Zerka T. et al. **A Realidade Suplementar e a Arte de Curar**. São Paulo: Ágora, 2001.
- MOTTA, Júlia C. **Psicodrama brasileiro: história e memórias**. São Paulo: Ágora, 2008.
- NAFFAH NETO, A. **O inconsciente como potência subversiva**. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. **O inconsciente. Um estudo crítico**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **Psicodrama. Descolonizando o imaginário**. São Paulo: Plexus, 1997.
- NERY, Maria da P.; CONCEIÇÃO, Maria Inês G. (orgs.). **Intervenções grupais. O psicodrama e seus métodos**. São Paulo: Ágora, 2012.
- NERY, Maria da P. **Grupos e intervenção em conflitos**. São Paulo: Ágora, 2010.
- NICOLL, A. **Historia Del Teatro mundial**. Madrid: Aguilar, 1964.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAWEL, C.H.; GRUPO REPRISE – Quem se candidata ao anonimato? Linhas críticas. **Revista semestral da faculdade de educação**. Vol 4, N 7-8, julho de 1998 a junho de 1999, pp.147-152.
- PERAZZO, S. **Ainda e sempre psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1994.
- _____. Psicodrama Grupal. In: NERY, M.P.; GANDOLFO, M. I. (orgs.). **Intervenções grupais. O psicodrama e seus métodos**. São Paulo: Ágora, 2012, pp.73-93.
- REÑONES, A.V. Catarse de integração: uma pequena viagem etimológico-conceitual. **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 4, fascículo II, Ano 1996, pp.35-48.
- _____. **- Do playback theatre ao teatro da criação**. São Paulo: Ágora, 2000.

- _____. - Psicodrama e história: Walter Benjamin. Psicodrama e a ação criadora. **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 11, número 1, Ano 2003, pp.115-130.
- ROJAS-BERMÚDEZ, J.G. **Introdução ao psicodrama**. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- RODRIGUES, D. Equidade na educação: alimento ou remédio? In: **EDUCAÇÃO INCLUSIVA. Revista da Pró-Inclusão: Associação Nacional de Docentes e Educação Especial**, Vol.3, N°1, Julho 2012, p. 26.
- RODRIGUES, Rosane A. A escolha profissional na cena do Teatro de Reprise. In: FLEURY, H. J.; MARRA, M. M. (org.). **Intervenções Grupais nos Direitos Humanos**. São Paulo: Ágora, 2005, pp.69-91.
- _____. Intervenções sociopsicodramáticas: atualização e sistematização de recursos, métodos e técnicas. In: MARRA, M. M. e FLEURY, H. J. (org.). **Grupos. Intervenção socioeducativa e método sociopsicodramático**. São Paulo: Ágora, 2008a, pp.101-123.
- _____. **O psicodrama e o ensino. Aplicação de técnicas psicodramáticas no ensino de um teste de personalidade**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Artes Cênicas, ECA-USP, 1988.
- _____. Quadros de referência para intervenções grupais. **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 1, Ano 2008b, pp.75-91.
- _____. Jogo em espaço aberto. In: MOTTA, J. (org.). **O Jogo no Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1995, pp.111-122.
- _____. Um pouco de teatro para psicodrama-artistas. **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 2, Ano I, 1990, pp.11-20.
- _____; COUTINHO, E. – Desatando e atando nós: uma técnica para grupos. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 17, n. 2, pp.131-139, 2009.
- _____; COUTINHO, E.; BARÊA, J.C. – Psicodrama público e Teatro de Reprise. Alice em busca do país da liberdade e da transformação. In: **Revista Brasileira de Psicodrama**, Vol. 2, número 1, ano 2012, pp.155-171.
- _____ e KNOBEL, Anna Maria A.A.C. Dois encerramentos e dois olhares. In: **Práticas Grupais Contemporâneas. A brasilidade do psicodrama e de outras abordagens**. São Paulo: Ágora, 2006, pp.43-86.
- ROJAS-BERMUDEZ, J.G. **Introdução ao psicodrama**. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- RUSSO, Maria Lúcia N. **O Teatro de Reprise na perspectiva do ator e diretor: semelhanças e diferenças**. Monografia Nível I para psicodramatista. São Paulo: COGEAE-PUC.SP, 2004.

- SALAS, Jo. **Playback Theatre. Uma nova forma de expressar ação e emoção.** São Paulo: Ágora, 2000.
- SAMUELS, A.; SHORTER, B.; PLAUT, F. – **Dicionário crítico de análise junguiana.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- SARMENTO, P. **Pedagogia do desporto e observação.** MH: Lisboa, 2004, p.161.
- SIEWERT, Clarisse S. **Nossas histórias em cena: um encontro com o teatro playback.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- TODOROV, T. **O espírito das luzes.** São Paulo: Barcarolla, 2008.
- VALE Zoé M. C. Playback Theatre: Teatro arte espontâneo e terapêutico. **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol. 9, N 2, 2001, pp. 39-54.
- VAU, C.A. **Teatro imediato e mediação teatral.** Dissertação de Mestrado. Lisboa: Ciência da Comunicação e Artes, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **Adivinhação e sincronicidade. A psicologia da probabilidade significativa.** São Paulo: Cultrix, 1997.
- WESCHLER, Mariângela P.F. Pesquisa e psicodrama. **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol. 15, N2, 2007 pp. 71-78.
- _____. Psicodrama Público: Por quê? Para quê? **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol 19, N2, 2011, pp.13-32.
- WHITMONT, E.C. **Retorno da Deusa.** São Paulo: Summus, 1991.
- WOLF, J.R.A.S. Onirodrama e choque psicodramático. **Revista FEBRAP**, vol.1, maio, 1978.

PAPERS

- KNOBEL, Anna Maria. Coconsciente e coinconsciente em Psicodrama. In: 17h International Congress on Group Psychotherapy and Group Processes - Roma, 2009. **Anais...**, 2009.
- NEMENZ, Rina; GRUPO IMPROVISE. Traga pra tudo deixe teu ser mudo me fazer falar: o duplo e a sombrinha no Teatro de Reprise. In: XVIII Congresso Brasileiro de Psicodrama - Brasília, 2012. **Anais...**, 2012.
- RODRIGUES, R. A. A história de uma comunidade dramática. Um histórico dos psicossociodramas no Centro Cultural São Paulo. In: Congresso Iberoamericano de Psicodrama – La Coruña, 2007. **Anais...**, 2007.

WESCHLER, Mariângela P.F. Articulando pesquisa-ação e pesquisa socrionômica e seus métodos. In: V Congresso Iberoamericano de Psicodrama – México, 2005. **Anais...**, 2005. Atividade: Conversando Com, 2005.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BERGSON. – Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Dura%C3%A7%C3%A3o_\(Bergson\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dura%C3%A7%C3%A3o_(Bergson)) acesso em: 09/07/2011.

BRIEFING - Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Briefing>. Acesso em: 16/12/2012.

CARLOS I - Disponível em www.30giorni.it/articoli_id_1122_16htm Acesso em: 27/06/2011.

CHOCOLATE TIM – Disponível em <http://letras.mus.br/tim-maia/48920/> .Acesso em: 20/01/2013.

CORAÇÃO DE ESTUDANTE Disponível em <http://letras.mus.br/milton-nascimento/47421/> Acesso em: 03/01/2013.

DOUTORES DA ALEGRIA - Disponível em <http://www.infoescola.com/sociedade/doutores-da-alegria/> Acesso em: 03/11/2012.

É HOJE – Disponível em <http://letras.mus.br/caetano-veloso/44721/> . Acesso em: 20/01/2013.

EU NASCI HÁ – Disponível em <http://letras.mus.br/raul-seixas/48309/> Acesso em: 20/01/2013.

FICHA LIMPA - Disponível em <http://www.fichalimpa.org.br/> 03/11/2012.

FRIEDLER – *El teatro playback: una pasion vislumbrada em Nepal. Un dialogo com Jonathan Fox*. Disponível em: http://www.playbackschool.org/resources_longlist.htm. Acesso em: 05/10/2007.

GREEB, Marisa - Psicodrama da Cidade em 2001. Disponível em <http://www.psicodramadacidade.com.br/historico/historico7.htm> Acesso em: 14/04/2011.

KYOGEN - Disponível em <http://www.asiacomentada.com.br/2011/02/teatro-kyogen-em-toquio-e-no-brasil/> Acesso em: 04/11/2012.

- HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica26.htm>. Acesso em: 05/07/2011.
- INDIVIDUAÇÃO – Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Individua%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25/10/2012.
- LAVA RÁPIDO DE – Disponível em <http://letras.mus.br/premeditando-breque-preme/381592/>. Acesso em: 20/01/2013.
- NO WOMAN NO CRY GILBERTO GIL – Disponível em <http://letras.mus.br/gilberto-gil/46224/>. Acesso em: 26/01/2013.
- PAIXÃO NAS ALTURAS – Disponível em <http://letras.mus.br/premeditando-breque-preme/381596/>. Acesso em: 20/01/2013.
- PACIÊNCIA – Disponível em <http://letras.mus.br/lenine/47001/>. Acesso em: 26/01/2013.
- REGINA BRAGA – Texto de depoimento de Regina Braga sobre o programa *O Grupo exibido pela TV Cultura*, disponível em [www.http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.516/12.0.813.516.txt](http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.516/12.0.813.516.txt). Acesso em: 14/04/2011.
- REVOLTA LÍBIA 2011 - Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_civil_na_L%C3%ADbia. Acesso em: 16/7/2011.
- RODA VIVA – Disponível em <http://letras.mus.br/chico-buarque/45167/>. Acesso em: 03/01/2013.
- SINCRONICIDADE – Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sincronicidade>. Acesso em: 25/10/2012.
- TÉCNICA DE CLOWN – Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_burnier.html. Acesso em: 16/07/2011.
- TRICKSTER - Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trickster>. Acesso em: 16/07/2011.

ANEXO**VÍDEO DA INTERVENÇÃO DEMONSTRATIVA
TEATRO DE REPRISE**

**Primeira parte - SALA TARSILA DO AMARAL, CENTRO CULTURAL SÃO
PAULO, 05/11/2011**

Segunda parte - DEPOIMENTOS