



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA – DEPSI

RAUL MARCOS CARVALHO CANTANHEDE MARQUES

UMA FENOMENOLOGIA DO TEATRO PÓS-MODERNO:
A (re) constituição metodológica do Psicodrama

São Luís,
2017

RAUL MARCOS CARVALHO CANTANHEDE MARQUES

UMA FENOMENOLOGIA DO TEATRO PÓS-MODERNO:

A (re) constituição metodológica do Psicodrama

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de Bacharel em Psicologia, com formação em psicólogo.

Orientador: Prof. Dr. Jean Marlos Pinheiro Borba.

São Luís,
2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Marques, Raul Marcos Carvalho Cantanhede.

Uma Fenomenologia do Teatro Pós-moderno: a re
constituição metodológica do Psicodrama/ Raul Marcos
Carvalho Cantanhede Marques.- 2017.

58 f.

Orientador(a): Jean Marlos Pinheiro Borba.

Monografia (Graduação) - Curso de Psicologia,
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

1. Fenomenologia. 2. Psicodrama. 3. Psicoterapia. 4.
Teatro. I. Borba, Jean Marlos Pinheiro. II. Marques,
Raul Marcos Carvalho Cantanhede. III. Título.

RAUL MARCOS CARVALHO CANTANHEDE MARQUES

UMA FENOMENOLOGIA DO TEATRO PÓS-MODERNO:

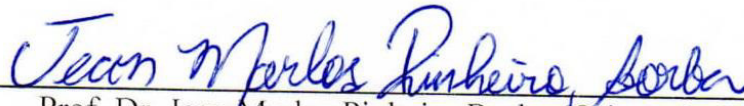
A (re) constituição metodológica do Psicodrama

Monografia apresentada ao Curso de Graduação
em Psicologia da Universidade Federal do
Maranhão para obtenção do grau de Bacharel em
Psicologia, com formação em psicólogo.

Aprovado em: 19/12/2017

Nota média: 8,50

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Jean Marlos Pinheiro Borba (Orientador)
Doutor em Psicologia Social
Universidade Federal do Maranhão



Profa. Ma. Wanderléa Bandeira Ferreira (Examinadora)
Mestre em Psicologia Clínica
Universidade Federal do Maranhão



Psicóloga Lidiane Verônica Collares da Silva (Examinadora)
Mestranda em Psicologia
Universidade Federal do Maranhão

À menina Lidi, com entusiasmo. Ao Gênio Marlos, com dedicação. Ao Sábio Carioca, com amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à todos os meus amigos do curso de psicologia que torceram todos os dias por nossas vitórias.

Agradeço à turma de Psicologia 2012.1 pela parceria de sempre.

Agradeço à todo corpo docente do Curso de Psicologia – UFMA, pela competência, sabedoria e dedicação na arte de lecionar.

Agradeço ao meu professor e orientador Jean Marlos, por toda dedicação, empenho e paciência em contribuir não só para o meu desenvolvimento acadêmico como para o desenvolvimento da psicologia como um todo e por aqueles que por ela passam.

Agradeço ao professor Jadir Lessa, por toda seriedade, compromisso e o respeito que, sutilmente, me despertaram para uma vida que vale a pena ser vivida.

Agradeço aos meus queridos Deyves Mendes e Gabriel Bernardes, por acreditarem sempre.

Agradeço à cidade de Codó, capital do coração.

Agradeço à cidade de São Luís, capital do amor.

Agradeço aos meus familiares por todo carinho, cuidado e apoio.

Agradeço aos meus irmãos de criação, de coração e de encontro afetivo, que de A a Z insistem em amar e serem amados.

Agradeço à Thaylana Paiva, companheira de vida e melhor companhia nas horas vagas e também nas lotadas.

Agradeço ao grande Heitor e seu receptáculo de momentos felizes.

Agradeço aos ásperos e lisos Marquinho e Geyza, incríveis seres humanos de carne e osso e mestres na arte do amor incondicional, os quais tenho grande prazer em chamar de pais.

Agradeço à todas as máscaras que até agora me sustentaram, na torcida para que um dia vão e não voltem nunca mais.

Precisemos um pouco mais: aí está Marianinha cruzando as cegas o palco; mas o surpreendente é que está sem estar - está para desaparecer a cada instante, como se escamoteasse a si mesma, e para conseguir que no vazio de sua primorosa corporeidade se aloje Ofélia.

Ortega y Gasset.

RESUMO

O objetivo central deste trabalho é (re) constituir, a partir de uma leitura histórico-crítica, a concepção metodológica do Psicodrama. O trabalho pretende (re) velar a relevância do Psicodrama de Jacob Levy Moreno (1889-1974) como alternativa para prática de uma psicoterapia de orientação fenomenológica, que se dá através de uma prática teatral pós-moderna, destacando os pontos de aproximação deste com o método fenomenológico husserliano e com o método de atuação teatral (o chamado *Sistema*) de Constantin Stanislavski (1863-1938). Este trabalho se realiza em dois capítulos centrais: o primeiro capítulo trata de levantar e sistematizar a biografia e principais conceitos teóricos de Stanislavski e Moreno. Apresentando a proposta de teatro dos dois autores e, no caso de Moreno, também sua proposta de psicoterapia. O segundo capítulo, através da análise fenomenológica, evidencia a aproximação dos principais conceitos teóricos do método psicodramático às etapas do método fenomenológico husserliano e do *Sistema* de Stanislavski. Observo que no segundo capítulo será (re) velada a atitude fenomenológica presente no *Sistema*. O método utilizado neste trabalho foi o fenomenológico husserliano e o referencial teórico constituído por Edmund Husserl (1859-1938), Constantin Stanislavski e Levy Moreno. Argumento que Moreno concebeu uma possibilidade de psicoterapia que, mesmo indiretamente, mesclava elementos práticos dos exercícios teatrais do *Sistema* com uma orientação fenomenológica, buscando promover uma clínica que permitisse ao cliente a possibilidade de dramatizar o seu vivido para ampliar o nível de percepção das manifestações de si.

Palavras-chave: Fenomenologia. Psicodrama. Psicoterapia. Teatro.

ABSTRACT

The central objective of this work is to (re) constitute, from a historical-critical reading, the methodological conception of the Psychodrama. The work also intends to (re) watch the relevance of the Psychodrama of Jacob Levy Moreno (1889-1974) as an alternative to practice a psychotherapy of phenomenological orientation, which occurs through a postmodern theatrical practice, highlighting the points of approach of this with the Husserlian phenomenological method and Constantin Stanislavski's (1863-1938) method of theatrical performance (the so-called *System*). This work is carried out in two central chapters: the first chapter tries to raise and systematize the biography and main theoretical concepts of Stanislavski and Moreno. Presenting the theater proposal of the two authors and, in the case of Moreno, also his proposal of psychotherapy. The second chapter shows the approximation of the main theoretical concepts of the psychodramatic method to the steps of the Husserlian phenomenological method and the Stanislavski System. I note that the second chapter will be (re) veiled the phenomenological attitude present in the System. The method used in this work was the Husserlian phenomenology and the theoretical reference made up of Edmund Husserl (1859-1938), Constantin Stanislavski and Levy Moreno. Argument that Moreno conceived a possibility of psychotherapy that, even indirectly, combined practical elements of the theatrical exercises of the *System* with a phenomenological orientation, seeking to promote a clinic that would allow the client to dramatize his life to increase the level of self-manifestation.

Keywords: Phenomenology. Psychodrama. Psychotherapy. Theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O CENÁRIO DO TEATRO PÓS-MODERNO: Constantin Stanislavski e Jacob Levy Moreno .	18
2.1 Constantin Stanislavski	19
2.2 Jacob Levy Moreno	27
3 O PALCO DE STANISLAVSKI E O PALCO DE MORENO: aproximações através da fenomenologia husserliana	42
3.1 O método fenomenológico husserliano no Sistema	43
3.2 A fenomenologia moreniana	48
3.3 Conversas: Stanislavski e Moreno contracenam no palco fenomenológico	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
APÊNDICE A – Tabela de Análise: O palco cronológico de Husserl, Stanislavski e Moreno	1

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto das minhas vivências com o teatro, enquanto atividade afetiva e profissional somada as minhas vivências com a psicologia, enquanto curso de graduação de nível superior e atividade afetiva. Mais especificamente pelo interesse que me despertou o Psicodrama através da figura de Levy Moreno e suas inovadoras idéias para uma psicoterapia fenomenológico-existencial que influenciaram o meu modo de pensar a psicologia.

Nos primeiros semestres da graduação em psicologia na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) eu tive contato com a Fenomenologia de Edmund Husserl. Ao descobrir uma possibilidade de vida na qual as “coisas” não precisavam ser exaustivamente explicadas, mas rigorosamente descritas e analisadas a partir da simplicidade do modo em que aparecem à consciência, a fenomenologia me pareceu boa e ali começou o meu vínculo afetivo com a graduação em psicologia.

Motivado por tais descobertas e pelos professores Jean Marlos Pinheiro Borba e Jadir Machado Lessa (docentes das disciplinas de Teorias da Consciência), passei a participar dos estudos das obras (Grupo de Estudos e Pesquisas em Fenomenologia e Psicologia Fenomenológica - UFMA) e de alguns significativos eventos que discutiram a orientação fenomenológico-existencial. Assisti aos Encontros Ludovicenses de Fenomenologia, Psicologia Fenomenológica e Filosofias da Existência (2012-2015) e no I Congresso Brasileiro de Psicoterapias Existenciais e Humanistas (2016) fui conferencista e apresentei o trabalho *Um Soco na Mente: O Encontro, o Reencontro e o Desencontro afetivo*.

Eu, que, fora da graduação, exerço a atividade teatral desde 2009 e passei a trabalhar profissionalmente com o teatro desde 2010. Envolvido com o teatro, desde então, enquanto ator, produtor, roteirista, diretor de arte e “faz-tudo”, levo o que aprendi em minhas experiências teatrais para onde vou. E na minha graduação em psicologia não fiz diferente.

Não encontro a palavra exata para expressar tudo o que pude sentir quando experimentei o palco teatral pela primeira vez. Lembro-me de uma forte animação que durou quase a semana toda. Antes de ter a minha primeira experiência eu havia sido avisado por meu primeiro professor e mestre de teatro, e por um amigo que já era ator profissional na época e dividia a cena comigo nos ensaios, que a experiência no palco ia ser diferente de

qualquer coisa que eu já havia vivido. E ela, realmente, foi e vem sendo. O palco continua me presenteando com acontecimentos incríveis e inexplicáveis.

Convencionalmente, no meio teatral, pode-se caracterizar os quatro exercícios básicos de trabalho do ator como sendo *interpretação teatral*, *improvisação teatral*, *expressão corporal* e *expressão vocal*. Exercícios que ganham diferentes características de acordo com o teórico, mas que mantêm o objetivo de trabalhar o organismo do ator como um todo para que este possa cada vez mais “viver na pele” a sua personagem aproximando-se de uma interpretação “perfeita”.

Sou fruto desses exercícios e penso que, assim como o kung fu, caratê, aikido, krav magá, judô, jiu-jitsu, muay thai, taekwondo, ballet, capoeira, futebol (pelada), mindfulness, yoga, entre outras artes marciais, danças e terapias, o teatro pode ser levado para a vida como um caminho, uma alternativa, uma filosofia, um meio para que o humano possa atingir o modo de vir-a-ser que deseja.

O teatro é comumente conhecido como a arte de representar a vida. E a qual vida esse conhecimento se refere? Que melhor maneira de identificar o ser do outro enquanto se mostra, senão percebendo os modos que se dá o encontro com este? E como melhor acessar subjetivamente esse outro, depois de uma primeira apresentação objetiva, senão aproximando-se, distanciando-se, experimentado e experienciando os modos que esse tem de atuar socialmente? Esse ator social que exerce um papel no mundo equivalente ao meu, me é necessariamente coexistente e necessariamente intersubjetivo (HUSSERL, 1931/2001; ORTEGA Y GASSET, 1997).

Na transição do século XIX para o século XX, época que foi cenário para a crise do confronto entre objetividade e subjetividade dos modos de ser do humano, Edmund Husserl (1859-1938) foi o primeiro a propor o conceito de empatia (*Einfühlung*) como mediadora das experiências intersubjetivas, possibilitando uma pluralidade que é essencial às relações humanas. Sendo a empatia (*Einfühlung*) o modo que irá mediar à aproximação do *eu* com o outro para que, daí então, possa haver um distanciamento em *redução eidético-*

*fenomenológica*¹ para uma possível investigação do significado essencial das manifestações fenomênicas na relação.

Ao mesmo tempo em que para Husserl a empatia (*Einfühlung*) é elemento fundamental na aplicabilidade do método fenomenológico, o filósofo mostra a sua importância como meio necessário para, no encontro com o outro, poder experimentá-lo e experienciá-lo enquanto ser alheio (HUSSERL, 1931/2001).

Desse modo, ao trazer o método fenomenológico para o ato cênico pode-se, num espaço que é plural, assemelhar-se a causa da personagem e experienciar, neste encontro, o ser-do-outro fictício em relação intersubjetiva. De outro modo, no psicodrama, eu não me confundo com a personagem, ela sou eu, ou seja, pratico minha própria existência ao encenar um encontro que já vivi, ao buscar me reencontrar com essa cena, que já me é constitutiva, eu experiencio e experimento o meu outro eu (*alter ego*) e daí pode haver a possibilidade de ser transformado por esse (re)encontro comigo mesmo ao investigar os sentidos da origem fenomênica daquilo que constitui a cena por mim levada até o palco psicodramático (HUSSERL, 1931/2001).

Do conjunto de experiências que vivenciei nos palcos, pude concluir que, ao “me despir de mim mesmo” para poder existir enquanto uma personagem, os afetos que me atravessam ganham novas qualidades. Durante a maior parte do tempo do ato cênico eu tenho plena consciência de que sou um ator e percebo em mim, através do modo de ser não usual meu (num paradoxo de que me é estranho, mas não me é alheio), a presença da personagem que é produzida no ato cênico pela minha interpretação.

Mas, por vezes, acontece uma espécie de imersão por inteiro dentro da personagem. Ou seria a personagem que emerge por inteiro e toma conta de mim? Acredito que a transformação que meu modo de vir-a-ser passa a apresentar após o encontro com o ser da personagem não seja passível de explicação. Só me resta buscar descrever a “confusão” que foi me misturar à personagem e o sentimento de cuidado ao representá-la e apresentá-la ao público.

¹ *Redução eidético-fenomenológica* (ou *redução psicológica*) é o método fundamental da psicologia fenomenológica e primeiro nível da redução fenomenológica. Através dessa, há a exclusão do mundo físico natural para que a investigação se conduza ao que é simplesmente resultado da experiência anímica. Segundo Husserl (1931/2001), apesar daquilo que é puramente psíquico se mostrar como subjetivo em correlato com o mundo objetivo, ainda possui estruturas puramente psíquicas (MARTÍN, 1986; GOTO, 2007).

Ainda, analisar os modos de como se deu essa mistura, quais pensamentos, atitudes, improvisos, sentimentos eram os meus, quais eram da personagem e quais nós dividimos. Descrever a experiência de se doar ao outro, de dividir uma história, de sentir grande vontade de improvisar um novo final para um roteiro pré-determinado, mesmo eu tendo ciência de que tenho dever moral de seguir tal roteiro, entre outros infinitos acontecimentos que a experiência teatral proporciona tornam-se meu maior interesse teórico.

Daí pode advir à importância científica deste trabalho, já que no palco psicodramático a personagem me é necessariamente constitutiva. A reflexão crítica sobre a interpretação, representação e apresentação de mim mesmo pode permitir a aquisição de novas atitudes que promovam um movimento de consciência para além da naturalização do mundo-da-vida (*Lebenswelt*) "O mundo natural permanece então à disposição de todos nós e nele permanecemos de modo irrefletido." (HUSSERL, 1913/2006, p. 76-77), ou seja, a possibilidade de mais uma alternativa para prática de uma atividade intersubjetiva e refletiva, agora através do método psicodramático para promoção de uma atitude fenomenológica que possa abranger muito mais que a dinâmica da objetividade das relações do mundo contemporâneo.

Promovendo o palco do Psicodrama como espaço para a prática da atitude intelectual do humano, a análise fenomenológica compartilhada com o outro passa a ser mediada através de exercícios de dramatização. Surge a possibilidade de, ao conceber o teatro como a arte de representar a vida, o humano abrir um espaço no viver e buscar, no vivido, as vivências que se permite (re)viver através da representação de si mesmo.

Temos a evidente possibilidade prática do exercício de um conhecimento de rigor sobre si mesmo. Desvelar-se, visitar-se, reconhecer-se, questionar-se, reinventar-se a cada cena, primeiramente no palco e depois projetando-se para um futuro de possibilidades nos demais cenários do mundo-da-vida (*Lebenswelt*)².

Penso que Moreno (1889-1974) teve plena consciência de todo esse panorama, ou pelo menos a atitude intelectual que lhe permitiu evidenciar o paralelo entre teatro e fenomenologia, já que havia experimentado a atividade teatral desde muito jovem e dela

² Mundo-da-vida (*Lebenswelt*) é o mundo das experiências originárias e antepredicativas; mundo que está antes do mundo científico; mundo previamente estabelecido como o mesmo para todos. Retornar ao mundo-da-vida proporciona a possibilidade de retornar a origem de todas as experiências humanas que são intersubjetivas (HUSSERL, 1931/2001; GOTO, 2007).

surgiu a inspiração para criação do Psicodrama (MORENO, 1946/1975). Mesmo assim, por questões pessoais e culturais que atravessavam a academia científica na época com grande influência do positivismo, Moreno deixa a desejar com relação aos cuidados de atrelar a todo seu trabalho a inspiração fenomenológica que lhe cabe.

Alguns psicodramatistas, como Nafah (1980), Bustus (1994), Féo (2001) e Calderoni (2010) discutem sobre a falta de sistematização teórica de Moreno, a larga extensão de seus textos, escolha de termos positivistas ou psicanalíticos mais familiares às ciências da época, que deixam espaço para especulações teóricas divergentes, contribuindo para um mal entendimento sobre a real postura filosófica de Moreno:

Toda a sua obra leva a marca de um homem passional e irreverente; seus textos se caracterizam por um jorro criativo de relatos de experiências ousadas, porém mal sistematizadas; [...] Moreno escreve obras anonimamente, é displicente na divulgação da autoria de suas idéias; mais adiante, porém, briga publicamente pela paternidade dessas mesmas idéias, combate a psicanálise, mas utiliza-se dos termos dessa corrente para definir conceitos centrais do psicodrama; seu trabalho ora parece ser a expressão máxima do positivismo, ora da fenomenologia existencial (FÉO, 2001, p.47-48).

Através da pesquisa rigorosa de toda teoria moreniana e da experiência com o palco psicodramático, pode-se identificar que o movimento proposto por Moreno é existencialista e o método psicodramático é fenomenológico. Serão feitas aproximações com a metodologia de atuação teatral (*Sistema*) do considerado mais popular teórico da prática teatral da contemporaneidade, Constantin Stanislavski (1863-1938). Assim, será feita a (re) constituição metodológica do Psicodrama para (re) velar teoricamente a evidência psicoterapêutica possibilitada pelo exercício de atuação teatral com orientação fenomenológica.

Para a concretização do objetivo deste trabalho, utilizei a metodologia de pesquisa qualitativa de base fenomenológica husserliana. Com as indicações de Husserl (1913/2006) e Goto (2007) realizo a análise dos conceitos base do Psicodrama, de Levy Moreno e do *Sistema*, de Stanislavski para evidenciar a metodologia do Psicodrama enquanto atuação teatral pós-moderna e destacar os pontos de aproximação destes com o método fenomenológico husserliano.

Para que os conteúdos do campo do teatro, psicologia e fenomenologia estivessem contemplados pelo objetivo geral, estabeleci os seguintes objetivos específicos:

- Levantar e sistematizar a biografia e principais conceitos teóricos de Constantin Stanislavski e Jacob Levy Moreno;

- Apresentar as características gerais dos conceitos do *Sistema* e do Psicodrama e analisá-las fenomenologicamente.

Com tais objetivos específicos, seguem as etapas da pesquisa fenomenológica adotada neste estudo: Através do método da *redução eidético-fenomenológica* (ou *redução psicológica*), num primeiro momento, realizei uma *epoché*³ para descrição da vida e obra de Constantin Stanislavski e Jacob Levy Moreno, dando enfoque particular na proposta de metodologia teatral de cada um, para análise psicológico-fenomenológica da percepção das modalidades de aparição desses dados em si mesmos (GOTO, 2007).

Num segundo momento, através da análise desses dados até a apreensão do sentido geral das experiências de vida e obra desses autores, selecionei os conceitos metodológicos próprios desses autores que retratam diretamente uma constituição metodológica fenomenológica husserliana.

Com a *redução transcendental*⁴, o meu interesse passa de uma relação imediata e primordial para uma relação intersubjetiva e reflexiva, alcançando na minha consciência os conteúdos intencionais dos autores, possibilitando-me uma análise compreensiva dos conceitos abordados por estes e sua descrição (HUSSERL 1931/2001).

Na possibilidade intersubjetiva da pesquisa, são apresentadas reflexões importantes acerca do Psicodrama de Moreno, o *Sistema* de Stanislavski e suas relações com a fenomenologia husserliana alcançando os objetivos geral e específicos propostos a este estudo.

O trabalho é composto por dois capítulos centrais, além da introdução e considerações finais. No capítulo dois, apresento um levantamento sistêmico das vidas e obras de Constantin Stanislavski e Jacob Levy Moreno. O objetivo do capítulo é revelar ao leitor o modo de vida de cada um desses pensadores e como este foi intrinsecamente constitutivo para a criação da metodologia teatral de cada um e seus principais conceitos. No terceiro capítulo, foi realizada uma análise fenomenológica da vida e obra de Stanislavski e Moreno e seus principais

³ A possibilidade de suspensão do conhecimento científico objetivo. Uma analítica que permite a abstenção do conhecimento objetivo do mundo para uma (re) orientação do investigador para com o fenômeno gerando uma atitude inteiramente nova e rigorosa, a atitude fenomenológica (HUSSERL, 1931/2001; GOTO, 2007).

⁴ *Redução transcendental (epoché transcendental)* tem o caráter peculiar de possibilitar a modificação total da *atitude natural* para que se possa investigar e (re) descobrir os sentidos universais atribuídos aos fenômenos que podem ser compartilhados entre os humanos, bem como o modo que as estruturas históricas e interpessoais tornam-se cheias de sentido para a humanidade (HUSSERL, 1936/1991; GOTO, 2007).

conceitos metodológicos a fim de (re) constituir a metodologia do Psicodrama através das aproximações destes com a fenomenologia husserliana.

2 O CENÁRIO DO TEATRO PÓS-MODERNO: Constantin Stanislavski e Jacob Levy Moreno

Todo processo histórico desde a primeira civilização que habitou o mundo só pôde advir, também, através da instabilidade da própria condição humana. Com a virada do século XIX para o XX essa instabilidade ganhou novos predicados que passaram a ser alvo de rigorosa apreciação por parte de alguns incomodados. O movimento de torcer por um futuro em que uma próxima civilização seja tão capaz de uma estabilidade de si ao ponto de apresentar um modo de viver pleno de fenomenologia é um movimento reservado apenas ao exercício da ingenuidade humana também advinda desta mesma instabilidade.

A possibilidade de um modo de viver pleno de fenomenologia só poderá advir numa reformulação do conceito de plenitude, já que a atitude fenomenológica compreende as infinitas possibilidades do vir-a-ser humano e de sua inerente instabilidade. Se, com alguma das possibilidades de reduções fenomenológicas possíveis, o homem pudesse encontrar um novo sentido para “plenitude”, que comporte em sua apresentação a instabilidade humana, poder-se-ia compreender que a atitude fenomenológica foi, no mínimo, proposta por quem tentou (des) velar e revelar aquilo que estava, até então, encoberto pela própria instabilidade que também inaugura qualquer pensamento.

São apresentadas a vida e a trajetória de teóricos que produziram um conhecimento para além dos limites de suas existências, tornando-se, para a contemporaneidade que compreende a data atual deste trabalho, personagens de uma época que visitamos através do contato entre a distinta produção cultural da mesma.

Assim é apresentado o espaço de existência de dois humanos que, em algum momento de suas histórias, que compreende parte dos séculos XIX e XX no continente europeu, puderam refletir sobre sua própria condição instável e, sequencialmente, refletir sobre os prováveis rumos de uma história marcada por essa instabilidade.

Na era chamada pós-moderna, caracterizada pelo rompimento com toda a estética modernista, influenciada pelo pensamento marxista e Escola de Frankfurt (ANDERSON, 1999; BAUMAN, 2001), nossos teóricos usaram o campo do teatro para desenvolver seus modos de concepção de homem e mundo.

A vida e a trajetória teatral de Constantin Stanislavski (1863-1938) e Jacob Levy Moreno (1889-1974) são apresentadas a partir de seus próprios comentários biográficos

(STANISLAVSKI, 1925/1989; MORENO, 1989/1996). Além da contribuição de Kusnet (1975), Dagostini (2007) e Mauch e Camargo (2010), comentadores de Stanislavski; Almeida, Gonçalves e Wolff (1988), Marineau (1989) e Calderoni (2010), comentadores de Moreno. Ao longo do trabalho, as contribuições desses autores - que considero serem dos mais competentes para retratar a vida e obra de Stanislavski e Moreno - conversam com as minhas considerações para que o leitor possa ter uma ideia de como a trajetória das vidas de Stanislavski e Moreno são inteiramente constitutivas de suas obras e da afinidade (que pretende revelar este trabalho) entre seus movimentos teatrais e o movimento fenomenológico husserliano.

2.1 Constantin Stanislavski

Stanislavski foi ator, diretor, pedagogo, professor e escritor russo, filho de um fabricante de tecidos russo e de uma dona de casa com descendência russa e francesa. Nasceu em 5 de janeiro de 1863 em Moscou, Império russo e faleceu em Moscou, União Soviética em 1938, aos 75 anos.

Nos conta Stanislavski (1925/1989), que se envolveu com a arte dramática nas primeiras experiências teatrais aos 3 ou 4 anos em sua estréia no palco. Sua infância e juventude foram marcadas pelo constante contato com as brincadeiras dramáticas, circo, teatro de marionetes, ópera italiana e o teatro, muito devido ao entusiasmo que seus pais tinham pela música e artes cênicas. Sua avó materna havia sido a atriz parisiense Marie Varley, famosa em seu tempo.

Com uma família tradicional e influente na sociedade russa da época, composta de irmãos, irmãs e pais afetuosos e uma condição financeira que permitiu o acesso aos melhores professores, livros, materiais de estudo e entradas para qualquer apresentação artística, Stanislavski pôde desfrutar de uma infância feliz que lhe incitou e patrocinou o gosto pelo “brincar de ser outra pessoa”, atividade essa da qual desde então nunca abriu mão.

Os diversos afetos experimentados por uma vida cheia de encontros sadios com seus pais, irmãos, amigos, avós, tios, primos, professores, empregados e os amigos de todos esses que eram sempre bem-vindos a casa de seus pais, lhe proporcionaram um interesse pela vida do outro, assim, tratou logo de buscar parceiros com quem pudesse produzir, dirigir e contracenar qualquer drama possível. Foi uma vida marcada pela presença alheia, Stanislavski

não viveu só. Formou sua primeira companhia de teatro com seus irmãos e primos⁵, que estreou em 1877 com um vaudeville⁶ representado em um pequeno teatro construído sobre um dos sobrados que fazia parte da propriedade de sua família.

Assim, no começo da vida adulta buscou trabalho em cargos públicos que lhe proporcionasse um clima de arte. Nas primeiras experiências como integrante de um grupo e escola de teatro profissional, Stanislavski (1925/1989, p. 107) incomodou-se com a ausência de rigor no exercício de trabalho do ator:

Os professores eruditos enchiam a cabeça dos alunos com informações diversas sobre a peça que ensaiavam. Tudo isso excitava o pensamento, mas a sensibilidade permanecia esquecida. Usando de muita metáfora e talento, diziam-nos qual devia ser o papel numa peça, ou seja, o resultado final da criação, entretanto faziam silêncio a respeito de como atingir tais fins, de que métodos criativos aplicar para chegar ao resultado desejado. Ensinavam-nos a representar em geral ou em particular um papel, mas não nos ensinaram a nossa arte. Os procedimentos práticos não eram verificados pela pesquisa científica. Eu me sentia uma espécie de massa, de que se fazia um pãozinho com um sabor e um aspecto determinados.

Muito atarefado em função das inúmeras atividades que já compunha, como uma das direções da Sociedade Musical Russa, a presidência de várias instituições beneficentes e as obrigações executivas na fábrica e escritório da empresa de sua família, Stanislavski, também desgostoso com a qualidade do ensino de teatro da época, decidiu se afastar dos palcos por tempo indeterminado (STANISLAVSKI, 1925/1989).

No verão de 1884, Stanislavski (1925/1989) resolve partir para a opereta⁷ fazendo parte do grupo de extraordinárias forças da arte, talentos autênticos, cantores e artistas de todos os repertórios que foram reunidos para se apresentar no “Ermitage”⁸.

Em 1888, Stanislavski foi convidado para atuar em uma peça do famoso diretor A. F. Fiedótov. Sobre essa experiência ele registra:

Era a primeira vez que eu encontrava um verdadeiro diretor de talento como A. F. Fiedótov. Meu convívio com ele e os ensaios foram a melhor escola que eu tive.

⁵ Stanislavski (1925/1989) chamava a relação fraternal-artística que mantinha com seus irmãos, desde as primeiras apresentações amadoras na infância até as da vida adulta, de “o nosso círculo de Aleksieiev”.

⁶ Gênero teatral onde os atos de uma peça não possuem ligação um com o outro. O vaudeville de Stanislavski, seus irmãos e primos foi composto por esquetes com temas de humor e atuações circenses (STANISLAVSKI, 1925/1989).

⁷ Gênero de ópera mais leve em termos de substância musical, conteúdo dramático, duração e orçamento.

⁸ Lientovski, famoso empresário da época, foi responsável por reunir tais artistas. Fundou uma empresa teatral de verão num quarteirão inteiro ocupado por um denso parque com colinas, caminhos em declive, quadras e lagos artificiais de água corrente, banhado por milhares de luzes e refletores, painéis e dispositivos de iluminação, com dois teatros - sendo um imenso, para milhares de espectadores, destinado à opereta. Esse inovador espaço cultural na cidade de Moscou chamou-se “Ermitage” (STANISLAVSKI, 1925/1989).

Pelo visto eu o interessava, e ele procurava por todos os meios aproximar-me de sua família. O espetáculo de Fiedótov teve sucesso. Depois dele eu já não podia voltar à vida errante de amador. Nós, participantes do espetáculo de Fiedótov, não queríamos nos separar. Começamos a falar na fundação de uma grande sociedade, que reunisse, por um lado, todos os amadores num círculo dramático e, por outro, todos os artistas e diretores de outros teatros e artes em um clube de artistas sem cartas (STANISLAVSKI, 1925/1989, p. 141).

No final daquele mesmo ano, foi inaugurada a Sociedade de Arte e Literatura de Moscou, da qual Stanislavski foi nomeado diretor. Stanislavski (1925/1989) relata que foi durante a experiência junto a Fiedótov, sendo dirigido e atuando junto com este que pôde perceber que era um ator limitado. Só o que fazia era copiar as belas atuações dos atores quais julgava serem talentosos como Fiedótov era. A partir da observação das atuações de Fiedótov, Stanislavski percebeu a enorme diferença entre viver e aparentar viver um papel. A diferença, em uma comédia, por exemplo, que está entre um ator que vive um papel idiota através da crença sincera em sua condição tola e outro ator que apenas simula tal condição.

Na primavera de 1887, Stanislavski (1925/1989) e Vladímír Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, que na época era um respeitado dramaturgo e diretor cênico responsável pela direção da escola da Sociedade Filarmônica de Moscou, uniram o corpo de profissionais das instituições que representavam e fundaram o Teatro de Arte de Moscou (TAM). Ali Stanislavski permaneceu enquanto diretor por 40 anos.

Por volta do ano de 1917, Stanislavski ficou gravemente enfermo e reduziu suas atividades ao trabalho de diretor, e principalmente à pesquisa com cantores, pretendendo dar nova realidade interpretativa ao drama lírico. Dedicou os últimos anos de sua vida em grande parte, a escrever sobre suas ideias e experiências no teatro.

Foi durante as montagens do TAM, onde o amadurecimento das suas experiências artísticas se concretizou, que Stanislavski pôde testar métodos e técnicas no trabalho de preparação do ator e construção de personagem que, somados às tradições orais do ensino prático e secular teatral, passaram a ser refletidos por escrito, já a partir de 1906 até o final de sua vida, e sistematizados (MAUCH e CAMARGO, 2010).

Toda história e aprendizado vividos por Stanislavski em seus trabalhos como ator, diretor e produtor de teatro foram descritos em seu primeiro livro e autobiografia *Minha Vida na Arte* (1925). Livro em que já apresenta alguns termos que se transformaram na base para seu método como o *mágico “se” criador, sentido da verdade, fé criadora e estado criador*. E também esboça que seu *Sistema* já começara a tomar forma em função de alguns

ensinamentos teóricos já passados aos alunos e a elaboração de uma série de exercícios criados por ele próprio para a prática. Nas páginas finais de *Minha vida na Arte*, Stanislavski (1925/1989, p. 539) começou a propor com rigor a estrutura teórica de seu *Sistema*:

O meu “sistema” se divide em duas partes principais: 1) o trabalho interno e externo do artista sobre si mesmo, 2) o trabalho interno e externo no papel. O trabalho interno consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo estado criador, no qual a inspiração vem de modo cada vez mais fácil. O trabalho externo consigo mesmo consiste em preparar a máquina do corpo para personificar o papel e transmitir com precisão a vida interna deste. O trabalho com o papel consiste em estudar a essência espiritual da obra dramática, daquele grão de que ela foi criada e lhe determina o sentido, assim como o sentido de cada um dos papéis que a compõem.

Ao final de *Minha vida na Arte*, Stanislavski (1925/1989) exprime que irá expor tudo o que acumulou como conhecimento em sua prática “[...] algo assim como uma gramática dramática com exercícios. [...] Este trabalho encabeça minha relação de prioridades, e espero realizá-lo num livro seguinte” (p. 539).

Alguns anos depois, Stanislavski cumpriu a promessa. Seu segundo livro *A Preparação do Ator* é publicado em 1936. Treze anos depois foi publicado seu terceiro livro *A Construção da Personagem*, 1949 - uma publicação póstuma, já que o autor morreu em 1938⁹.

No prólogo de *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias*¹⁰ (obra equivalente a *A Preparação do Ator*), Stanislavski (1936/1977, p.41, tradução minha) expõe:

Tenho a intenção de publicar uma obra extensa, em vários volumes, sobre o trabalho do ator (o chamado “sistema de Stanislavski”) [...] Minha vida na arte, livro já publicado, é o primeiro volume e constitui uma introdução.

Stanislavski (1936/1977) apresentou os primeiros conceitos de seu método pelo qual o ator precisa passar sequencialmente por exercícios que estimulem sua 1.atenção,

⁹ Existem várias discussões acerca de determinados fatores que prejudicaram a compreensão do “Sistema” ao longo das primeiras publicações dos livros de Stanislavski. Fatores como os livros de Stanislavski terem sido primeiramente traduzidos para o inglês e a limitação dos originais ingleses que não seguiram a risca a intenção e escrita de Stanislavski e eliminaram alguns trechos importantes por questões comerciais. Além da diferença de 13 anos de publicação de seus segundo e terceiro livros que tem conteúdos constitutivos e complementares, o que levou muitos adeptos ao “Sistema” na época rejeitar o conteúdo do terceiro livro e de este ter sido publicado 11 anos após a morte do autor, fazendo com que a obra fosse finalizada por terceiros e em pleno vigor da censura stalinista e dos ditames do realismo socialista (MAUCH e CAMARGO, 2010).

¹⁰ Neste trabalho foram usadas tanto as traduções para o português como as para o espanhol, de modo que o leitor possa se aproximar do real significado das terminologias do “sistema” e seu preciso conceito e entendimento segundo Stanislavski.

2.imaginação, 3.ação e 4.relaxamento. Stanislavski é o primeiro a reconhecer a *atenção* como elemento primordial da preparação do ator. A atenção é necessária para que haja o desenvolvimento pleno da imaginação e da ação. Ele explicita seu conceito de atenção através da relação direta entre sujeito e objeto na vida “real”, relação cujo ator precisa representar no palco:

Quanto mais chamativo for o objeto, mais atrairá a atenção. Não há um só momento na vida de um homem em que sua atenção não se sinta atraída por algum objeto. E quanto mais interessante for o objeto, maior será seu poder sobre a atenção do artista. Para distraí-lo da platéia, deve-se introduzir habilmente um objeto interessante aqui, no palco, como a mãe distrai a criança com um brinquedo (STANISLÁVSKI, 1949/2010, p.104, tradução minha).

Numa outra etapa, Stanislavski continua afirmando a necessidade de o ator conhecer o processo interior do papel, ou seja, é preciso que o ator estude a personagem que vai representar. Para essa aproximação intimista entre ator e personagem, Stanislavski (1936/1977) propõe alguns elementos funcionais do trabalho do ator como a *justificação das ações*¹, as *circunstâncias propostas*² e o *mágico “se fosse”*³, descritos a seguir:

1 A *justificação das ações* exprime a idéia de que o ator precisa estar atuando sempre, em atividade a todo o momento quando estiver em cena (1.atenção). Toda ação que é corpórea, exterior precisa ter uma justificativa interior (um por que), precisa seguir a lógica da personagem e assim representar um realismo.

2 As *circunstâncias propostas* estão relacionadas à condição sociocultural da personagem. Cabe ao ator o exercício de analisar (1.atenção) a fábula presente no texto teatral, os fatos, acontecimentos, a época, o país, o tempo e o lugar da ação, a condição de vida, as relações e inter-relações, a disposição de ânimo das pessoas, as idéias e sentimentos presentes, que se constituem como resultado das circunstâncias propostas. Para que o ator reflita (2.imaginação) sobre a personagem com a seguinte questão: como atuaria nessas circunstâncias se estivesse situado em seu lugar?

3 O *mágico “se fosse”* representa o “se” condicional, é o movimento que permite ao ator validar para si a ficção enquanto verdade. Ao analisar (1.atenção) às circunstâncias da personagem o ator pode (2.imaginação) se colocar no lugar ao questionar o “como ser esse outro?”. Exemplo: *Se* eu estivesse só em alto mar, *se* eu fosse negro, *se* eu acabara de ser violentado, *se* eu fosse portador de uma deficiência intelectual e etc. A palavra “se” é estimuladora de nossa atividade criadora interior. Basta que o ator se indague sobre “o que eu passaria a fazer e como me comportaria se eu estivesse vivendo determinada situação sob a

pele de pessoa X?”, e imediatamente, no lugar de uma simples resposta para a pergunta, sua natureza de ator a converte em um convite à ação (3.ª ação).¹¹

O exercício e desenvolvimento árduos desses elementos podem estimular a instalação de um estado psicofísico no qual o ator, ao estudar os processos que regem a ação na vida real, e agindo dentro da lógica da vida da personagem consiga acreditar no que é imaginário. Há a possibilidade da aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem do ator. Essa instalação é chamada, por Stanislavski, de *fé cênica*.¹²

Com a instalação da *fé cênica* o chamado *estado criador interior* pode ser ativado em cena. Nesse *estado criador interior* o ator está em exercício relaxado (4. relaxamento), ou seja, rigorosamente o ator já assimilou a lógica da *justificação das ações*, está rigorosamente em afinidade com as *circunstâncias propostas* e espontaneamente consegue praticar o *mágico* “*se fosse*” de sua personagem. O ator, relaxado, já consegue jogar com todos os elementos do *sistema* que o alertam e o orienta rumo ao trabalho criador. Também reconhece e vive toda a interação com a plateia e o ambiente objetivo do teatro, mas esses já não podem mais lhe causar desconforto durante sua atuação.

Segundo Stanislavski (1957/1977), só o *estado criador interior* não é suficiente para que a vida realista da personagem seja representada. Para que seja instalado o *estado criador exterior* no ator, Stanislavski propõe o *método das ações físicas*. Esse método diz respeito a operacionalização realista da força interior da personagem. Cabe ao ator estabelecer o devido processo natural de comunicação daquilo que lhe brota de seu *estado criador interior* para poder executar suas ações, não com o objetivo de entreter o público (que seria o objeto de atenção do próprio ator), mas agindo sempre em função do objeto de atenção de sua personagem, e depois prosseguir com seus objetivos físicos.

A importância da realização de todos os objetivos físicos da personagem está diretamente relacionada à satisfação do *superobjetivo* da peça. Stanislavski apresenta o conceito de *superobjetivo* como a finalidade principal da obra. Nele deve conter a ideia do autor, a impressão de sua intenção sobre o que escrevia e refletir o mais profundo dos motivos

¹¹ Para os itens de 1 a 3 cf. STANISLAVSKI, 1936/1977; DAGOSTINI, 2007.

¹² Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977; KUSNET, 1985. Stanislavski constatou que tanto um ator genial como uma criança usavam a *fé cênica*. Kusnet (1985) expõe o exemplo de uma criança, “galopando” montada em uma armação de madeira num formato que lembra um cavalo. Ela consegue passar a impressão de acreditar piamente nos seus “exercícios de equitação” — ela até para, por instantes, para deixar o seu “cavalo” beliscar um pouco de grama. Mas imaginem o susto do menino se o seu “cavalo” de repente relinchasse. Ela morreria de medo. Portanto o senso da realidade objetiva do ator não impede a sinceridade dos sentimentos criados pela *fé cênica*.

que lhe impulsionaram a escrevê-la. Ator e diretor devem transmitir ao público a intenção do autor da obra através da devida análise e contemplação do *superobjetivo* na realização da peça. A intenção crucial do autor com sua obra (*superobjetivo*) é o que vai alimentar e movimentar toda a atitude psicofísica, elementos e ações do ator em sua personagem.

A obra é cheia de objetivos físicos, tarefas isoladas grandes e pequenas que a personagem precisa realizar. Esses objetivos e tarefas ganham as impressões dos atores sobre a intenção que o autor tinha para a personagem e para a obra. Toda essa relação intelectual, que começa no autor, depois é estudada e ressoa no diretor e atores até ser operacionalizada através da personagem, concretiza o *superobjetivo*. A boa assimilação do *superobjetivo* gera o desejo para realização da obra, satisfaz a *justificação das ações*, desperta a *fé cênica*, estimula o *estado criador interno* e os demais elementos do exercício do ator.¹³

O caminho para a realização do *superobjetivo* dá-se através da *linha transversal da ação*. Essa *linha* é o caminho que o ator deve trilhar seguindo a representação lógica de sua personagem por uma série de pequenos objetivos e outros objetivos mais importantes que cumprem o *superobjetivo* e são absorvidos por ele. O *superobjetivo* dá sentido às causas da personagem que se estabelecem em diferentes acontecimentos por toda a obra, o movimento lógico na qual a ideia da obra é contemplada através da *ação transversal* realizada pela ação psicofísica do ator.¹⁴

Segue um exemplo para demonstrar o *método das ações físicas* alinhado a satisfação de objetivos onde um ator precisaria interpretar o encontro de um dos três reis magos com o bebê Jesus de Nazaré: Pergunte a si mesmo, enquanto ator, o que significa para você entrar em um estábulo depois de uma longa caminhada guiada por uma estrela cadente a procura do rei dos judeus que acabara de nascer. Em seguida, faça outra pergunta: que faria no lugar de um rei mago, depois de chegar? Como trataria José, Maria e o bebê Jesus que, segundo a profecia a qual você acredita, é seu rei? Como agiria ao presentear o bebê e rei Jesus com ouro ou mirra ou incenso? Como esperaria o resultado desse encontro, e o que faria nesse entretanto? Etc., etc.¹⁵ Procure lembrar criteriosamente de cada episódio do ato. Imagine de que ações cada um deles consiste. Siga até o fim a lógica e a continuidade de todas essas

¹³ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977; DAGOSTINI, 2007.

¹⁴ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977; DAGOSTINI, 2007.

¹⁵ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977.

ações. Vale aqui construir a atuação de modo que os sentimentos da personagem sejam efeito dos acontecimentos da própria ação.

[...] o ponto principal não está na ação propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir. Da minha vida e experiência humana quotidianas; procuro selecionar objetivos físicos e ações. Para serem sua validade, tenho de dar-lhes uma base interior e de justificá-los nas circunstâncias determinadas pela peça. Quando encontro e sinto essa justificação, meu ser interior até certo ponto se funde com o do meu papel (STANISLAVSKI, 1957/1999, p. 268).

O compilado desses elementos e métodos deu forma à última concepção de Stanislavski, o chamado método de *análise ativa*. Para Stanislavski (1957/1999) mais útil, para o ator, que o “saber” é “saber fazer”: isso significa que o *método de análise ativa* permite ao ator o exercício de análise da obra, que inicialmente é dispensado ser feito pela via intelectual, mas feito ativamente, no espaço cênico, pelo caminho da improvisação.

Num contato inicial com os atos da peça em separados, o ator, inicialmente, não representa, mas analisa a circunstância da personagem e dramatiza com franqueza como faria no lugar da mesma. É bom que o ator ainda não saiba muito sobre seu papel, para que não generalize a ideia de sua personagem empregando seus sentimentos pessoais a ela, mas só busque a pura ação com propósito útil. E deixe fluir de seu interior a ação física que executaria sendo análoga a de sua personagem, em *circunstâncias propostas* análogas às que foram oferecidas pelo autor.

Num segundo momento, se necessário, são discutidos e explicitados os detalhes sobre a ação e as personagens, a linha da ação e do comportamento dos mesmos, a essência de suas inter-relações, revelados a linha ininterrupta da ação da obra, as circunstâncias, os objetivos de cada acontecimento. E assim toda a experiência de cada ato e cenas isolados e distintos se integrará num novo e autêntico sentido que edificará o trabalho criativo.

Quando o ator passar a exercer, em estado criativo, toda a lógica da *linha transversal de ação*, a diretriz do *superobjetivo*, as informações necessárias para esclarecimentos e aprofundamentos das cenas já ganham uma ordem orgânica. Essa ordem não é estabelecida só pelo intelecto do ator, mas também por toda a sua experiência espontânea e criativa que resulta do exercício intelectual de análise em ato. Que aqui só pode advir através da dramatização.¹⁶

¹⁶ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977.

Com seu *sistema*, Stanislavski apresentou uma alternativa metodológica para superar a atuação que permanece limitada a mera interpretação de um texto. As diretrizes, elementos e exercícios metodológicos do *sistema* transformam-se num instrumento para o ator participar ativamente do processo de criação, sendo resgatada a sua individualidade como sujeito criativo, dramatizando aquilo que experimenta do genuíno senso de vida de sua personagem, de acordo com as *circunstâncias propostas* da peça. Com a possibilidade de transfiguração do ator ao representar o realismo de sua personagem.¹⁷

Contemporâneo de Stanislavski e um dos expoentes máximos no processo de maturação do teatro pós-moderno, Jacob Levy Moreno também desenvolve na Europa do séc. XIX e XX o seu método de atuação teatral, que mais tarde se tornaria terapêutico e ainda psicoterapêutico e ficou mundialmente conhecido como Psicodrama.

2.2 Jacob Levy Moreno

Moreno foi médico, psicólogo, filósofo e dramaturgo, descendente de uma família de judeus sefarditas que da Espanha havia-se refugiado na Turquia. Filho de uma dona de casa, a qual Moreno (1989/1996) descreve como uma mulher fervorosa, cheia de idéias e sonhos, grande contadora de histórias, versátil em idiomas e muito competente na transmissão das tradições judaicas no lar, e de um negociante que fracassou em vários empreendimentos e muito ausente no convívio do lar. Moreno nasceu em 18 de Maio de 1889 em Bucareste, Romênia e faleceu em Beacon, EUA em 1974, aos 84 anos.

Nos conta Moreno (1989/1996), que se envolveu com a arte dramática aos 4 anos de idade, na qual afirmou ter sido sua primeira sessão psicodramática. Atuando no papel de Deus, junto a outros garotos que interpretaram anjos, num jogo de “brincar de Deus e seus anjos”. O jogo terminou com o menino Moreno pulando de cima de uma pilha de cadeiras após um dos garotos lhe perguntarem desafiando-o: “Porque você não voa?”. O impacto da queda resultou numa fratura em seu braço direito.

Aos 14 anos de idade, com a mudança de sua família para Berlim, Moreno passou a viver só em Viena. Dá continuidade aos estudos e mantém seu sustento nos trabalhos como tutor. Durante a adolescência teve contato e sentiu fascínio com a obra de alguns filósofos

¹⁷ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977; DAGOSTINI, 2007.

como Kierkegaard (1813-1855), Spinoza (1632-1677), Descartes (1596-1650), Leibniz (1646-1716), Kant (1724-1804), Marx (1818-1883), Schopenhauer (1788-1860) e Nietzsche (1844-1900). Já entre os romancistas e poetas estavam Dostoievski (1821-1881), Tolstoi (1828-1910) e Goethe (1749-1832). Também dedicou certo tempo ao estudo da Cabala e do movimento místico judaico.

Moreno (1989/1996, p.41) revelou que um dos resultados de toda a leitura teológica e filosófica feita por ele, foi o incômodo em perceber a diferença entre o que os pensadores propunham com sua escrita e o que realmente exerciam na vida que levavam:

[...] uma oposição violenta não tanto contra os remédios oferecidos pelos escritores, que eram excelentes e lidamente expressos, mas contra seu *comportamento* como indivíduos e representantes dos valores que eles apregoavam. Eles prediziam desastres a menos que um curso de ações prescritas por eles fosse seguido, mas deixavam que políticos oportunistas e astuciosos conduzissem o mundo. Com algumas exceções, eles mesmos nada faziam. Escondiam-se atrás de livros profundos e sermões maravilhosos. Pareciam pensar que seu trabalho terminava ao escreverem seus livros ou pregarem seus sermões. Nenhum deles irrompeu do livro para a realidade.

Alguns anos depois, Moreno deixou a escola e afastou-se da família. Sentiu-se inspirado pelas figuras de Jesus de Nazaré, Sidarta Gautama (Buda) e São Francisco de Assis, homens que abandonaram a vontade de riqueza, deixaram suas famílias e partiram para “ganhar o mundo como errantes” à procura de seguidores, auxiliando crianças, tratando dos doentes, rejeitando os doutores da lei e os ricos de seu tempo. Moreno acreditava ser um profeta e buscou exercer a crença de si em todos os meios sociais dos quais participava. Afirmou que por volta de seus dezoito anos de idade, percebia o Psicodrama de sua própria vida que precedeu o Psicodrama como método:

[...] tive a sensação de que era o principal ator, o protagonista de um drama com grandes cenas e saídas, cada ato superando o outro [...] Era drama, mas não teatro. Eu era meu próprio dramaturgo e produtor. As cenas eram reais, mas não como as de um teatro. Mas não tão reais como numa vida comum. Eram de uma realidade superior. Eram criadas pela minha imaginação com a ajuda de pessoas e objetos verdadeiros em plena vida real. Escapei do destino do esquizofrênico, que funciona no vácuo e tem que preencher o vazio com figuras alucinatórias até o ponto de acreditar ele mesmo que essas figuras interagem com ele (MORENO, 1989/1996, p. 44).

Aos dezenove anos, ingressou na Faculdade de Medicina de Viena. Neste período, Moreno aprende um novo passatempo. Passou a caminhar pelos parques da cidade reunindo crianças e formando grupos de brincadeiras de improvisação. Costumava contar-lhes contos de fadas. As histórias eram sempre diferentes, para manter a sensação de encantamento. Percebeu nessas intervenções dramáticas a condição espontânea e criativa das crianças. E que

os fatores espontaneidade e criatividade caminhavam juntos. Ali suas teorias de *espontaneidade e criatividade* tomaram forma:

Quando olho para uma criança, vejo “sim, sim, sim, sim”. Elas não precisam aprender a dizer *sim*. *Nascer é sim*. Você vê a espontaneidade na sua forma de vida. Está descrito por toda a parte na criança, em sua “fome de atos”, como ela olha para as coisas, ao se apressar no tempo, quando se move no espaço. Como agarra os objetos, como sorri e chora. [...] ela não vê objetos como barreiras, nem limites de distância, nem resistências ou proibições. Mas, à medida que os objetos atrapalham a sua locomoção e as pessoas lhes respondem com “não, não, não”, ela inicia sua fase reativa ainda elevando-se, mas com crescente ansiedade, medo, tensão e cautela (MORENO, 1989/1996, p. 50).

Neste mesmo período, Moreno e mais quatro amigos e seguidores co-fundaram a chamada Religião do Encontro, que manteve suas atividades entre 1908 e 1914. Exerciam, através do desejo que dividiam em ajudar o próximo e beneficiar a sociedade com seus trabalhos. Davam aulas particulares e até conselhos a quem precisasse. Não cobravam por nenhum dos serviços, mas aceitavam qualquer ajuda financeira para o fundo que criaram para alugar uma casa para pessoas que precisavam de abrigo.

Alugaram uma casa no centro de Viena onde todos foram bem-vindos. Em meio aos acontecimentos que precederam a 1ª Guerra Mundial, a religião do Encontro abrigou pessoas em trânsito, refugiados e cidadãos de toda Áustria que precisavam de todos os tipos básicos de ajuda. Esse grande grupo, com a direção de Moreno e seus seguidores, passou a prosperar coletivamente em benefício do próprio grupo e, também, individualmente em benefício de cada um:

Alguém no grupo tinha conhecimentos na prefeitura e conseguia licença de trabalho sem demora [...]. Conseguíamos emprego para pessoas em fazendas, como ajudantes em residências, como trabalhadores de qualquer tipo, como pedreiros. [...] Quando estavam doentes conseguíamos assistência médica para eles. [...] Todas as noites, após o jantar, conduzíamos sessões nas quais os problemas eram levantados e os ressentimentos desfeitos. [...] Mas as reuniões noturnas não eram somente sessões de discussão. Após compartilharmos nossos sentimentos, cantávamos, dançávamos e jogávamos (MORENO, 1989/1996, p. 57).

Esses primeiros *grupos de encontro* exercidos através do movimento da Religião do Encontro serviram como modelo para os grupos de encontro do modo como são estruturados atualmente. Depois da experiência com o grupo de refugiados, Moreno voltou sua atenção para o trabalho com um grupo de prostitutas de Viena que viviam em condições de segregação social em função do trabalho que exerciam.

As discussões começavam com os incidentes diários pelos quais elas passavam: todos os direitos legais que lhes faltavam por conta da segregação. Os grupos apresentaram resultados mecânicos como a parceria com um advogado que as representaria na justiça, um

médico para tratá-las e um hospital que passou a aceitá-las como pacientes. Os resultados terapêuticos dos encontros se mostraram através de as prostitutas passarem a ajudar umas às outras. Decidiram criar um fundo para financiar suas sessões e possíveis emergências (MORENO, 1989/1996).

Moreno publicou o seu *Convite a um Encontro* em três fascículos, respectivamente em 1914, 1914 e 1915. Trata-se de um livreto composto por vários textos curtos com estética de poemas expressionistas. Nesta obra, Moreno já apresentara alguns termos que mais tarde seriam base para a teoria do psicodrama, como a psicoterapia frente a frente (relação *Eu-tu*¹⁸), centrada no *aqui e agora*, a postura de contato direto e caloroso com o paciente (*Encontro*) e a técnica de *inversão de papéis*.

De 1915 a 1917, Moreno realizou outro trabalho de grupo, dessa vez no campo de Mittendorf (campo de refugiados políticos). Lá trabalhou observando as interações psicológicas entre os elementos do grupo.¹⁹

Após formar-se em Medicina, Moreno (1989/1996) teve a idéia de publicar o que ele caracterizou como um jornal mensal de filosofia existencialista. A primeira publicação do jornal aconteceu em fevereiro de 1918, tendo como colaboradores alguns membros do movimento expressionista e do existencialista vienenses: Franz Kafka (1883-1924), Martin Buber (1878-1965) e Max Scheller (1874-1928).

Em 1920, Moreno publicou (anonimamente) o livro *As Palavras do Pai*. Nele, segue com os objetivos que foram primeiramente expressos na criação da Religião do Encontro, e expõe sua posição filosófico-religiosa ligada ao *Seinismo*²⁰. Em 1923, Moreno publicou (anonimamente) seu terceiro livro, *O Teatro da Espontaneidade*, que daria origem a estrutura do Psicodrama. Com o que adquiriu na prática dessa época, Moreno já esboçava alguns dos principais conceitos que embasam a teoria da clínica psicodramática: 1) *Espontaneidade* e

¹⁸ Provado na tese de doutorado do psicoterapeuta vienense Robert Waldl que os escritos de Moreno sobre o tema são anteriores e influenciaram o pensamento de Martin Buber (1878-1965) presente em trechos do livro *Eu e tu*, publicado em 1923 (WALDL, 2012).

¹⁹ Cf. MORENO, 1989/1996; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988.

²⁰ Esta filosofia, também chamada de Hassidismo, é originária da Cabala e do judaísmo místico. Reúne a existência e o pensamento numa só realidade, e defende que além da existência de um Deus cósmico, presente em cada pessoa enquanto centelhas divinas, há de se preservar a manutenção do fluxo natural e espontâneo da existência e a importância de viver o momento presente, sem ater-se ao passado ou ao futuro, bem como a importância da liberdade, espontaneidade e criatividade (MORENO, 1989/1996, 1920/1992; MARINEAU, 1989).

Criatividade; 2) *Conserva Cultural*; 3) *Revolução Criadora*; 4) *Momento* e o “*Aqui e Agora*”; 5) *Encontro*; e *Tele*, descritos a seguir:²¹

1 *Espontaneidade* e *Criatividade* são conceitos constitutivos apesar de serem diferentes entre si. Ser espontâneo seria a condição primeira do homem que é um ser incompleto, indeterminado e indefinido. O nascimento seria o primeiro ato espontâneo do homem, e mesmo no caso do bebê que experimentará um parto cesárea, este terá que reagir a sua arrancada do útero, e responderá a isso com pura espontaneidade (CALDERONI, 2010). Espontaneidade seria então a capacidade do homem de reagir de modo “adequado” a uma situação nova, criando uma resposta inédita ou renovadora, ou transformadora de situações preestabelecidas (*Criatividade*).

O sentido de “adequado” aqui se refere à concepção moreniana de adequação e do ajustamento do homem a si mesmo, a sua condição de ser afetivo e relacional. Ser *espontâneo* significa estar presente, perceber as circunstâncias e situações vigentes das relações sociais, podendo criar alternativas para transformar seus aspectos insatisfatórios. Essa possibilidade de modificar uma situação que está dada ou de promover uma nova situação implica no ato de *criar*. *Criatividade* é produzir, a partir do que já está posto no mundo, algo inovador. Assim, o fator *Espontaneidade* produz e alimenta o potencial criativo.

Para Moreno (1946/1975) existe a possibilidade de *Espontaneidade* sem *Criatividade* e de *Criatividade* sem *Espontaneidade*. No primeiro caso, nada será produzido, enquanto no segundo, a *Criatividade* não tem força ativa. *Criatividade* está ligada a produção, funciona como uma espécie de “catalisador” de *Espontaneidade*. A *Espontaneidade* tem um sentido, que só é exteriorizado através de uma ação para produção.

2 *Conserva Cultural* diz respeito à cristalização de um movimento criador (espontâneo e criativo) que chegou a sua finalidade. Todas as ideias, teorias e obras de arte, por exemplo, quando são propagadas, comprovadas, acabadas, viram *conservas*. *Conservas Culturais* são todas as leis vigentes, todos os modos predeterminados de ser, que se mantêm imutáveis, em uma dada cultura.

Moreno (1946/1975) explicita que as *conservas* são necessárias para a afirmação da história e do progresso da humanidade. “afinal, o que seria do homem, se tivesse, a cada nova geração, que inventar a roda?” (CALDERONI, 2010, p. 39). Moreno propõe que a roda seja

²¹ Cf. MORENO, 1946/1975; CALDERONI, 2010.

valorizada, mas que o homem não se acostume com ela, que a reformule, incremente, e faça com todas as *conservas*, promovendo o ato criador e o redirecionamento da vida espontânea para transformar a humanidade. Para Moreno (1946/1975), o estado saudável seria no qual as *Conservas Culturais* serviriam apenas como inspiração e base, permitindo a livre manifestação da *Criatividade*.

3 *Revolução Criadora* é a proposta moreniana de modo de vida do homem para recuperação de seu estado espontâneo e criativo. O homem nasce espontâneo, mas, ao entrar em contato com as *conservas culturais*, fazer uso e as reproduzir constantemente, ele se afasta cada vez mais de seu estado natural espontâneo. Para Moreno (1946/1975), a necessidade de criar e manter *conservas culturais* são inerentes ao homem, pois são os próprios homens que promovem e são afetados pela “segurança” que as *conservas* produzem na medida em que podem, também, edificar e inspirar sua espontaneidade.

O problema está quando as *conservas* ganham tamanha proporção que passam a estabelecer padrões de comportamentos categorizados, com norma vigente e modos de inter-relações que alimentam a automatização do homem. Contra a mecanização das relações, o homem precisa buscar alternativas que fomentem o fator espontaneidade, para que a criatividade transforme as relações sem deixar espaço para o comodismo tecnológico.

4 O *Momento* diz respeito ao *locus nascendi* da espontaneidade. Para Moreno (1946/1975) esse *Momento* não pode ser caracterizado por conceitos operacionais baseados na observação objetiva. Aqui o *tempo vivido* é diferente do tempo cronológico, Moreno baseou-se nas teorias de Henri Bergson (1859-1941)²², mas acrescenta ao fluxo contínuo de Bergson, a *duração*, a sua ideia de “curto-circuito”, *Momento*.

O *Momento* é percebido a partir de uma inesperada alteração na *duração*, promovendo o destaque de um *instante* que gera a espontaneidade e possibilita a transformação das pessoas envolvidas e das relações, como nos casos do “momento do encontro e momento da criação, situações em que o ser humano se realiza, afirmando o que é essencial no seu modo de ser.” (ALMEIDA, GONÇALVES e WOLFF, 1988, p. 55).

²² Para Bergson (1922/2006) o tempo é como uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam ao longo da vida (fluxo contínuo) e que estão vinculados a uma memória *consciência*. Essa memória pode fazer com que um acontecimento dure, organizando o antes e o depois, alterando intensamente a vivência do tempo presente. Daí a verdadeira experiência anímica do fluxo temporal, a *duração*.

O *Aqui e Agora* é caracterizado por Moreno (1946/1975) através da promoção de um espaço onde o modo de relação presente será restringido apenas a própria relação e presentificação da mesma. Ou seja, a proposta metodológica moreniana baseava-se em abordar o relacionamento bi-pessoal²³ e grupal através da análise das características do inter-relacionamento entre os indivíduos da relação, a partir do modo *como ela está ocorrendo*.

Para Moreno (1946/1975) focando o movimento de análise no *Aqui e Agora*, o conceito de transferência freudiana perde seu sentido, pois esta relação psicanalítica buscava a origem da relação entre psicoterapeuta e paciente numa constituição pretérita da vida do paciente. Promovendo a presentificação da relação, percebendo as correntes afetivas do modo que estão sendo transmitidas no *aqui e agora*, a *Espontaneidade* pode ser estimulada, já que o espaço presente é cenário para a captação do *Momento* do paciente.

5 *Tele*, segundo Moreno (1946/1975), é uma estrutura primária, anterior a transferência (como estrutura secundária), antes de qualquer relação de projeção, há primeiro uma relação objetiva de percepção e intuitiva, *imediate* através do mútuo contato com o físico, mental ou outro daqueles que estão se encontrando. Moreno (1946/1975) entendia que o fenômeno *Tele* é a empatia mútua, ocorrendo nas duas direções da relação. Descreve a empatia como “o instrumento por meio do qual se torna possível ao indivíduo (treinado ele mesmo para a espontaneidade) localizar-se em relação ao estado de espontaneidade dos outros.” (MORENO, 1959/1983, p. 195).

Encontro é a relação fundamentada pelo *Tele*, possibilitando a experiência subjetiva, fomentação das relações interpessoais sadias. Torna-se um saber real sobre a situação do outro. Uma relação télica é uma relação verdadeira, pois há a afirmação da própria relação. Moreno (1946/1975) entende como *Encontro* o movimento télico de experienciar e perceber o outro presentificando a relação. Quando a relação télica é afirmada as distorções (*conservas*) diminuem e a comunicação intersubjetiva flui, possibilitando o modo de uma relação *espontânea e criativa*.²⁴

No dia 1º de Abril de 1921, nascia no Teatro Komoedien Haus em Viena, Áustria, o primeiro esboço do Psicodrama de Jacob Levy Moreno, mais tarde viria, em Maysedergasse, próximo a ópera de Viena, o *Teatro da Espontaneidade*. As primeiras ideias do psicodrama

²³ Ou psicoterapia bi-pessoal: relação entre um paciente e um psicoterapeuta.

²⁴ Para os itens de 1 a 5 cf. MORENO, 1946/1975; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

são definidas por Moreno como uma atividade que possa promover, no participante, momentos de *Espontaneidade e Criatividade*.

Em relação ao espaço ético do Psicodrama, Moreno (1923/1984) afirma que ao invés de ter buscado a possibilidade de trabalhar os momentos espontâneos do homem através de práticas religiosas, escolheu o trajeto do teatro. Deprimido com o momento pós 1ª Guerra Mundial, incomodado com o materialismo econômico e psicologismo vigentes na sociedade, Moreno depositou no teatro a crença de espaço para prática existencial. Pois sendo o teatro, o local historicamente destinado a trabalhar a possibilidade de mundos e papéis, a possibilidade de *Encontro* exclusiva do mundo do teatro estaria reservada e protegida da imensa conserva cultural que assolava a Europa pós-guerra (MARIENAU, 1989).

O *Teatro da Espontaneidade* mantinha sempre uma sala lotada com até quarenta pessoas. Tornou-se também local de reunião para artistas e intelectuais. Sua proposta era que todo material dramático, que iria ser dramatizado, surgisse espontaneamente da platéia ou dos próprios atores. Muitos experimentos foram realizados ali, que geraram as etapas do Psicodrama como *aquecimento dos atores e da platéia, surgimento de um protagonista, o estudo sobre os papéis, elaboração de diagramas de interação entre atores, escalas de espontaneidade*. A experiência prática aprendida no *Teatro da Espontaneidade* deu luz a uma teoria e metodologia que mais tarde foram sistematizadas.

Com o desenvolvimento do Psicodrama, através do primeiro caso clínico, o Teatro da Espontaneidade tornou-se *Teatro Terapêutico*. Com o *Caso Barbara-George*, Moreno (1946/1975) descreve a relação de um casal de participantes que se conheceu no *Teatro da Espontaneidade* (ela atriz e ele poeta e autor teatral), casaram e permaneceram no teatro: ela encenando e ele assistindo. Barbara era excelente na dramatização de papéis de mocinha ingênua, heróicos e românticos.

Certo dia, George procurou Moreno para desabafar sobre sua esposa. Disse que a pessoa doce e angelical que todos do teatro admiravam, na intimidade do lar, comportava-se como um ser endemoninhado, uma verdadeira megera. Tendo ataques de agressividade chegando até a agredir George fisicamente. Naquela noite, Moreno indagou Barbara, durante a distribuição de papéis, se esta não gostaria de dar uma pausa nos papéis de mocinha e partir para outros mais realistas que representam a vulgaridade e o cinismo do humano em seu dia a

dia. Barbara acolhe a idéia afirmando que vinha sentindo vontade de representar outros gêneros de papéis.

Usando a técnica do *Jornal Vivo*²⁵, Moreno selecionou uma notícia do dia sobre uma prostituta que foi atacada e assassinada por um estranho. Barbara ficou encarregada de fazer a prostituta e outro ator o assassino. Através da dramatização, o agressor seguiu a prostituta até pararem e começarem uma intensa discussão. Com o improviso dos atores a discussão ganhou o tema de “dinheiro”. Com uma atuação inesperada a prostituta (Barbara) partiu para cima do agressor agredindo-o com socos e pontapés. O agressor sacou uma navalha (elemento cênico) e partiu para a cena de assassinato.

Barbara fazia uma dramatização tão espontânea e realista que “o público levantou-se, gritando: “Parem”! Parem! ”” (MORENO, 1946/1975, p. 53), mas o agressor parou só depois que cumpriu o assassinato. Depois da cena, Barbara estava em êxtase e alegre, beijou George e foram, para casa, animados. George procurou Moreno no outro dia afirmando que “compreendeu imediatamente que tudo se tratava de uma terapia” (MORENO, 1946/1975, p. 53).

Desde então Barbara só ganhou papéis objetos. Representava de empregadas domésticas e esposas vingativas a empregadas de bar e companheiras de marginais. E George, dava a Moreno, informações diárias sobre as mudanças de comportamento de Barbara:

(...) algo está acontecendo a ela. Ainda tem acessos de mau humor em casa mas perderam a intensidade de antes. São crises mais curtas e, a meio delas, não é raro sorrir e, como ontem, recordar cenas semelhantes que representou no teatro. Ela ri e eu também rio, pois também me recordo. É como se cada um de nós visse o outro num espelho psicológico. Rimos os dois. Às vezes, ela começa rindo antes ele ter o acesso de mau gênio, prevendo o que vai acontecer. Finalmente, excita-se e acaba por ter o acesso, mas este carece de veemência habitual (MORENO, 1946/1975, p. 53).

Moreno continuou o tratamento, mas passou a escolher os papéis de Barbara com critério, de modo que atenda as necessidades do casal. Com o tempo George acabou subindo no palco para contracenar com a esposa. Os dois passaram a dramatizar cenas de sua vida de casados, retrataram familiares, vivências da infância, sonhos e planos que faziam para o futuro. Os espectadores começam a constatar que as cenas do casal comoviam mais

²⁵ Técnica criada por Moreno (1946/1975) onde os atores devem encenar uma notícia do jornal do dia. De modo que não só a apresentação é improvisada, mas também seu conteúdo.

profundamente que as outras. Essa informação leva Moreno (1946/1975) a refletir que o efeito catártico produzidos na dramatização terapêutica também atingia a platéia.

Após alguns meses, Barbara e George tiveram um momento de reflexão a sós com Moreno que saiu com a impressão que eles tinham encontrado a si mesmos e um ao outro através daquela “terapia teatral”. Moreno explicitou: “Analisai o desenvolvimento do seu Psicodrama, sessão por sessão, e contei-lhes a história de sua cura.” (MORENO, 1946/1975, p. 54).

Percebe-se que *Teatro da espontaneidade* há o exercício da dramatização espontânea (improvisado) através de um enredo também espontâneo que surge no momento. No *Teatro Terapêutico* há também o exercício da dramatização espontânea, mas o enredo é inspirado no drama do próprio ator. O que é reproduzido na cena do *Teatro Terapêutico* são as vivências do próprio ator. Um espaço terapêutico para que o ator exerça quem ele é na medida em que representa o que sente em contraste com o que sentiu na vivência eleita para dramatizar.

Há o incentivo para que o ator traga para o palco as suas vivências significativas, independente de serem boas e/ou más, já que produzem sentimentos de alegria, dor, medo, ódio, satisfação, excitação que atravessam o homem e lhes são genuínos. Todos os sentimentos e o modo como constituem as vivências, quando revividos e revisitados no palco, permitem ao ator do *Teatro Terapêutico* a possibilidade de extravasá-los e, assim *carecerem da veemência habitual*.²⁶

A *Catarse* psicodramática é conceituada pelo movimento de extravasar a doença, o conflito através da revelação espontânea de si mesmo. Paradoxalmente ao modo positivo de tratamento clínico de “fazer o mal ir embora”, a *Catarse* aqui tem o objetivo de trazer o homem à tona na expressão mais genuína daquilo que sente no seu *aqui e agora*:

(...) o propósito do tratamento espontâneo não é ficar bem, mas ficar doente. O paciente conduz a doença para fora de si. Magnificar a realidade numa dramatização faz com que o paciente se liberte da realidade. É um processo de cura similar a injeção de soro de varíola, para combater a irrupção total do vírus (MORENO, 1923/1984, p. 99).

²⁶ Cf. MORENO, 1946/1975; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

Desse modo, a *Catarse* se afirma como um movimento integrativo do homem, já que mobiliza a sua percepção sobre até qual modo suas emoções e afetos estão o impedindo de desenvolver suas potencialidades.²⁷

Em 1925, em função da perda de muitos amigos, conflitos para provar a paternidade de suas ideias, o abalo sentido pelo suicídio de um paciente e o isolamento social, Moreno emigrou para os EUA. Consegue trabalho num hospital em Nova York. Nesse período, começa a disseminar suas ideias e influencia as amizades que faz como também é influenciado por elas a retomar o *Teatro da Espontaneidade*. Em 1927 o Psicodrama tem sua primeira apresentação fora da Europa.

Nos conta Moreno (1989/1996), que a experiência que adquiriu trabalhando com grupos nos encontros terapêuticos, além de ter experimentado diagramas de relações interpessoais com os atores do *Teatro da Espontaneidade*, deixaram-no apto a avançar nas pesquisas de relações interpessoais com grandes grupos. Moreno realizou a pesquisa no presídio Sing Sing, Nova York, onde analisou as respostas dos prisioneiros relacionadas a 30 variáveis. Correlacionou as respostas de todos os presos com cada um individualmente:

As comparações revelavam semelhanças, disparidades, complementaridades entre os prisioneiros. A partir dessas correlações, era possível predizer como seria o relacionamento entre prisioneiro A e o prisioneiro B, por exemplo. Assim, poder-se-ia predizer como seria importante para o prisioneiro A ter como companheiro de grupo, o prisioneiro B. Dessa maneira, abria-se a possibilidade de criar comunidades sociais mais harmônicas e socialmente proveitosas dentro do presídio. Era similar a idéia que Moreno teve em Mittendorf com os refugiados, mas não chegou a realizá-la dessa forma refinada (CALDERONI, 2010, p. 54).

Nos resultados da pesquisa no Presídio Sing Sing, Moreno introduziu o termo *Psicoterapia de Grupo* e apresentou a academia científica em 1931. Data que passaria a constar como o verdadeiro início da *Psicoterapia de Grupo* científica.

A partir daí, Moreno (1989/1996) continuou suas pesquisas com grupos empregando a elas toda contribuição teórica e metodológica que havia do Psicodrama até então. Tendo que se adaptar a cultura americana, passou a incorporar uma nomenclatura positivista em suas idéias. Seu *Teatro da Espontaneidade* passou a ser *Teatro do Improviso*, suas observações e

²⁷ Cf. MORENO, 1946/1975; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

experimentações dão espaço as medições e pesquisas. Seus conceitos de *Espontaneidade e Tele* precisaram ganhar status de fator e passaram a ser Fator “E” e Fator “T”.²⁸

Com o avanço nas pesquisas com grupos, alguns conceitos inovadores são concebidos por Moreno e passaram a integrar o campo da psicologia social, como o *Sociodrama*, *Sociometria*, *Sociodinâmica* e *Sociatria*. Esses conceitos não serão aprofundados aqui em função dos objetivos deste trabalho. Ainda que o Psicodrama seja estruturalmente social e, dessa forma, seja também uma psicoterapia de grupo, possui objetivo diferente do Sociodrama, como nas palavras de Moreno (1946/1975, p. 424):

A diferença entre psicodrama e sociodrama deve ser ampliada a todo tipo de psicoterapia de grupo. Também deveria ser feita uma diferença entre o tipo individual de psicoterapia de grupo e o tipo coletivo de psicoterapia de grupo. O tipo individual é centrado no indivíduo. Focaliza a sua atenção em cada indivíduo na situação, nos indivíduos que compõem o grupo e não no grupo em geral. O tipo coletivo de terapia de grupo está centrado neste. Focaliza a sua situação nos denominadores coletivos e não está interessado nas diferenças individuais ou problemas privados que eles representam.

Por volta de 1936, com o prestígio e dinheiro que acumula em função de suas contribuições científicas e sociais, Moreno abriu seu próprio hospital, o Beacon Hill Sanatorium, na cidade de Beacon, a 100 km de Nova York. O Hospital também funcionava como centro de estudos e ensino de Psicodrama. Todo o trabalho no sanatório de Beacon era voltado para o tratamento através do Psicodrama. Foi referência em formação de profissionais, além de manter sessões semanais de Psicodrama público até seu último ano de funcionamento, em 1982.²⁹

Entre 1942 e 1974, dedicou-se a organizar e consolidar toda sua teoria. A estruturação de seu trabalho já havia começado com a consolidação científica dos conceitos de *Sociometria* e *Psicoterapia de Grupo*. O progresso do Hospital e Centro de Ensino de Beacon também pedia que o método se consolidasse, já que os tratamentos precisavam de embasamento científico, bem como os ensinamentos da formação em Psicodrama. Moreno almejava que sua maior contribuição a humanidade havia de ser aceita pela avaliação da Ciência. Assim, ocupou-se com a validação do Psicodrama como uma alternativa psicoterapêutica.

Em 1946, com a publicação da obra *Psicodrama*, na qual Moreno apresenta a história do Psicodrama desde suas experiências pessoais com a dramatização e *catarse* na infância, a

²⁸ ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; MARIENAU, 1989; CALDERONI, 2010.

²⁹ Cf. MORENO, 1989/1996; MARIENAU, 1989; CALDERONI, 2010.

mudança do *Teatro da Espontaneidade* para o *Terapêutico* até a análise do tratamento de casos complexos de psicose através do Psicodrama. Em 1959, com a publicação de *Psicoterapia de Grupo e Psicodrama*, abordou os históricos da psicoterapia de grupo e os protocolos de atendimentos e processos terapêuticos através do Psicodrama.

Também em 1959, com a publicação de *Fundamentos do Psicodrama*, obra em que reafirmou os fundamentos do psicodrama, afirmou a escolha do método fenomenológico para o psicodrama e buscou a convalidação do Psicodrama com a Daseinsanalyse dos fenomenólogos.³⁰

No compilado dessas três últimas obras, Moreno (1946/1975, 1959/1966 e 1959/1983) apresenta a estrutura básica do Psicodrama, sistematizada em 5 instrumentos: 1) *Palco*, 2) *Ator/Protagonista*, 3) *Diretor*, 4) *Ego-Auxiliar* e 5) *Plateia/Grupo*; e 3 etapas: *Aquecimento*¹, *Dramatização*² e *Compartilhar*³.

1) O *Palco* é o lugar que comporta a dramatização, que permita a evidência do ator protagonista quando estiver em ação. Pode ser um espaço construído como um tablado ou advir através da convenção do grupo que demarca e determina um lugar no espaço para a dramatização.

2) O *Ator* é o cliente/paciente que sobe ao palco acompanhado do Diretor/Psicoterapeuta para protagonizar a dramatização de seu próprio drama.

3) O *Diretor* é o psicoterapeuta que dirige e cuida do *Ator* e da *Plateia/Grupo*. Conduz a cena analisando de modo que valorize a experiência do *Ator* com o que este expõe através da *Dramatização*.

4) O *Ego-Auxiliar* é aquele que vai auxiliar o *Protagonista* no processo de dramatização. Pode ser assumido por outro terapeuta que trabalha juntamente com o diretor ou por outro integrante do grupo. O *Ego-Auxiliar* colabora com o processo na função de vários papéis. Ele pode atuar como espelho do *Protagonista*, como alguns personagens do drama do *Protagonista*. O *Ego-Auxiliar* é um participante do *Grupo* e todo participante do *Grupo* é considerado um *Ego-Auxiliar*.

³⁰ Cf. CALDERONI, 2010. A convalidação existencial do Psicodrama foi um pedido de reconhecimento que Moreno fizera exclusivamente à Daseinsanalyse de Medard Boss (1903-1990). Moreno encontrou na Daseinsanalyse a compatibilidade de seu Psicodrama, dizendo que este segundo era o desenvolvimento do primeiro.

5) A *Plateia/Grupo* é a comunhão existencial encarregada de construir a relação afetiva que convoque o surgimento de um *Protagonista* à vontade para expor e compartilhar seu drama próprio³¹.

1 Na etapa do *Aquecimento* o *Grupo* cria a atmosfera de movimento no espaço teatral. Através de algumas atividades físicas e jogos teatrais, alongam-se, brincam e se aproximam uns dos outros através do contágio da movimentação corporal.

2 Na etapa da *Dramatização*, há a exposição da vivência, da dor, do conflito. O *Protagonista* sente-se confiante para (re)visitar o seu próprio drama. É a etapa da real possibilidade do ator praticar a sua própria existência. Todo conteúdo exposto é experienciado e apreendido pela *Platéia* que sempre participa da cena mesmo que só observando e não contracenando com o protagonista.

3 Na etapa do *Compartilhar* o *Grupo* acalma os ânimos e cada um, na medida de sua disponibilidade, dá sua contribuição com o que pode experienciar na sessão. Aqui os *Protagonistas* podem ouvir do *Grupo* sobre o modo como os seus dramas próprios, enquanto experiência individual foram grupalizados. Como o drama singular pode tomar status plural na medida em que as relações interpessoais se estabelecem através da experiência dramática.

Daí a possibilidade do drama do protagonista perder a ênfase quando este percebe que seu drama próprio repercutiu no outro. Ao final o *Diretor/Psicoterapeuta* pode tecer as contribuições do que analisou de cada dramatização e como percebeu os resultados das vivências dramáticas de cada um.³²

Para auxílio na condução da etapa de dramatização, o Psicodrama possui 3 *Técnicas Principais* que podem ser remodeladas dando origem a um número ilimitado de novas técnicas a partir da concepção e ação criadora de cada psicodramatista.

A *Técnica do Duplo* é utilizada quando o *Protagonista* não consegue falar ou expressar a ação que começou a expor na sua dramatização. Desse modo, o *Diretor* ou um *Ego-Auxiliar* pode falar como o *Protagonista*, a partir do que apreendeu da vivência que este estava expondo e julgou coerente expressar por ele. Essa técnica tem a finalidade de auxiliar o

³¹ Para os instrumentos de 1 a 5 cf. MORENO, 1946/1975; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

³² Para as etapas de 1 a 3 cf. MORENO, 1946/1975 e 1959/1983; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

Protagonista a dar continuidade a *Dramatização* até que um sentimento que este ainda não conseguiu expressar possa ser exposto.

A *Técnica do Espelho* permite ao *Protagonista* ser apresentado a ele mesmo através da dramatização de seu drama próprio ser realizada pelo *Diretor* ou *Ego-Auxiliar*. Essa técnica tem a finalidade de possibilitar que o *Protagonista* experiencie a sua ação dramática como se estivesse vendo de fora, “olhando pelo espelho”. Daí ele pode perceber outro aspectos de sua cena que só poderiam ser vistas de fora.

A *Técnica da Inversão de Papéis* pode ser utilizada para fazer o *Ator* experienciar o lugar de outro personagem presente na dramatização. Essa técnica pode se dar como uma *inversão de papéis completa* se as duas pessoas estão realmente presentes e encenam o drama que dividem quando um toma o papel do outro e este toma o papel desse um. Há também uma *inversão incompleta de papéis* ou *tomar o papel do outro* quando o papel representado é de um personagem que faz parte apenas do drama próprio do protagonista.³³

³³ Para as técnicas cf. MORENO, 1946/1975 e 1959/1983; ALMEIDA, GONÇALVES E WOLFF, 1988; CALDERONI, 2010.

3 O PALCO DE STANISLAVSKI E O PALCO DE MORENO: aproximações através da fenomenologia husserliana.

O Interesse de Stanislavski (1863-1938) e Moreno (1889-1974) por um novo teatro não se deu isoladamente. A formalização do método de interpretação teatral realizada por Stanislavski e do método de dramatização psicoterapêutica realizada por Moreno como alternativa de (des) naturalização do homem em sua relação com o Teatro enquanto espaço de representação artística do mundo-da-vida (*Lebenswelt*) não constitui um fenômeno isolado.

Foi o resultado do incômodo que atravessou muitos artistas, poetas, religiosos, filósofos e cientistas como Søren Kierkegaard (1813-1855), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Theodor Lipps (1851-1914), Edmund Husserl (1859-1938), Max Reinhardt (1873-1938), Henri Bergson (1859-1941), Albert Einstein (1879-1955), Martin Buber (1878-1965), Max Scheler (1874-1928), Karl Jaspers (1883-1969), Luigi Pirandello (1867-1936), Hans Vaihinger (1852-1933), Edith Stein (1891-1942), Antonin Artaud (1896-1948), Martin Heidegger (1889-1976), Gabriel Marcel (1889-1973), Hannah Arendt (1906-1975), Merleau-Ponty (1908-1961), Ludwig Binswanger (1881-1966), Medard Boss (1903-1990), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e outros.

Pensadores que buscaram a revisão dos princípios básicos da “arte de representar”, ou seja, dos modos de atuar no mundo. A crença na superioridade das Ciências naturais perdeu força em meio à carência de solidez das teorias explicativas e construtivas. O eminente afastamento entre o mundo da ciência e o mundo-da-vida gerou uma lacuna de saber que precisou ser preenchida com um conhecimento válido e rigoroso para além da objetividade das relações.

Em sua obra *Crise (Krisis)*, Husserl (1936/1991) denuncia a crise radical em que vivia o homem moderno, exaltando que propor soluções aos problemas subjetivos do mundo-da-vida (*Lebenswelt*) deveria ser a tarefa do filósofo.³⁴ Para Goto (2007), a autenticidade do exercício filosófico, que cabe a aquele que se predispõe a um pensar reflexivo, “é buscar a origem dos problemas enfrentados pela modernidade (problemas da razão e da ciência), assim como, (re) conduzi-los em um novo sentido e destino da humanidade” (GOTO, 2007, p. 85). Seguindo esse raciocínio, Stanislavski, com seu *Sistema*, e Moreno, com seu *Psicodrama*, se

³⁴ Vide Apêndice A - Tabela de Análise: O palco cronológico de Husserl, Stanislavski e Moreno.

encaixam no conceito de Goto (2007) enquanto pensadores teatrais, filósofos da pós-modernidade e agentes da operacionalização de suas teorias como modo de vida.

A crise das ciências naturais também diz respeito à crise do teatro naturalista. É descrito nos próximos itens deste capítulo o modo como Husserl, Stanislavski e Moreno propuseram a superação desta crise, nos campos da psicologia e do teatro, a partir de ideias para refutar a predominância de explicações naturalistas para os modos de entender os conceitos de homem e mundo e (re) condução desses modos a uma compreensão descritiva e analítica desses conceitos.

Para isso, é preciso que tenhamos em vista que o Teatro proposto por Stanislavski e Moreno é um teatro realista, que busca exprimir a fiel dramatização do humano. Neste trabalho, essa possibilidade de dramatização só pode advir por meio da fenomenologia husserliana enquanto um realismo filosófico. Assim, aqueles que eu julgo serem os principais conceitos teóricos e metodológicos desses autores são apresentados a seguir através da aproximação destes, evidenciando suas atitudes e orientação fenomenológicas.

3.1 O método fenomenológico husserliano no Sistema

Em 1913, Husserl publicou as *Idéias relativas para uma Fenomenologia Pura e Filosofia Fenomenológica (Idéias I)*. Obra que revisa a filosofia idealista, ciências naturalistas e o historicismo da época. Husserl precisava de uma alternativa para a carência de sentido na concepção objetivista de homem e mundo que imperava naquele momento. A saída via fenomenologia, foi a criação de um novo método científico que permitisse à filosofia (re) constituir-se enquanto ciência de rigor, com a possibilidade de produção de conhecimento universal e inteiramente válido. Através de *Idéias I*, Husserl propôs o método fenomenológico com a exposição das teorias da *epoché* e das *reduções (eidético-fenomenológica e transcendental)* (HUSSERL, 1913/2006; GOTO, 2007).

Ao (re) conduzir o pensamento filosófico para que comece pela indagação dos fundamentos últimos e estabelecimento das questões últimas, tomando de partida uma atitude livre de (pré) conceitos frente ao conhecimento, Husserl (1913/2006) compreende que para encontrar os fundamentos últimos, a filosofia deve imediatamente perseguir e começar pelo homem, que é quem exercita a tarefa de se questionar e atribuir sentido. Assim fica em

evidencia o sentido essencial da fenomenologia: a *subjetividade transcendental* (GOTO, 2007).

Para a filosofia husserliana, a *subjetividade transcendental* é o fundamento da vida humana, a fonte constituidora do sentido do mundo e de si, e por isso a objetividade é parte dessa constituição (GOTO, 2007). A fundamentação de que toda a objetividade que vale para um ente também vale para qualquer outro, e constitui-se como *subjetividade transcendental* enquanto unidade de conhecimento constitutivo que se forma através das intencionalidades e vivências de qualquer ego. A *redução transcendental* é a etapa do método fenomenológico que possibilita a identificação e descrição dos atos e modalidades intencionais, e de ambos os correlatos, subjetivos e objetivos que compõem a relação de apreensão de um fenômeno, bem como o modo como este passou a constituir uma relação intersubjetiva (HUSSERL, 1913/2006; GOTO, 2007).

A presença dessa mesma atitude transcendental pode ser percebida em um método de atuação teatral que construiu uma atuação teatral rigorosa, exercitando no ator a concepção da personagem através dos questionamentos do como seria representar a experiência dessa personagem em correlato de suas próprias experiências. Após vinte e três anos da publicação de *Idéias I*, Constantin Stanislavski desponta como um fomentador do realismo teatral com a publicação de *A Preparação do Ator* (1936). Sem pretensões políticas enquanto objetivo do exercício teatral, não buscou em seu teatro promover a criação de papéis e personagens reflexivos para uma plateia conscientizada. Mas, em relação ao tema “naturalização do homem moderno mediante a crise das ciências europeias”, que era o cenário vigente na época, ele aponta que junto à naturalização do homem há a naturalização do ator. Nesse âmbito, Stanislavski se mostra ativo e propõe uma ética do ator para sua própria desnaturalização.

Godoy e Souza (2009) descrevem que a obra de Stanislavski que propõe uma metodologia da atuação é comumente dividida em dois momentos: Linhas das forças motivas (desenvolvimento do estado criador interno do ator) e método das ações físicas (desenvolvimento do estado criador externo). Gusmão (2006) também complementa essa descrição caracterizando a proposta de Stanislavski sobre *O trabalho do ator sobre si mesmo* como uma construção que sofreu mudanças relacionadas às diversas concepções de subjetividade ao longo do tempo, fazendo-se necessária uma divisão no método: num primeiro momento há uma exclusividade das emoções e memória emotiva enquanto compositoras máximas da atuação teatral; e num segundo, há uma reformulação do primeiro,

no qual as ações físicas também ganham máxima importância tão quanto as emoções e memória emotiva, dando vigência à *ação psicofísica* como principal compositora.

Segundo Kusnet (1985), algumas leituras do método de Stanislavski ficam apenas no primeiro momento de seu método, no qual um incompleto conhecimento acerca de toda a evolução do *Sistema* pode levar a uma caracterização objetivista de seu trabalho. Críticas que analisam apenas uma única técnica separada de todo o conjunto proposto por Stanislavski, como a *Técnica da memória emotiva*, por exemplo, na qual o ator busca reviver para reproduzir o comportamento emocional causado por um afeto que já lhe atravessou e que ele acha justo usar para conceber determinada cena para a personagem.³⁵

Mas, nos últimos momentos de suas investigações, Stanislavski descobriu a relação constitutiva entre físico e psíquico no método das *ações físicas* (superando a clássica oposição entre subjetividade e objetividade), revisou este conceito e abandonou a técnica da memória emotiva, pois descobriu que a mesma isolava o ator no movimento de buscar em suas próprias lembranças reviver um sentimento equivalente ao que pede o ato cênico.³⁶

Esse movimento que faz o ator com a *memória emotiva* o afasta de perceber os acontecimentos que atravessam a sua personagem e a conexão (*Encontro*) com a personagem de seu parceiro de cena. O que gera uma introspecção do ator, forçando-o a se isolar do desenvolvimento da ação. Há a reprodução da emoção pessoal do ator, ao invés de exercitar o viver da personagem para deixar construir um sentimento enquanto acontecimento decorrente da ação cênica. Stanislavski (1957/1999, p. 43) é claro ao afirmar que seu método não trata de uma simples reprodução de emoções:

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho do criador. [...] Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida de outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. Por isso é que começamos por pensar no aspecto interior do papel e em como criar sua vida espiritual com auxílio do processo interior de viver o papel. É preciso vivê-lo, experimentando sentimentos que lhe sejam análogos, cada vez que repetimos o processo de criá-lo.

No primeiro momento de seu método, Stanislavski propôs uma análise psicológica do comportamento da personagem, uma imersão nas circunstâncias de vida da personagem. E é

³⁵ Cf. KUSNET, 1985; DAGOSTINI, 2007; MAUCH e CAMARGO, 2008.

³⁶ Cf. STANISLAVSKI, 1936/1977.

cuidadoso com o método, para que não se torne um psicologismo, ao descrever um *cuidado* enquanto sinônimo de *responsabilidade* que o ator precisa ter com a personagem, o que nos remete aos conceitos de relação reflexiva, intersubjetividade e empatia (*Einfühlung*) em Husserl (1931/2001).

Uma discussão sobre um conceito muito caro em Stanislavski, o termo *Dualidade do ator*, é feita por Kusnet (1985, p. 52):

Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume todas as suas responsabilidades, e adquirindo a "fé cênica" na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística — o personagem. Essa coexistência do ator e do personagem foi denominada por Stanislavski com o termo "Dualidade do Ator".

Há, para Stanislavski (1957/1999), uma real possibilidade de viver o outro, ou seja, experimentar esse outro *ser* que me é alheio. Ele traz o conceito da *fé cênica* como uma real crença do ator na existência da personagem, uma validação que o ator atribui a tudo que diz respeito à personagem concebida como sendo real.

Kusnet (1985) ainda elenca que, para que o ator possa despertar a *fé cênica*, Stanislavski (1957/1999) propõe que este comece pelas *circunstâncias propostas*, termo que caracteriza um primeiro contato mediato do ator com a personagem, no qual este deveria passar a se questionar sobre o *ser* da personagem: “[...] em primeiro lugar, estabelecer com a máxima clareza quem é o personagem, quais são as suas características. Como ele é? Bom, mau, jovem, velho, inteligente, burro? Onde ele vive e para que vive? E, principalmente, o que ele quer?” (p. 35).

Ou seja, um exercício de suspensão dos *a priori (epoché)* relacionados a personagem, situando-a naquele que seria seu próprio modo de existir no mundo-da-vida (*Lebenswelt*), que difere do modo do próprio ator. Buscar com as *circunstâncias propostas* uma *epoché* do ser da personagem pode permitir ao ator diferenciar sua própria realidade subjetiva da subjetividade da personagem podendo se (re) aproximar dela de modo mais rigoroso.

Depois que o movimento reflexivo sobre as *circunstâncias propostas* (situação) da personagem for estabelecido, Stanislavski propõe outro elemento do método que ele chama de *o mágico “se fosse”* para que o ator passe a assumir a personagem. Kusnet (1985) discute que após a suspensão do *a priori (epoché)* do ator em relação à personagem, este pode começar a exercitar o movimento de se colocar no lugar da personagem. “Stanislavski chama esse "SE

FOSSE" de mágico, porque ele quase que automaticamente desperta a VONTADE DE AGIR" (p. 38).

Stanislavski (1957/1999) e Kusnet (1985) apontam a ideia de que para exercitar o “*se fosse*” basta que o ator reformule reflexivamente suas indagações iniciais relacionadas à personagem após já ter analisado e estudado suas *circunstâncias propostas*:

Não comece antes de pensar o que segue: 1) Como eu me comportaria, ao atravessar uma rua, se fosse cego? 2) Que faria eu se fosse pai (ou mãe) de uma menina raptada, que leva o dinheiro do resgate? 3) Que pensaria eu se estivesse acompanhando de longe o enterro de uma pessoa muito querida? 4) Se eu, extremamente cansado, fosse obrigado a divertir alguém, como contaria eu uma piada? Nessas condições, você sentirá muito mais vontade de agir do que nas experiências anteriores (KUSNET, 1985, p. 38).

Buscando um olhar fenomenológico sobre as *circunstâncias propostas* e o “*se fosse*” de Stanislavski há um provável diálogo destes com o método de *redução eidético-fenomenológica* husserliano, de modo que, em vez de o ator precisar descrever o *ser* da personagem como esse lhe parece, enquanto objeto de seu contato imediato, há uma nova consideração para que o ator passe a descrever o seu próprio modo de perceber o *ser* da personagem, deslocando sua atenção da personagem em si para sua própria experiência com ela.

Seriam as etapas do *Sistema, circunstâncias propostas* e “*se fosse*”, constitutivos para que a *fé cênica* possa se estabelecer gerando a *Dualidade do ator*, uma aprimoração do método, no qual esse ator mantém consciência plena de que é um ator e precisa convencer a plateia com sua atuação ao mesmo tempo em que “vive na pele” todas as questões referentes a personagem.

Com a *Dualidade do ator*, passa a haver uma coexistência em cena, alimentada pela realidade objetiva pertencente ao ator (que continua atento à platéia, colegas de palco, cenário, texto) e pela realidade subjetiva de onde advêm as causas de sua personagem. O que nos remete à ideia de *redução transcendental* como meio para pôr em evidência a própria *redução eidético-fenomenológica*, possibilitando ao ator transcender até as questões constitutivas da personagem. Goto (2007, p. 132-133) aborda:

A perda do mundo pela *redução* converte-se, então, não em uma negação do mundo, mas em uma supressão; supressão capaz de recuperar o próprio mundo (*mundo-da-vida*) e a consciência transcendental (subjetividade transcendental). Abre-se aqui a ideia da consciência como constituinte do mundo (consciência transcendental) e o mundo como lugar das experiências originárias.

Desse modo, há a possibilidade, na atuação teatral de orientação fenomenológica, de recuperação da realidade objetiva do ator, num retorno a sua existência enquanto vir-a-ser que se evidencia entre o exercício dramático de seu trabalho artístico e a relação intersubjetiva constitutiva de seu existir enquanto personagem.

Dialogando com Goto (2007) e San Martín (1986) pode-se pensar na possibilidade de uma dramatização transcendental, na qual os três níveis fenomenológicos da subjetividade: 1) os atos próprios do ator, do ego transcendental (perceber a personagem, desejá-la, julgá-la, amá-la, etc.); 2) os dados de tais atos, que dependem desses próprios atos (a personagem percebida, desejada, julgada, amada, etc.); e 3) a realidade objetivada (a personagem em si), permitam a esse ator a consciência transcendental para uma apresentação pura e uma representação intersubjetiva da própria vida da personagem, com o conjunto de atos vividos e objetos intencionais referentes a ela.

3.2 A fenomenologia moreniana

O Psicodrama é primeiro fenomenológico, pois, a idéia de “voltar às coisas mesmas” na visão de Moreno era “voltar ao homem em seu *Momento de Espontaneidade*”, “pureza”, para que assim pudesse transformar a si mesmo através do vir-a-ser criativo. Para Moreno, *Espontaneidade* e *Criatividade* estão diretamente ligadas. O *Momento de Espontaneidade* do homem seria seu modo de estar mais criativo, com a possibilidade de produzir aquilo que seria exclusivamente seu, limpo de *a priori*, “cru”.

Moreno se mostra um fenomenólogo clínico na medida em que demonstra como sua principal preocupação na conduta clínica a promoção do estado de *Espontaneidade* do ator. Um aparecer livre das *conservas culturais*. Husserl (1931/2001) aponta o homem como uma mônada, um universo de conteúdos vivenciais e intencionais em si. A fenomenologia transcendental está destinada a descrever o modo dos conteúdos intencionais que se manifestam na esfera primordial do *eu*. Os conteúdos dessa esfera primordial são correlatos das experiências do mundo objetivo, relação com as *conservas culturais*, mas são essências do *ego* e não fatos do ser-no-mundo.

Para Moreno (1946/1975), as *conservas culturais* são necessárias para garantir nosso acesso a toda produção espontânea que virou história (*conserva*), mas por ser o homem um

ser indefinido, incompleto e indeterminado, a sua condição é de espontaneidade, e os momentos espontâneos são de extrema necessidade psicoterapêutica.

A “cura” que Moreno buscava através da espontaneidade, estaria atrelada a uma *revolução criadora*, ou seja, a possibilidade do homem poder desacorrentar-se de suas *conservas culturais* para, num vir-a-ser espontâneo, acessar o seu modo mais puro no *Momento* em que este se revela, no *Aqui e Agora* que o faz (re) tornar a sua relação imediata com o mundo-da-vida (*Lebenswelt*).

A escolha pelo espaço ético do psicodrama, não se deu só pela ralação afetiva que Moreno possuía com o teatro, foi antes uma escolha intelectual. Moreno (1984) escolhe o teatro enquanto clínica psicoterapêutica por ser o local historicamente destinado a trabalhar a possibilidade de mundos, essa mônada exclusiva do mundo do teatro, está reservada e protegida das *conservas culturais*, dos (pré) juízos que dissolvem a esfera primordial no mundo objetivo.³⁷

3.3 Conversas: Stanislavski e Moreno contracenam no palco fenomenológico

Os estudos de Moreno sobre os conceitos de *Espontaneidade* e *Tele* que deram gênese ao Psicodrama, não apresentam, em Moreno, um rigor metodológico que vá além daquilo que ele pôde descrever através do que apreendeu dos fenômenos *Espontaneidade* e *Tele* no momento em que se apresentavam em ato psicodramático.

A construção teórica e metodológica do Psicodrama, bem como a do *Sistema* de Stanislavski, se deu através do conhecimento prático. O rigor intelectual que se dá na medida em que é exercitado. Para que o Psicodrama ganhasse espaço definitivo na academia científica, Moreno adequou suas terminologias ao caráter científico explicativo.

O “Fator T” e “Fator E” serviam para marcar quantas vezes um indivíduo mostrou-se apto a uma relação interpessoal e os modos de manifestação de comportamento intersubjetividade e marcar quantas vezes um indivíduo poderia mostrar-se espontâneo e descrever os modos de manifestação desse comportamento espontâneo. Cientificamente, o “Fator T” e “Fator E” caíram em desuso, já que, realmente, não serviam para “quantificar o nível de *Tele* e *Espontaneidade* nos indivíduos pesquisados”.

³⁷ HUSSERL, 1931/2001; MORENO, 1946/1959; MARIENAU, 1989.

Em seu livro *Psicodrama*, Moreno (1946/1975, p. 88) critica o *Sistema* de Stanislavski afirmando que o *Teatro da Espontaneidade* nada tem que ver com este método teatral:

O teatro para a espontaneidade não tem relação alguma com o chamado método de Stanislavski. Nesse método, a improvisação é um complemento da finalidade de representar um grande Romeu ou um grande Rei Lear. O elemento de espontaneidade tem, neste caso, o propósito de servir à conserva cultural, de revitalizá-la. O método de improvisação, como princípio primário, a ser desenvolvido sistematicamente apesar da conserva e do serviço consciente dela, estava fora do domínio de Stanislavski. Uma leitura cuidadosa de seu livro, *A preparação do ator*, uma brilhante exposição da arte dramática, esclarece esse ponto. Ele limitou o fator de espontaneidade à reativação de recordações carregadas de emoção. Essa abordagem vinculou a improvisação à experiência passada, em vez do momento. Mas, como sabemos, foi a categoria do momento que conferiu à obra de espontaneidade e ao psicodrama sua revisão e direção fundamentais. A ênfase sobre as recordações carregadas de emoção coloca Stanislavski em curiosa relação com Freud.

Pode-se perceber que Moreno (1946/1975) não foi cuidadoso com toda a obra de Stanislavski. Como muitos críticos, Moreno não se aprofundou na teoria de Stanislavski e não acompanhou a evolução do método, sobretudo, por não ter acessado o complemento teórico do *Sistema* na obra *A Construção da Personagem* (1949), publicada somente três anos após esta crítica insustentável.

Stanislavski era contra a generalização do sentimento, contra a generalização da personagem. Buscava com o método das *ações físicas* gerar através da operacionalização do drama interno da personagem um novo sentimento, atitudes e emoções espontâneas, advindos do *encontro* que acontece em cena. O ator não precisa anular-se enquanto pessoa, mas seus sentimentos próprios e a lembrança desses sentimentos devem servir apenas de inspiração e base análoga para que os novos sentimentos da personagem surjam espontaneamente.

Para Stanislavski (1925/1989) o teatro naturalista se encarregava de representar a *inveja em geral*, o *sonho em geral*, a *paixão em geral*. Era essa *interpretação em geral* que representa um perigo para o ator:

(...), pois dela resulta uma identificação dos contornos espirituais, e privando o ator do chão firme sobre o qual pode firmar-se com segurança. Em nossa arte o artista tem que compreender o que se exige dele, o que ele mesmo quer e o que pode entusiasmar-lo em termos criadores (STANISLAVSKI, 1925/1989, p. 445).

O *Sistema* para um teatro realista concebe um ator que “compreenda aquilo que se exige dele” - através da *epoché* é alcançado pela análise das *circunstâncias propostas/ Tele*, empatia (*Einfühlung*); “compreenda o que ele mesmo quer” - relação intencional interpessoal/reflexiva através da *redução eidético-fenomenológica*; e “compreender o que

pode entusiasamá-lo em termos criadores” - estado de *Espontaneidade e Criatividade/ Dualidade do Ator e Estado Criador/ Ego* puro.

Moreno (1920/1992) acreditava na possibilidade da prática metodológica do estado de *Espontaneidade*, mas não deixou em seus escritos nenhum exercício ou caminho para a gênese de manifestação espontânea do ator, além da sua concepção de *Encontro* como relação propiciadora do estado de *Espontaneidade*:

Ideias e emoções tais como amor, caridade, piedade, simpatia, felicidade, dominação, subordinação, humildade, lealdade, piedade, tranquilidade e silêncio todas essas categorias espirituais e psicológicas e muitas outras podem ser iniciadas, desenvolvidas ou treinadas com exercícios de espontaneidade [...]. A espontaneidade e a criatividade, ambas são, desde já, consideradas como valores biológicos e sociais, são, aqui também, transformadas em supremos valores teológicos (MORENO, 1920/1992, p. 181- 182).

O estado de *Espontaneidade* em Moreno pode ter sua prática metodológica constituída através do método da *análise ativa* de Stanislavski. O conceito de *Momento* em Moreno diz respeito a um “instante” que permite ao ator a (re) tomada de seu estado espontâneo. Através das *ações físicas*, propostas no *Sistema*, há a possibilidade do ator, no palco psicodramático, realizar ações análogas à operacionalização da emoção intersubjetiva para que o sentimento se manifeste no próprio ato.

Mesmo que o ator exponha no palco um drama próprio, este ator já não é mais o mesmo de quando experienciou o drama pela primeira vez. *Seguindo pela concepção fenomenológico-existencial de homem, tem-se no palco psicodramático o vir-a-ser incompleto, indeterminado e indefinido que é fluxo e fluido. A própria pretensão científica do Psicodrama só tem sentido na confirmação da natureza inédita de seu objeto.

Desse modo, o ator irá dramatizar um drama próprio, através do conjunto de ações *físicas* equivalentes às que ele se recorda ter realizado quando experienciou a vivência/fenômeno pela primeira vez. Equivalentes/análogas, mas diferentes por se tratar de um outro e novo ator que irá (re)viver o drama em um ambiente controlado. Assim, as *circunstâncias propostas* que compreendiam a sua existência naquela vivência passada não são as mesmas de agora, por isso a atitude fenomenológica e o estado de *Espontaneidade e Criatividade* do ator continuam sendo alimentados pelo processo psicodramático.

No ato psicodramático, o exercício intelectual de percepção e experienciação das manifestações fenomênicas daquilo que foi vivido pelo ator (lembranças próprias) e como

difere do que este (re) vive no *Aqui e Agora* encontra abrigo e rigor fenomenológico na concepção husserliana de *alter ego* e “*emparelhamento*”.

Para Husserl (1931/2001), o *alter ego* compõe-se a partir da percepção imediata que o homem tem de si mesmo enquanto um *eu absoluto* que percebe ativa e passivamente o mundo objetivo que experiencia através de seu organismo (órgãos perceptivos). E ainda:

(...) por meio de minha atividade perceptiva, tenho a experiência (ou posso ter a experiência) de qualquer "natureza", aí incluída aquela de meu próprio corpo, que por uma espécie de "reflexão" relaciona-se dessa forma com ele mesmo. Isso se tornou possível pelo fato de que a todo momento eu "posso" perceber uma mão "por intermédio" da outra, um olho por intermédio de uma mão, etc. O órgão deve então se tornar objeto, e o objeto, órgão (HUSSERL, 1931/2001, p. 111).

Desse modo, o homem ao reduzir reflexivamente sua vinculação com o mundo objetivo à experiência de si mesmo pode perceber as propriedades exclusivas do seu *eu*. Assim, exercer a percepção de si mesmo e também de seu ser do “mundo” “por meio de sínteses constitutivas correspondentes” (HUSSERL, 1931/2001, p. 113). A *associação emparelhadora* é a transgressão do *eu absoluto*, enquanto, também, um *eu aqui*, ao apreender o outro que se mostra enquanto um *outro eu absoluto* e, também, um *eu lá*. Há uma *percepção analogizante* da coexistência reflexiva entre a vida intencional do *ego* e a vida intencional do outro.

Na dramatização psicodramática a transgressão do *eu absoluto* permanece na esfera primordial do *eu*, pois o *emparelhamento* se dá na apreensão do *vivido*, que pertenceu há um *eu antes*, pelo meu *eu agora* que se constitui por meio das representações e lembranças desse próprio *eu antes*. Estando essa dissimetria temporal sustentada pela *onitemporalidade*³⁸ do mundo-da-vida (*Lebenswelt*).³⁹ Nas lições da nova redação de *A Criação de um Papel*, Stanislavski (1957/1999, p. 276) apresenta uma das etapas do método da *análise ativa* através do exercício reflexivo das *ações físicas*, no qual o ator escreve uma lista de *ações físicas* que ele percebe ser produto de seu *eu absoluto* ao exercitar o “*se fosse*” com o drama da personagem e escreve também uma segunda lista com as *ações físicas* que ele percebe ser produto da descrição textual da personagem em si:

³⁸ Husserl (1931/2001) aponta o caráter onitemporal das essências que, imutáveis, valem sempre e em todo lugar.

³⁹ Cf. HUSSERL, 1931/2001; RICOEUR, 1991.

Escreva a lista das ações físicas que você executaria se se encontrasse na situação da sua personagem imaginária. Faça o mesmo com o papel textual, isto é, escreva a lista das ações que a sua personagem executa de acordo com o enredo da peça. Depois compare as duas listas, ou, por assim dizer, superponha uma à outra, como se coloca um risco em papel transparente sobre um desenho para verificar os pontos em que as linhas coincidem. Se a obra do dramaturgo for escrita com talento, e se ele tiver tirado a sua peça das fontes vivas da natureza humana e da experiência e sentimentos humanos, então haverá muitos pontos de coincidência nas duas listas, sobretudo em todos os trechos fundamentais e principais. Estes serão para você momentos de aproximação com seu papel, momentos ligados por sentimentos. Sentir que você, embora apenas parcialmente, está em seu papel, e que o seu papel está em você, ainda que parcialmente - já é uma grande realização! É O primeiro passo para fundir-se como seu papel e viver com ele. Mesmo para as outras partes do papel, nas quais o ator ainda não se sente ele mesmo, já haverá algumas manifestações da natureza humana, porque, se o papel for bem escrito, será humano como nós o somos, e um ser humano presente outro.

Aplicando nesse exercício a orientação fenomenológica e o método de *redução eidético-psicológica* pode-se chegar à apreensão da relação intersubjetiva ator-personagem. Na esfera primordial do ator é percebida analogamente a explicitação do conteúdo intencional da personagem. Esse correlato presentificado no palco do mundo objetivo (ser-no-mundo) é constituído por uma esfera intersubjetiva de vinculação comum apreendida pelo ator. Depois, resta ao ator, descrever e reconhecer a distinção entre fatos e essência dessa aproximação com seu papel, para uma dramatização ontológica, realista e que consiga expressar a intencionalidade da personagem.

Na clínica psicológica convencional, sem um ambiente preparado para possibilitar a *Dramatização*, a demanda do cliente é limitada a ser expressa na forma de sua manifestação fenomênica recordativa com a possibilidade de manifestação emotiva. (Re) constituir a demanda clínica através da *Dramatização* psicodramática é exercitar a possibilidade de experienciar o fenômeno de seu drama próprio através da percepção recordativa-física deste com a possibilidade de manifestação emotiva e criativa.

“Stanislavski e Moreno contracenam no palco fenomenológico”, tal expressão significa a atuação fenomenológica de ambos em coexistência, sem conflito ou oposição, sem ferir a singularidade de cada uma das abordagens. Ambos apresentam um método de atuação teatral que visa o resgate do *estado criador/Espontaneidade* ao ser-no-mundo como real possibilidade de relação intersubjetiva e prática de si através da atitude fenomenológica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo dramático da Crise das Ciências Européias revelou ao mundo nos séc. XIX e XX as significativas obras dos pensadores Edmund Husserl, Constantin Stanislavski e Levy Moreno. Artistas que conseguiram exercer seus talentos e, mesmo que sendo espontâneos e criativos através das produções acadêmicas, no palco do teatro dramático e no palco psicoterapêutico, nos deixaram significativas conservas culturais que servem de inspiração para nos auxiliar no modo de conduzir e (re) conduzir nossas possibilidades de existência.

Apresentando na (re) constituição metodológica do Psicodrama as figuras que viveram exercendo a prática espontânea de si, Stanislavski e Moreno, pode-se perceber a atitude fenomenológica em todos os seus trabalhos.

Stanislavski desde sua juventude apresentando constante preocupação com a naturalização dos grandes romances, das personagens e do ator. Mais tarde durante a carreira de ator e diretor, sempre pondo em evidência aquilo que ia aprendendo em sua prática para que chegasse a uma sistematização metodológica mais próxima de auxiliar o ator a criar uma atuação realista.

Moreno desde sua juventude nos trabalhos com os grupos de apoio a refugiados e as prostitutas. Acolhendo sem *a priori*, todos aqueles que precisavam de ajuda, em seus *Aqui e Agora*. E até o final de sua vida onde buscou a afirmação de sua prática psicodramática enquanto um segundo passo da análise existencial e psicoterapia de real (re)condução do homem ao seu estado *cru*, em “carne e osso”. (Des) velar esse homem até o seu existir mais espontâneo, mais exclusivo.

Moreno, na busca por disseminar seu trabalho, não se preocupou em atribuir ao seu método a devida propriedade fenomenológica que lhe cabe. Conclui-se que uma leitura sistemática de sua obra, *emparelhando* seus principais conceitos metodológicos aos conceitos do *Sistema* de Stanislavski e da fenomenologia husserliana, pode evitar críticas ingênuas acerca de sua real postura filosófica.

A partir das aproximações identificadas entre a orientação metodológica desses teóricos, conclui-se que pode haver coexistência entre elas, sem oposição ou conflito, portanto o *Sistema* e o método fenomenológico husserliano podem ser transgredidos à prática

psicodramática pelo rigor metodológico daquele que a conduz. Como por exemplo, a contribuição do método da *análise ativa* via *ações físicas* do *Sistema* pode constituir a prática do estado de *Espontaneidade* que Moreno não aprofundou. Assim como o método de *redução eidético-psicológica* aplicado à análise das etapas do Psicodrama possibilita um maior rigor descritivo ao processo de dramatização do próprio vivido.

Considero que esse estudo possa contribuir possa suspender as barreiras apriorísticas entre a Psicologia e o Teatro científico e para a disseminação dos métodos de ensino e prática psicoterapêutica fenomenológica e psicodramática que busquem inspiração nas teorias de atuação teatral.

Na medida em que o homem passa a experimentar-se, operacionalizando seus sentimentos e emoções num ambiente controlado como o palco teatral e o palco psicodramático, ele tem sua sensibilidade aguçada para perceber a pluralidade dos conteúdos intencionais e vivenciais que o atravessam no mundo-da-vida (*Lebenswelt*) bem como para perceber as manifestações fenomênicas de seu vir-a-ser.

A partir da reflexão apresentada, a pesquisa conclui que futuros estudos podem aprofundar mais ainda os diálogos a serem desenvolvidos, por exemplo, identificações entre os conceitos do teatro pós-moderno e da fenomenologia husserliana, que não foram explorados na presente pesquisa, como realizar aproximações entre o conceito de *redução* em Husserl e *distanciamento* em Bertolt Brecht (1898/1956).

A fenomenologia husserliana ainda é um “mundo de ensinamentos” a ser (des) coberto, bem como a vasta produção teórica de teatro não naturalista. O desenvolvimento de pesquisas que apontam a validade psicoterapêutica do Psicodrama através do diálogo entre os campos da psicologia e do teatro podem trazer benefícios aos psicoterapeutas que se depararem com a necessidade de levar a sua condução para além da análise existencial. Assim como beneficiar usuários de psicoterapia ao se sentirem mais aptos e confiantes em experienciar a exposição de suas demandas através da dramatização.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, W.C. & GONÇALVES, C.S. & WOLFF, J. R. **Lições de Psicodrama** – Introdução ao pensamento de J. L. Moreno. São Paulo: Ágora, 1988.

ANDERSON, Perry. **Origens da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

BELL, D. **Husserl**. London, New York: Routledge, 1991.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade** (1922). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BUSTOS, D.M. Locus, matriz, status nascendi, e o conceito de agrupamentos. In: **Psicodrama após Moreno** - inovações na teoria e na prática. São Paulo: Ágora, 1994.

CALDERONI, Carla Regina. **Compatibilidades entre o Psicodrama de Moreno e a Daseinsanalyse de Boss na Prática Psicoterapêutica**. São Paulo, 2010.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e o ator**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FÉO, M. O Psicodrama e a busca da verdade. In: **Um homem à frente de seu tempo - O Psicodrama de Moreno no século XXI**. São Paulo: Ágora, 2001.

GODOY, Dalva; SOUZA, Daniela. Do Ator ao Espectador: A voz que toca. In: **Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica**. Santa Catarina: UDESC, 2009.

GOTO, Tommy Akira. **A (re) constituição da psicologia fenomenológica em Husserl**. 2007. 219 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. **Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro**: subjetividade e uso do corpo no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski.

Dissertação (mestrado em teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução geral à fenomenologia pura (1913). Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006.

_____. **La Crisis de las ciencias europeas y la Fenomenologia Trancendental** - Una introdución a la filosofia fenomenológica (1936). Trad. Jacob Muñoz e Salvador Mas. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

_____. **Meditações Cartesianas**: Introdução à Fenomenologia (1931). São Paulo: Madras, 2001.

KUSNET, Eugênio, 1898 — 1975. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

MARINEAU, R. F. **Jacob Levy Moreno 1889-1974** – pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo. São Paulo: Ágora, 1989.

MAUCH, M. CAMARGO, R. A. **“Verdade” de Stanislavski e o ator criador**: Elos Perdidos na Tradução ao Português da obra a Construção da Personagem. IV Simpósio Internacional de História: Cultura e Identidades, 2010.

MORENO, J. L. **As palavras do pai** (1920). (J. C. Landini & J. C. V. Gomes, Trans.). Campinas, SP: PSY, 1992.

_____. **Psicodrama** (1946). São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Psicoterapia de Grupo e Psicodrama** (1959). São Paulo: Mestre Jou, 1966.

_____. **Fundamentos do Psicodrama** (1959). São Paulo: Summus, 1983.

_____. **Teatro da Espontaneidade** (1923). São Paulo: Summus, 1984.

_____. **Autobiografia** (1989). São Paulo: Saraiva, 1996.

NAFFAH, NETO. A. **Psicodramatizar**. São Paulo: Ágora, 1980.

ORTEGA Y GASSET, José. *Unas lecciones de metafísica*. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Alianza, 1997c. v. 12.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

SAN MARTÍN, Javier. *La estructura del metodo fenomenológico*. Madrid: UNED, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator** (1936). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. *El Trabajo del Actor Sobre su Papel* (1957). Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____. *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias* (1936). Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____. *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de la Encarnación* (1949). Tradução de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2010.

_____. **A Criação de um Papel** (1957). Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Minha Vida na Arte** (1925). Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

WALDL, Robert. Raízes do encontro na psicoterapia: a influência de J. L. Moreno na filosofia dialógica de Martin Buber. **Rev. bras. psicodrama**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 69-93, dez. 2012. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicodrama/v20n2/a06.pdf>>. acessos em 24 nov. 2017.

APÊNDICE A – Tabela de Análise: O palco cronológico de Husserl, Stanislavski e Moreno.⁴⁰

	HUSSERL (1859-1938)	STANISLAVSKI (1863-1938)	MORENO (1889-1974)
1891	Husserl desponta para a filosofia com a obra <i>Filosofia da Aritmética</i> (1891). Prevendo o abalo que o campo intelectual europeu iria sofrer em suas convicções naturalistas.	Eram os primeiros anos de Stanislavski dirigindo e atuando nas produções teatrais do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Nesse momento Stanislavski já registrava por escrito os primeiros esboços do <i>Sistema</i> .	Moreno estava com dois anos de idade.
1900	Husserl expõe suas <i>Investigações lógicas</i> (1900-1901). Apresentando uma nova concepção de investigação científica e filosófica através do método fenomenológico.	Seguem as produções teatrais e rabiscos do <i>Sistema</i> durante sua direção do TAM.	Moreno estava com onze anos de idade.
1905	Husserl em 1905 viaja a Berlim para visitar Wilhelm Dilthey (1833-1911). Com a boa receptividade de <i>Investigações Lógicas</i> , a pesquisa de Husserl tornou-se assunto de um seminário dado por Dilthey.	Com o sucesso pedagógico do TAM, Stanislavski cria um estúdio experimental de teatro no qual começa a empregar alguma estrutura teórica de seu <i>Sistema</i> na formação dos alunos.	Moreno estava com 16 anos de idade.
1913 ⁴¹	Husserl publica <i>Idéias I</i> (1913). Obra na qual expõe a fenomenologia transcendental como meio para acessar a consciência pura.	Mantém seus trabalhos no TAM e a produção intelectual ainda não publicada do <i>Sistema</i> .	Moreno é estudante da Faculdade de Medicina de Viena.

⁴⁰ Cf. BELL, 1991; STANISLAVSKI, 1925/1989; MAUCH e CAMARGO, 2010; MORENO, 1989/1996; MARINEAU, 1989.

⁴¹ Continua na p. 2.

1914 ⁴²	Seus filhos Wolfgang e Gerhart Husserl são enviados a Guerra. Em 1916 Wolfgang foi morto em ação no campo de batalha de Verdun.	Mantém seus trabalhos no TAM (...).	Moreno organiza o programa de readaptação das prostitutas de Viena e publica o seu <i>Convite ao Encontro</i> (1914).
1917	Husserl acabara de se transferir como professor titular para a Universidade de Freiburg, onde continuou seu trabalho em filosofia. Edith Stein (1891-1942) serviu como sua assistente pessoal durante seus primeiros anos em Freiburg, seguida mais tarde por Martin Heidegger (1889-1976) de 1920 a 1923.	Stanislavski ficou gravemente enfermo e reduziu suas atividades ao trabalho de diretor, e principalmente à pesquisa com cantores, pretendendo dar nova realidade interpretativa ao drama lírico.	Moreno forma-se em medicina. Cria e <i>Daimon Magazine</i> , e colabora nas publicações juntamente com Buber (1878-1965), Kafka (1883-1924) e Scheler (1874-1928).
1925	Husserl mantém seus trabalhos em Freiburg.	Stanislavski publica sua autobiografia <i>Minha Vida na Arte</i> (1925). Na qual apresenta os primeiros conceitos de seu <i>Sistema</i> .	Com a moderada aceitação do <i>Teatro da Espontaneidade e Teatro Terapêutico</i> não correspondendo às expectativas que Moreno almejava para seu Psicodrama, emigra para os EUA.
1931 ⁴³	Husserl publica o seu <i>Meditações Cartesianas</i> (1931). Nesta obra expõe suas descobertas relacionadas à empatia (<i>Einfühlung</i>) como mediadora da experiência intersubjetiva.	Stanislavski divide seus trabalhos da direção do TAM e formação de atores através do <i>Sistema</i> ainda não estruturado com a produção da estruturação literária de seu método teatral (<i>Sistema</i>).	Neste ano, Moreno introduz o termo <i>Psicoterapia de Grupo</i> e apresenta na Associação de Psiquiatria Americana. Data que passaria a ser a verdadeira do início da <i>Psicoterapia de Grupo</i> científica.

⁴² 1º Guerra Mundial atinge os valores da civilização ocidental. A descrença nas “soluções” naturalistas para humanidade torna-se vigente.

⁴³ Continua na p. 3.

1936	Husserl publica <i>A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental</i> (1936). Obra que serve como introdução a fenomenologia transcendental, crítica às ciências explicativas e explicita os modos de realizar a redução fenomenológica.	Stanislavski publica <i>A Preparação do Ator</i> (1936). Essa obra é a primeira parte complementar da estruturação de seu método de atuação teatral (<i>Sistema</i>).	Moreno inaugura sob sua direção o primeiro Hospital Psiquiátrico com tratamento psicodramático e Centro de Estudos e Ensino de Psicodrama em Beacon, Nova York.
1938	Edmund Husserl morre vítima de pleurisia em Freiburg em 27 de abril de 1938, tendo acabado de completar 79 anos.	Stanislavski morre no dia 7 de agosto de 1938, na mesma cidade onde nasceu, Moscou, com 75 anos. Tendo trabalhando na estruturação de seu método até o último dia de vida.	Moreno mantém a direção do Centro de Beacon, utilizando-o também como local de pesquisa para a consolidação e propagação do Psicodrama como alternativa psicoterapêutica.
1949	(...)	É publicada <i>A Construção da Personagem</i> (1949). Obra que apresenta a outra parte complementar da estruturação do método de atuação teatral de Stanislavski (<i>Sistema</i>).	Mantém seus trabalhos em Beacon e na Sociedade Americana de Psicoterapia de Grupo e Psicodrama e no Moreno Institute, que havia acabado de fundar.
1959	(...)	(...)	Consolida a estrutura teórica de todo seu Psicodrama através da publicação e propagação das obras <i>Psicodrama</i> (1946), <i>Psicoterapia de Grupo e Psicodrama</i> (1959) e <i>Fundamentos do Psicodrama</i> (1959).
1974	(...)	(...)	Morre no dia 14 de maio de 1974, Beacon, Nova Iorque. Trabalhou na produção de sua autobiografia até seus últimos dias de vida.