



PUC RIO

ANA MARIA OTONI MESQUITA

**A NOÇÃO DE SUJEITO NO PSICODRAMA E O PARADIGMA DA
COMPLEXIDADE**

Dissertação de Mestrado

Departamento de Psicologia

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 24 de Março de 2000

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
<http://www.puc-rio.br>

N.Cham. 150 M582 TESE UC

Título A nação do sujeito no psicodrama e o paradigma da comp



Ex.1 PUC-Rio - PUCB

00149021

ANA MARIA OTONI MESQUITA

A noção do sujeito no psicodrama e o paradigma da complexidade .

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Departamento de Psicologia

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2000.

ANA MARIA OTONI MESQUÍTA

A noção do sujeito no psicodrama e o paradigma da complexidade.

Dissertação apresentada ao
Departamento de Psicologia da PUC/Rio como
parte dos requisitos para obtenção do título de
Mestre em Psicologia Clínica.
Orientador(a): Maria Helena Novaes Mira

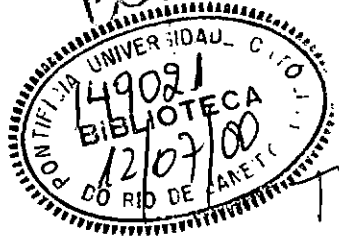
Departamento de Psicologia

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2000.

100848

Rid



TV

250
M 582
VESE UC

À minha avó Georgina, pela dedicação à arte e à família.

Meus agradecimentos,

Muitos são aqueles que contribuíram para que esse trabalho se realizasse: amigos, familiares, professores, alunos e clientes. A todos minha especial gratidão.

Aos que participaram diretamente deste processo de criação quero destacar a colaboração de Maria Helena Novaes Mira pela sabedoria e delicadeza com que me ajudou a construir esse caminho.

Das professoras Maria Euchares Motta, Esther M. M. Arantes e Angela Baraf Podkameni pelo questionamento esclarecedor e produtivo.

Dos colegas de turma que me acompanharam nesta jornada cheia de desafios e de satisfação. Serão sempre lembrados com carinho.

Agradeço a CAPES e ao corpo docente do Departamento de Psicologia da PUC-Rio, pela oportunidade de participar dessa experiência de ensino-pesquisa-aprendizagem.

Aos amigos psicodramatistas Irme Bonamigo e Jorge Mauricio Reis, pelo apoio.

A meus pais, por acreditarem.

À minha filha, pela lucidez.

RESUMO

Essa dissertação tem um caráter teórico-descritivo, de natureza clínica, visando analisar conceitos e teorias relacionadas ao tema central que versa sobre a noção de sujeito no psicodrama e o paradigma da complexidade. Uma experiência clínica desenvolvida em consultório, ilustra a prática do psicodrama. A partir dos atendimentos psicoterápicos individuais, grupais, e de casal, nos quais a abordagem psicodramática está baseada, tais ilustrações têm a finalidade de pontuar a importância do sujeito da espontaneidade e da criatividade na ação psicodramática proposto por Jacob Levi Moreno, dando ênfase à contribuição da cena como elemento auto-organizativo e sua articulação com o conceito de paradigma da complexidade e a nova racionalidade contemporânea desenvolvidos por Edgar Morin.

ABSTRACTS

The present study has a theoretical-descriptive character, of clinical nature, aiming the analysis of concepts and theories related to the main theme which is the notion of subject in psychodrama and the paradigm of complexity. A clinical experience developed privately, illustrates the practice of the psychodrama. From the individual, group and couple psychotherapeutic sessions, where psychodramatic frame is based, the illustrations have the purpose to point the relevance of the subject of spontaneity and creativity in psychodramatic action proposed by Jacob Levy Moreno, emphasizing the contribution of the scene as an auto-organizational element and the articulation with the concept of paradigm of complexity and the new contemporaneous rationality proposed by Edgar Morin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
I CAPÍTULO.....	12
I - A RACIONALIDADE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO E A QUESTÃO DA COMPLEXIDADE ...	12
1.1 <i>Marcos referenciais teóricos.....</i>	12
1.2 <i>O Paradigma da Complexidade de Edgar Morin.....</i>	21
II CAPÍTULO.....	49
II - O PSICODRAMA: SEUS FUNDAMENTOS E MODALIDADES.....	49
2.1 <i>Fundamentos teóricos.....</i>	49
2.2 <i>Teoria dos Papéis.....</i>	54
2.3 <i>Procedimentos da Técnica Psicodramática.....</i>	63
NOTAS:.....	74
III CAPÍTULO.....	75
III - NA PRÁTICA CLÍNICA PSICOTERÁPICA:.....	75
A CENA COMO ELEMENTO AUTO-ORGANIZATIVO.....	75
CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:.....	113

INTRODUÇÃO

Através de estudos e da minha experiência em psicodrama percebi que, apesar da enorme potencialidade da abordagem psicodramática no campo da prática clínica, privada ou institucional, e de sua familiaridade com as psicoterapias breves, sua aplicabilidade neste campo ainda é restrita, sendo pouco estudada ou mesmo incompreendida.

Na tentativa de preencher esta lacuna, debruicei-me sobre as transcrições dos 58 (cinquenta e oito) encontros de um trabalho em grupo realizado em uma instituição brasileira de saúde mental, que resultou na publicação do estudo "Psicoterapia Breve em Grupo e o Psicodrama" (Mesquita, 1997, p. 829-835), no qual relaciono as noções que fundamentam as psicoterapias breves, a abordagem grupal de Irving Yalom e do Psicodrama.

Seguiu-se um escrito monográfico mais extenso, sob o título: "Um olhar psicodramático sobre uma experiência de Psicoterapia Breve em Grupo" concluindo minha formação de psicodramatista.

Na medida em que a abordagem psicodramática marca uma mudança paradigmática no papel do terapeuta, na linguagem do *setting* terapêutico, assim como no referencial teórico que dão suporte a uma prática psicoterápica diferenciada, foi possível dar conta da complexidade daquele universo do ponto de vista das interações grupais, assim como dos sujeitos ali implicados.

No psicodrama, o papel do terapeuta é marcado por uma atitude contratual e participativa, que interage no movimento do grupo. No caso, a 'transferência', que pressupõe uma possível neutralidade do terapeuta, assim como supõe um distanciamento emocional deste no *setting* psicoterápico, foi substituída pela prática da 'circularidade' no 'aqui e agora' do *setting* grupal. Ora, circularidade pressupõe um elemento que circula, seja uma dor, uma emoção, uma idéia, um valor, um tema; um elemento que interage no grupo e em cada

indivíduo num movimento de ação e retroação, complementar e ressonante, que transmuta 'os papéis'.

As psicoterapias breves trouxeram mudanças no papel do psicoterapeuta, no *setting* psicanalítico e permitiram aos terapeutas da época uma maior flexibilidade na adequação das técnicas psicoterápicas às demandas da população. Na Europa, a necessidade de superação das situações traumáticas de guerra exigiu dos psicanalistas maior agilidade. Crises familiares, depressões, fobias eram patologias frequentes, o que propiciou o resgate da teoria do trauma e também do uso da hipnose nos processos de cura. Em Israel, em função do estado de guerra, a hipnose foi largamente utilizada em soldados com sintomas de amnésia pós-traumática. Verificou-se então, que as novas posturas não apenas contribuíram para abreviar o tempo de duração dos processos psicoterápicos, como serviram de fator liberador da criatividade dos profissionais para encontrar novas formas de atendimento em saúde mental.

Na medida em que o psicodrama, uma abordagem polivalente, contextualizando bio-socio-culturalmente o sujeito, permite uma leitura mais abrangente e complexa de suas relações, esse referencial não apenas enriquece o trabalho grupal, como também propõe novos desafios no campo das psicoterapias, sejam elas de caráter individual, grupal ou institucional.

"Historicamente, o psicodrama representa o ponto culminante na passagem do tratamento do indivíduo isolado para o tratamento do indivíduo em grupos; do tratamento do indivíduo por métodos verbais para o tratamento por métodos de ação" (Moreno, 1937/1993, p. 59) escreve Jacob Levi Moreno sobre o seu método, o que nos remete à temática central deste estudo que versa sobre a noção de protagonista, sujeito da espontaneidade e criatividade, como eixo de minhas considerações teórico-práticas. Isso porque essa é uma noção central na abordagem psicodramática, definido como um dos cinco instrumentos do psicodrama, sendo os outros quatro o palco, a platéia, o diretor(a) e os ego-auxiliares. Considero a visão ordinária que se tem do psicodrama classificado como uma abordagem apenas grupal como

parcial e simplista. O fato explica-se, em parte, por Moreno ter sempre dado ênfase ao grupo e às relações como foco da compreensão do sujeito nas suas interações grupais, sejam esses grupos familiares, sociais, comunitários ou mesmo nações. Entretanto, Moreno parte do sujeito, *subject*, termo que ele utiliza com frequência nos escritos originais em inglês, do ator ou *actor*, do protagonista ou *protagonist* para construir a base da teoria psicodramática, apoiando-se nos termos espontaneidade, criatividade, encontro, tele. Trata-se de um sujeito que nunca é percebido isolado de seu meio ambiente, de suas relações, cresce numa matriz de identidade, que é uma matriz nuclear que vai dar forma ao seu átomo social que se expande, tanto quanto o *self*, na medida em que o sujeito, ator, protagonista se desenvolve através dos papéis que desempenha. Para o autor, no psicodrama há uma preocupação em dar visibilidade aos conflitos através do jogo dos papéis que para ele variam de uma cultura para outra, pois que, o espectro de papéis de um indivíduo corresponde à inflexão que essa cultura tem sobre as personalidades individuais. Portanto, papel, cultura e *self* ou papel, sociedade e *self* são inseparáveis, melhor dizendo, são interagentes. Moreno é textual:

"A finalidade [do método psicodramático] é tornar diretamente visível, observável e mensurável o comportamento total. O protagonista está sendo preparado para o encontro consigo mesmo. Depois de completada essa fase de objetivação, começa a segunda fase, que consiste em subjetivar, reorganizar e reintegrar o que foi objetivado. (Na prática porém, ambas as fases são concomitantes)".(Moreno, 1937/1993, p. 48)

Isso nos remete a outro aspecto importante da abordagem moreniana, é a preocupação em desenvolver um novo método científico para as psicoterapias e socioterapias, para o estudo do sujeito e dos grupos humanos. Uma segunda preocupação é de dar voz ao sujeito e investigar a partir de um local específico, ou seja, o *locus nascendi*, pois é deste lugar no aqui e agora, no presente que se pode produzir ciência, cultura, esclarecer os futuros

desenvolvimentos culturais, assim como prevenir a deterioração cultural. Investigar a partir do *status nascendi* que é de algo em crescimento, metaforicamente, da maneira como brota uma semente, e da *matrix nascendi* que é a semente fecundada. Esses três elementos, constituem para o autor, as bases para uma concepção filosófica do Momento. (Moreno, 1941, Foundations of Sociometry in Psicodrama, p. 106). Entretanto, quero acrescentar um quarto elemento, a cena. É ela que vai dar consistência aos elementos como o *locus nascendi*, o *status nascendi*, e a *matrix nascendi* e permitir a interação auto-organizativa do protagonista, do sujeito, do ator entre atores.

Escreve Moreno em *Who Shall Survive?* (1953), que o mundo dos seres humanos, não necessita apenas ser compartilhado, mas também co-produzido. Portanto, aqui temos a tridimensionalidade da teoria moreniana: espaço específico, tempo presente, interação entre sujeitos (sujeitos, ambiente, mundo). Neste sentido é preciso considerar a importância da intensidade da ação; pois que o movimento de interação entre esses elementos produz calor, ou seja, em linguagem psicodramática, aquece para o ato de produzir, de transformar transformando-se. É essa a medida da eficácia da estratégia proposta por Moreno para o Psicodrama, o Sociodrama e o Axiodrama. Devido a essa multidimensionalidade e com o objetivo de dar visibilidade aos dilemas vividos pelos protagonistas-atores, através da atuação de seu próprio drama é que produzir-se-á novas respostas, soluções mais adequadas, a partir de um contexto cultural específico, com vistas a desenvolver a criatividade da ação e dar fluência à espontaneidade, realçando que é a cena que vai permitir e dar visibilidade a essa coprodução.

O objetivo geral desta dissertação, de caráter teórico-descritivo, é o de analisar a noção de sujeito na teoria e técnica do psicodrama como sujeito da espontaneidade e criatividade, sua atualidade face a nova racionalidade neste final de século, realçando a importância e o

valor desta abordagem no atual contexto histórico e, especificamente, no contexto das práticas de atendimento psicoterápico e de promoção da saúde mental e educação.

A apresentação de experiência clínica realizada na clínica privada, tanto a nível individual, grupal ou de casal foi feita para pontuar a importância deste sujeito na ação psicodramática, bem como, o papel da cena como elemento auto-organizativo. Utilizou-se como metodologia, apresentação de situações concretas e registros de discursos ilustrativos dos aspectos enfatizados neste trabalho.

A contemporaneidade será contextualizada através de autores como Edgar Morin que introduz o paradigma de complexidade, às novas formas de conhecimento científico e de construção do sujeito contemporâneo; Pierre Lévy que estuda as mudanças históricas na nossa noção de tempo, espaço e formas de conhecimento e do filósofo Henri Bergson que através de sua teoria da evolução criadora, e os conceitos de *durée* (duração) e *élan vital*, foi um dos filósofos que mais influenciaram Moreno na construção da teoria psicodramática, e na construção do sujeito da espontaneidade e criatividade.

O primeiro capítulo será dedicado à contemporaneidade, nos seus aspectos históricos, sociais e filosóficos, dando-se destaque à noção de complexidade e à nova racionalidade. A noção de complexidade foi proposta por Edgar Morin em forma de paradigma, equacionado a mudanças na nossa maneira de explicar o mundo, ao que ele denomina nova racionalidade. O paradigma da complexidade traz de volta a noção de sujeito auto-organizativo, aquele que ocupa um espaço egocêntrico sempre em interação com o ambiente, produtor-concebedor do ambiente, da cultura, do conhecimento e de si mesmo. Neste capítulo serão abordadas as descobertas científicas que neste século 20, revolucionaram a física, a química, a biologia e as ciências sociais, assim como as descobertas sobre processos ecológicos da vida que evoluíram no sentido de tirar o sujeito de um lugar de isolamento do eu, para outro relacional-interativo, implicado na experiência de conhecimento. Por outro lado, serão feitas referências ao advento

da informática por essa apresentar novos desafios cognitivos que modificam nossa noção de conhecimento, de tempo e de espaço.

O segundo capítulo será dedicado a análise do psicodrama contemplando fundamentos filosóficos, teóricos e metodológicos e, sobretudo, a noção do sujeito da espontaneidade e criatividade na proposta moreniana. Serão explorados os conceitos de papel a partir da exposição da teoria dos papéis, um dos mais importantes construtos da teoria moreniana, assim como os conceitos de *tele*, encontro, átomo social, matriz de identidade, ato, ação, relação, a importância do momento, visando mostrar a atualidade do psicodrama enquanto abordagem clínica, e sua aplicabilidade nas áreas de saúde mental e de educação.

O terceiro capítulo abordará a contextualização e a prática do psicodrama com ênfase na clínica psicoterápica e seus desdobramentos. Serão descritos cenas, momentos, sessões de atendimento bi-pessoal, em grupo e de casal, exemplificando os conceitos, o uso das técnicas, a aplicação da metodologia. Será dado ênfase ao papel da cena psicodramática como elemento auto-organizativo do sujeito da espontaneidade e criatividade.

Conclusões gerais e sugestões são apresentadas no final.

I CAPÍTULO

I - A RACIONALIDADE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO E A QUESTÃO DA COMPLEXIDADE

1.1 Marcos referenciais teóricos

Ao desenvolver um trabalho monográfico (1996), que tratava da questão da Psicoterapia Breve numa abordagem grupal, e suas afinidade com o Psicodrama, conclui que tanto o psicodrama quanto as teorias das psicoterapias breves haviam questionado algumas proposições hegemônicas, sob o signo da psicanálise da época, como o papel do terapeuta, *setting* psicanalítico, a questão do foco e da delimitação do tempo em psicoterapia. As mudanças na concepção do tempo eram minha preocupação, pois compreendia que tanto na psicoterapia breve, quanto no psicodrama, estávamos diante da mesma problemática: o tempo de um processo psicoterápico não é mais linear, mas se dimensiona por ressonância. Pois se, a partir de um determinado ponto focal podia-se provocar mudanças significativas nos relacionamentos para alívio de tensões, ansiedades e angustias na vida das pessoas, poderíamos supor uma transversalidade no caminho dos conflitos.

Num seminário de Pelbart sobre Políticas do Tempo (1996) foi problematizada a questão do tempo, da subjetividade, do papel da informática na sociedade contemporânea. Dizia ele que a busca frenética da velocidade absoluta para vencer o espaço incide sobre nossa noção de tempo e se, por um lado, a informática é fruto dessa obsessão contemporânea de neutralizar o tempo, de antecipar o futuro e sua carga de surpresa e imprevisibilidade, por outro faz-se cada vez mais necessário forjar uma política do tempo que possa abolir esse anseio de abolir o tempo.

Segundo ele, estamos diante de dois problemas. O primeiro diz respeito a uma visão simplista, massificante e globalizante da tecnologia. E o segundo, que aqui nos interessa, teria

a tarefa de desenvolver uma nova perspectiva sobre a questão. Precisamos complexificar o olhar e perceber que a tecnologia em si não existe, existe um *campo tecnológico* atravessado de complexidades, um campo de possibilidades que não são da ordem da ficção, mas que incidem sobre a subjetividade humana provocando mutações perceptivas e vivenciais.

Isso parecia responder, em parte, minhas indagações relativas ao psicodrama, agora mais do que em relação à psicoterapia breve, pois aparentemente estávamos lidando com o mesmo dilema. Quando propomos a um cliente ou ao grupo, dramatizar uma determinada cena entramos num mundo complexo de objetos, sujeitos, interações que são-presentificados no *setting* multidimensional e, não apesar, mas porque estamos lidando com essa complexidade, torna-se possível intensificar conflitos, emoções que, num curto espaço de tempo, permitem dar outra visibilidade às circunstâncias idiossincráticas dos acontecimentos, e dar uma nova configuração aos problemas.

É nessa medida que, tanto P. Lévy em seu estudo sobre As Tecnologias da Inteligência (1996), como E. Morin em Ciência com Consciência (1993), como Bergson, com seus conceitos de *élan-vital e durée* de aportam uma visão importante sobre essa temática.

Para Lévy, cada época histórica desenvolve uma certa compreensão do tempo. Quando as sociedades ainda não haviam desenvolvido a escrita, a forma de comunicação e de transmissão cultural eram marcadas pela tecnologia da oralidade e a noção de tempo era do eterno retorno, do contar e recontar mitos e lendas, num movimento circular. Já a época do desenvolvimento da escrita é marcada pela ordem sequencial dos signos, pela invenção do tempo histórico, tridimensional e linear, composto de passado, presente e futuro. Já na época da tecnologia da informática, uma outra racionalidade faz-se presente. Cria-se uma nova linguagem que introduz as noções de realidade virtual e tempo real, ou seja, a linearidade temporal é substituída pela noção de hipertexto, uma rede de textos caracterizada pelos princípios da metamorfose, da heterogeneidade, da multiplicidade, da exterioridade que

perturba a unidade orgânica pois qualquer elemento pode entrar na rede e tudo se reorganizar. Segundo este princípio o futuro não é consequência de uma unidade causal, não vem do passado e sim de fora, por proximidade e vizinhança; é o tempo da diversidade, pois todos os pontos estão igualmente disponíveis. Tempo sem princípio, nem fim, mas apenas meio onde a diversidade cresce, o meio do devir, onde todos os tempos podem se comunicar. É o tempo das interfaces, "de estabelecimento de contatos entre meios heterogêneos.... de manter juntas as duas dimensões do devir: o movimento e a metamorfose" (Lévy, 1993, p. 176).

Tempo da complexidade, diria Morin, é nessa medida que este autor desenvolve sua teoria sobre o *paradigma da complexidade*, propondo igualmente uma nova racionalidade e a razão aberta. Escreve ele:

"O novo curso científico, há um século, faz arrebatar o quadro de uma racionalidade estreita. Observa-se a irrupção da desordem (acaso, aleatoriedade) nas ciências físicas (termodinâmica, microfísica, teoria do universo); irrupção de aporias (ou antinomias lógicas) no âmago do conhecimento microfísico e do conhecimento antropossociológico (como pode um homem ser seu próprio objeto...), e a irrupção correlativa da questão do sujeito, observador-concebedor nas ciências físicas e humanas" (Morin, 1996, p. 165).

Para Morin, as descobertas mais recentes da física quântica e da biologia mudaram a nossa maneira de fazer ciência e propõe a *razão complexa* que se "concebe em complementariedade, em comunicação, em trocas, os termos até ali antinômicos: inteligência e afetividade; razão e desrazão. *Homo* já não é apenas *sapiens*, mas *sapiens/demens*" (Morin, 1996, p. 168).

Opõe a *razão complexa ou aberta* à *razão fechada*, noção esta que reduz a realidade a elementos, ao determinismo lógico, e à dualidade sujeito/objeto. Esta visão que predominou na ciência desde o século 17, provocou disjunções e simplificações no pensamento ocidental.

Há de se conceber uma ciência que leve em consideração o acaso, o acontecimento, o mistério e a imaginação. Ciência esta, que estabeleça o diálogo entre a ordem, a desordem, as interações e a organização.

A noção de acontecimento que implica o acaso, a aleatoriedade, a incerteza é uma das mais significativas da tese de Morin. Isto porque ao concebê-la estamos, admitindo uma mudança na visão de mundo, que aprofunda o problema da ordem e da desordem como a dialógica que permite a evolução tanto biológica quanto histórica dos seres vivos e da sociedade. A evolução se dá através da irreversibilidade do tempo marcado pelo acontecimento e do processo de auto-eco-organização biológica e histórica. Como na dinâmica da homeostase, tanto biológica quanto social, os seres vivos são autônomo-dependentes do meio em que vivem, num processo de *feed-back* para a auto e hetero superação.

As nossas ações, sugere ele, devem ser imaginadas "em função das certezas (ordem), das incertezas (desordem, eventualidades) e das nossas aptidões para organizar o pensamento (estratégias cognitivas, roteiro de ação), e agimos, modificando, eventualmente, nossas decisões ou caminhos em função das informações que surgem durante o processo. A ação, só é possível onde houver ordem, desordem [interações] e organização" (Morin, 1996, p. 168).

É nessa medida, que o sujeito se constroi, na ação, neste movimento não programado, mas sim estratégico de interação-retroação com o meio. Para Morin, *Homo* é um complexo bioantropológico e biosociocultural, que apresenta um número incalculável de interações, de inter-retroações. É um sujeito que concebe e é concebido, autônomo-dependente, que se auto-eco-organiza, que ocupa um lugar egocêntrico (eu) que fala, que se objetiva no "me" (eu sou eu mesmo), que é auto-exo referente, pois para referir-se a si mesmo precisa referir-se ao mundo externo, diferenciar o eu/não-eu. É o sujeito do *computo* e do egocentrismo, que se coloca no centro do mundo para realizar as ações de proteção, defesa, distinção,

transformação, ... e afirma: "Eu' é um ato de ocupação de um lugar egocêntrico"(Morin *in* Schnitman, 1995, p. 74).

Também no psicodrama o sujeito é concebido-observador de si mesmo, se cria, se constroi no movimento, na ação dramática. Protagonista, plateia ou grupo, diretor, jogos-auxiliares e palco como espaço cênico, interagem com esse sujeito que ocupa um lugar egocêntrico da cena psicodramática.

Já Henri Bergson preocupou-se com a relação tempo-movimento, mais do que com a relação tempo-espaço. Ao paradigma da equação tempo-espaço, ele propõe o paradigma tempo-movimento-duração. Mas o que Bergson quer dizer com isso? Em primeiro lugar ele acredita que há um Tempo Real em um Tempo Virtual. O tempo real é esse tempo que *passa*, tempo que flui num movimento infinito, é a duração, uma constante indivisível, infinita do tempo que *passa*. A inteligência terá dificuldade de conceber a duração, pois tentaria medi-la e portanto imobilizá-la em decomposições, em pontos e linhas, na tentativa de conformá-la à noção de espaço. "Jamais a medida de tempo se relaciona à duração enquanto tal; contamos somente um certo número de extremidades de intervalos ou de *momentos*, quer dizer, em suma, de paradas virtuais do tempo". (Bergson, 1934/1979 *in* Pensadores, p. 102).

A solução que Bergson vai dar é eleger a Intuição como método filosófico, escreve ele: "pensar intuitivamente é pensar *na* duração. A inteligência parte ordinariamente do imóvel e reconstrói bem ou mal o movimento com imobilidades justapostas. A intuição parte do movimento, ... percebe-o como a realidade mesma, e não vê na imobilidade mais do que um movimento abstrato, instantâneo tomado por nosso espírito na mobilidade". (idem, p. 115). Assim, para este filósofo a "duração revelar-se-á criação contínua, ininterrupto jorro de novidade" (idem, p. 105)

Nesta nova concepção de tempo e espaço implica na crítica bergsoniana à noção de representação. Para ele a representação irá sempre evocar objetos no espaço. A duração é

ação, é movimento. "Não é a ação de mover que é divisível, mas a linha imóvel que deixa atrás de si como um traço no espaço. Descartemos, enfim, o espaço que subjaz ao movimento para levar em conta o próprio movimento". (Bergson, 1903/1979, p. 16).

A maioria dos filósofos e cientistas que pensam a contemporaneidade reconhecem que Henri Bergson foi pioneiro na conceituação de tempo real e tempo virtual. Pelbart vai dizer que o que é real, a duração para Bergson é o virtual do ponto de vista da ciência da informática, e o virtual para ele seria o atual. Assim, o atual é apenas a presentificação do real, o Momento para Moreno. Henri Atlan afirma que Bergson teve a compreensão dos sistemas abertos, e utilizou-se da intuição para explicá-los.

As noções de espontaneidade, criatividade e de momento para Moreno, tiveram uma influência marcante dos conceito bergsoniano de duração. Moreno é textual:

*"Em nosso próprio tempo, as correntes de pensamento que culminaram no psicodrama foram fermentadas em vários cérebros. A Henri Bergson...coube a honra de introduzir na filosofia o princípio da espontaneidade (embora raramente empregasse a palavra), numa época em que...[para a ciência] tal coisa não existia. Mas os seus *donnés immédiates*, seu *élan vital* e sua *durée*, eram metáforas da experiência que impregnaria toda a sua obra - espontaneidade...Em seu sistema não há "momento", tão só *durée*. "A duração não é um instante substituído por outro...é um progresso contínuo do passado que vai consumindo o futuro...a acumulação do passado sobre o futuro prossegue sem repouso"... é um sistema em que não há lugar para o momento. Em sua justificável refutação do conceito intelectual e matemático do tempo, ele foi longe demais...com a medição de um momento mecânico, ele também exclui o momento criador. Entretanto, sem um momento como *locus nascendi*, uma teoria da espontaneidade e da criatividade corre o perigo de ficar inteiramente metafísica ou de se tornar completamente automática". (Moreno, 1937/1993, p. 58)*

A preocupação de Moreno é análoga ao dos filósofos da informática, dos sistêmicos, das novas linguagens como a pragmática que introduz o conceito de indeterminação e da complexidade. Cria-se no momento, cria-se através do fazer, do operar na atualidade, para Wittgenstein cria-se a linguagem através do 'jogo de linguagem', opera-se por contiguidade, por interpolações algorítmicas, numa dialógica, como diria Morin, entre o móvel e o imóvel. Cria-se no movimento, na ação, na intuição da duração do eu do outro e de si próprio, pois, voltando à Bergson, esse conhecimento é possível.

Comunidade científica e cidadãos concordam com o fato que vivemos um final de século tumultuado por mudanças. Mudanças significativas nos hábitos de convivência, nos costumes sociais, estilos de vida, nos critérios éticos, estéticos, morais, comportamentais, enfim sobre nossos papéis sociais, sexuais, profissionais, e demais.

Entretanto, as mudanças, além de significativas, são especialmente rápidas. Estamos na época da *big science*, como sugere Edgar Morin, da tecno-ciência que desenvolveu poderes titânicos. A tecnologia da comunicação, incluído a televisão, o computador, o sistema de rede da Internet, nos dá a impressão vertiginosa de proximidade, do "logo ali" que nos exige um estar informado sobre tudo e todos a toda hora, uma intimidade com o que se passa com os cidadãos de Nova Iorque como se estes fossem vizinhos amáveis e hospitaleiros, com quem cruzamos diariamente. A biotecnologia modifica, como afirma Morin, nossa concepção de pessoa humana, e dá o exemplo das pessoas que, apesar do estado de inconsciência, sobrevivem a custo de aparelhos que prolongam a vida, e pergunta: trata-se de uma pessoa ou de um ser vegetativo? Há a problemática do embrião humano, seu direito à vida versus o direito ao aborto, as novas formas de reprodução artificial que envolvem dilemas bioéticos. Vivemos uma época de poderosos imperativos éticos contraditórios, em que faz-se necessário uma permanente discussão sobre valores.

O que talvez nos seja difícil admitir, é que no limiar do terceiro milênio estamos lidando com a emergência de uma nova racionalidade. Racionalidade esta que nos desafia a conceber uma outra noção de tempo e espaço e de sujeito produtor e produto das novas habilidades emergentes e da cultura.

A questão da complexidade vem sendo problematizada pela ciência neste final de século e como uma mudança paradigmática na nossa compreensão de mundo.

O empirismo lógico que marcou a visão de ciência do século 16 até o século 19 e a partir do final do século, passado vem sofrendo oposição a partir de descobertas científicas, tecnológicas que transformaram as relações do ser humano com o seu ambiente, a sociedade e a cultura, produzindo novos saberes para entender essas relações.

Ele se caracteriza pelas noções de conhecimento como representação objetiva da realidade, de sujeito em oposição à realidade objetiva, da concepção de verdade essencial e universal, e de uma lógica finalista de causalidade.

Teve início no racionalismo cartesiano que decretou a supremacia do pensar (razão) sobre o sentir (corpo, sentidos), ou seja, o dualismo mente/corpo; na concepção de uma razão natural, apriorística, com idéias inatas, de uma mente que forma representações da realidade e mediadora do conhecimento.

Portanto, o empirismo lógico introduz e mantém uma *visão objetivista* com relação à *realidade*, independente do sujeito e da linguagem. *Ele é uma tentativa de criar uma linguagem ideal, formal, que represente a realidade corretamente e implica na busca de universais, numa visão ahistórica, descontextualizada do sujeito e num fisicalismo que considera as questões referentes a valores, ética e estética como pseudo-questões.*

É nessa medida também que ele instaura o predomínio da *análise quantitativa* acreditando que quanto maior o número de dados, mais possibilidade se tem de *universalizar*

os dados. Já a *análise qualitativa* visa a *particularização*, como o sujeito contextualiza os aspectos que estão sendo pesquisados.

Foi o físico Thomas Kuhn, que neste século, interessou-se pela história do conhecimento científico. Em seu ensaio sobre *The Structure of Scientific Revolutions*, editado pela primeira vez em 1962, o autor problematiza o papel da história, não como um saber cumulativo de fatos e anedotas das descobertas científicas, afirmando que "a investigação científica descobre repetidamente fenômenos novos e inesperados e os cientistas inventam, de maneira contínua, teorias radicalmente novas" (Kuhn, 1971, p. 92). Para o autor, é próprio da atividade científica produzir essas novidades, de maneira inadvertida, assim "como um jogo [elas] se realizam sob um conjunto de regras, cuja assimilação requer a elaboração de outro conjunto" (Kuhn, 1971, p. 92).

A esse conjunto de "realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante certo tempo, proporcionam modelos de problemas e soluções a uma comunidade científica" (Kuhn, 1971, p. 13) o autor denominou *paradigma*. Portanto, a história do conhecimento científico se dá a partir de mudanças no universo macro e micro das descobertas científicas organizadas de forma paradigmática a partir de regras e valores universais a uma determinada comunidade de cientistas, e essas mudanças são consideradas revoluções. Isso porque, certas descobertas, não podem mais ser compreendidas a partir de um conjunto paradigmático atual, criando-se a necessidade de uma mudança irreversível na concepção de mundo, para que se possa assimilar as inovações produzidas pela comunidade científica. É nessa medida, que a percepção que o cientista tem de seu meio ambiente deve ser reeducada, e em algumas situações com as quais estava familiarizado, deve aprender a ver uma forma (*Gestalt*) nova. "Depois que o faça, o mundo de suas investigações parecerá, em alguns aspectos, incomparável com o que habitava antes" (Kuhn, 1971, p. 177).

A abordagem psicodramática, nas modalidades do psicodrama, sociodrama e axiodrama, vai de encontro às inquietações desta contemporaneidade que nos impele a desenvolver uma visibilidade que leve em consideração nossos anseios enquanto sujeitos, simultaneamente a ampla compreensão das questões bio-socio-culturais e econômicas que nos afligem, para que com leveza e exatidão possamos pensar e discutir critérios éticos e morais que dêem sentido e efetividade a nossa ação.

Isso porque, como teoria ela está ancorada nos princípios da Ação, enquanto forma de conhecimento; na Espontaneidade enquanto movimento livre e prontidão para o ato; Criatividade como o ato propriamente dito, que desenvolve as relações do ator-sujeito do psicodrama no tempo e no espaço específicos, e no grupo que é a matriz de todas as relações, sejam elas familiares, sociais, comunitárias, profissionais, que vão interagir como redes sociométricas que são características de todas as sociedades e culturas. Essas relações, para Moreno, podem ser medidas (teste sociométrico), pesquisadas e modificadas através da estratégia psicodramática, de uma atitude ética contratual do sócio-psicodramatista e de uma estética da mudança.

Portanto, como método, o psicodrama defende a ética do contrato, da liberdade de escolha, e uma estética da mudança através do encontro e do confronto, no espaço da cena dramática e no tempo presente do aqui e agora.

1.2 O Paradigma da Complexidade de Edgar Morin

A noção de paradigma é adotada por Edgar Morin, para propor essa nova forma de se perceber e compreender o mundo, o ambiente, as investigações científicas, o papel do sujeito, da economia, da política, da cultura e da sociedade neste século. Há que se complexificar o olhar, dirá ele.

Quero argumentar, nesta dissertação, que a proposta sócio-axio-psicodramática, como uma proposta ética e estética para a clínica psicoterápica (individual e grupal) e socioterápica, assim como uma estratégia teórico-metodológica, além das técnicas, do *setting*, dos estudos sobre redes sociométricas propostos por Jacob Levi Moreno, aportam mudanças significativas no referencial das psicoterapias da época.

Em primeiro lugar, introduz o teatro como elemento terapêutico e passa a compreender o sujeito, como ator em interação com outros atores, com o ambiente, como construtor de saberes. Para o psicodrama, atores da Ação, em Atuação, em grupo, da particularidade, da relação e do encontro.

Em segundo lugar, passa a compreender o sujeito como um complexo bio-psico-sócio-cultural e não mais a partir do dualismo corpo/mente, que prega a superioridade da mente, mente esta equacionada à razão, que Morin vai denominar razão fechada e que Moreno vai colocar na via inversa à espontaneidade e criatividade.

Em terceiro lugar, não mais o sujeito da determinação, mas o sujeito da indeterminação, que se referencia tanto no passado quanto na imaginação do futuro, para criar criando no presente a linguagem, a cultura, as tentativas de respostas para suas indagações e dilemas paradoxais. Portanto, não se trata mais do sujeito do tempo linear, passado, presente e futuro, mas o sujeito das intensidades, que interage no presente a partir das multiplicidades passadas e futuras.

É nessa medida que estaremos discutindo a seguir, a noção de paradigma da complexidade desenvolvida por Edgar Morin, ou seja, em oposição ao anterior, considerado por ele como o paradigma das simplificações, racionalizações deterministas e simplificadoras.

Edgar Morin, escritor, historiador, filósofo, sociólogo e antropólogo francês, em seu livro *Ciência com Consciência* (1996), resume várias das teses que desenvolveu em livros anteriores como o trabalho de doutoramento *La Méthode* (1973, 1977, 1980), e também *O*

Paradigma Perdido (1973) que traz a preocupação de integrar o ser humano a sua natureza biológica, ao que ele denomina a natureza humana. Ele se considera uma pessoa culta, no sentido definido no escrito auto-biográfico *Meus Demônios* (1994/1997)

"o que deveria significar hoje "ser culto" não é estar isolado em sua especialização, nem se satisfazer com idéias gerais nunca submetidas a exames críticos...É ser capaz de situar as informações e os saberes no contexto que esclarece seu sentido; é ser capaz de situá-los na realidade global de que fazem parte...É ao mesmo tempo, ser capaz de antecipar, certamente não de predizer, mas de encarar as possibilidades, os riscos e as chances. A cultura é, em suma, o que ajuda o espírito a contextualizar, globalizar e antecipar"(Morin, 1997, p. 45).

Essa visão que tem de si mesmo é análoga a que desenvolve sobre a ciência, sobre racionalidade contemporânea, complexidade, cultura, história, arte, entre outras.

Para ele a palavra consciência tem dois sentidos. O primeiro refere-se à consciência moral, ou seja, aquela na qual os poderes de manipulações e destruições originários das tecnociências contemporâneas desafiam o cientista, o cidadão e a humanidade com a questão do controle ético e político da atividade científica. O segundo, refere-se à consciência intelectual, ou seja, a aptidão auto-reflexiva que é a qualidade-chave da consciência. A ciência, diz ele, na visão empírica predominante, deixou de pensar-se a si mesma dissociando-se da reflexão filosófica.

Longe de desmerecer as conquistas do conhecimento científico, Morin reconhece os progressos técnicos inéditos que ele propiciou, assim como atribui à ciência a qualidade de ser elucidativa por resolver enigmas e dissipar mistérios; de ser enriquecedora por permitir satisfazer necessidades sociais; de ser conquistadora e triunfante. Paradoxalmente, foram estas mesmas qualidades, essa mesma ação libertadora da ciência que trouxe a possibilidade de subjugação e que produziu a ameaça de aniquilamento da humanidade.

Portanto, para pensar os grandes problemas atuais da humanidade, ele apresenta suas reflexões sob forma de 5 (cinco) teses.

Na primeira afirma que a época fecunda do não julgamento da atividade científica, terminou. A ciência, historicamente, foi uma ruptura com os valores e crenças religiosas do século 17, e para afirmar sua autonomia, criou a afirmativa ética do 'conhecer pelo conhecer'. Entretanto, contemporaneamente verifica-se que a ciência em si não é nada, e suas descobertas podem ser utilizadas para libertar o mundo da destruição, ou pelo contrário, manipuladas para destruí-lo. Portanto, faz-se necessário uma discussão ética sobre a investigação científica.

Na segunda tese advoga a necessidade de desenvolvermos o que poderíamos chamar de *scienza nuova* ou ciência da complexidade, do autoconhecimento, da autoconsciência, da autonomia e da transdisciplinaridade, que inclui a problemática ética e sua dimensão histórica.

Na terceira tese aborda a questão do sujeito, como sujeito das interações, das inter-retroações, auto-eco-exo-organizativo, um complexo bio-sócio-psico-cultural.

Na quarta refere-se à necessidade de redefinir-se a noção de pessoa humana.

A quinta tese problematiza a questão da ética numa época de conflito de valores, de grande pluralidade de imperativos contraditórios.

Tomando como eixo de minhas reflexões neste capítulo, as três primeiras teses servirão de guia para a discussão da complexidade contemporânea. Assim, passo a desenvolver cada tese em particular.

A **primeira tese** afirma que "a época fecunda da não pertinência dos julgamentos de valor sobre a atividade científica terminou" (Morin, 1996, p. 126). E explica que no sentido histórico, no século 17 houve uma necessidade da ciência criar uma autonomia, afirmando-se através do imperativo ético do "conhecer por conhecer" diante da religião, do Estado e das consequências morais que o conhecimento provoca. Entretanto, de ciência nascente,

ameaçada e marginal de então tornou-se no século 20, uma ciência dominante e ameaçadora. A relação entre ciência e técnica passou a ser dominante e indissolúvel, desenvolvendo-se uma inseparabilidade entre as noções do conhecimento pelo conhecimento que é especialmente científico e de uma ação manipuladora que é especialmente técnica. Estamos na época da *big science*, diz ele, da tecno-ciência que desenvolveu poderes titânicos, de uma interação inaudita entre pesquisa e poder, entre política militar e Estados. O novo saber científico é feito para ser depositado nos bancos de dados e ser usado segundo as decisões das grandes potências. Há um verdadeiro desapossamento cognitivo entre os cidadãos e os cientistas e nenhum deles pode controlar e verificar todo o saber produzido atualmente. Portanto obedecemos à máquina e não sabemos para onde ela vai.

Segundo Morin, foi Husserl que nos alertou que havia um buraco cego no objetivismo científico: o buraco da consciência de si mesmo. Isso aconteceu em consequência da disjunção da subjetividade humana reservada à filosofia e a poesia por um lado, e do outro a disjunção da objetividade do saber que é próprio da ciência. Assim o conhecimento científico ficou completamente cego para a subjetividade e também para a própria ciência, que não pode se pensar com os métodos que possui atualmente. A esta cegueira ele chama de ignorância da ecologia da ação. E pergunta: Mas o que quer dizer ecologia da ação? "Significa que toda ação humana, a partir do momento em que é iniciada, escapa das mãos do iniciador e entra no jogo das interações múltiplas próprias da sociedade, que a desviam do seu objetivo, podendo lhe dar destino oposto ao inicialmente visado" (Morin, 1996, p. 128). Isso quer dizer que não podemos mais crer que a pureza das intenções seja garantia de validade e eficácia da ação. Entretanto, para que haja responsabilidade é necessário um sujeito consciente, e na medida que a concepção "clássica" de ciência postula a objetividade eliminando o sujeito do conhecimento científico, ela elimina a consciência, a liberdade em proveito de um determinismo, postulando uma noção de pesquisador irresponsável. Escreve ele,

"responsabilidade é noção humanista, ética que só tem sentido para o sujeito consciente"... [a tradição científica]..."separa por princípio fato e valor, ou seja, elimina do seu meio toda a competência ética e baseia seu postulado de objetividade na eliminação do sujeito científico. Não fornece nenhum meio de conhecimento para saber o que é um "sujeito" (Morin, 1996, p. 117).

E nessa medida, a noção de homem foi alterada. A psicologia limitou-a em proveito do comportamento ou da pulsão, a biologia eliminou a idéia de vida em benefício das moléculas, dos genes, dos comportamentos. Desta maneira, para se resgatar nosso humanismo de seres humanos, cientistas e cidadãos, torna-se necessário desenvolver uma visão transdisciplinar do sujeito, ou seja, ao mesmo tempo biosociocultural, antropológica e principalmente ética; filosófica, no sentido que as teorias científicas são co-produções do espírito humano e das condições sócio-culturais do conhecimento. Portanto, "a questão do retorno do sujeito é fundamental e está na ordem do dia" (Morin, 1996, p. 137).

Em psicodrama, o sujeito é o protagonista que realiza no aqui e agora as escolhas contextualizadas. Não há escolha individual alheia ao grupo socio-cultural que o sujeito está referenciado. Sociodramaticamente, Moreno é um defensor dos pequenos grupos, pois não crê que grandes mudanças sociais possam acontecer de macro para o micro universo das sociedades humanas. Assim ele defende a importância e a força dos grupos menores, participantes na comunidade como agentes de mudança sem precedentes. O protagonista, ao mesmo tempo que é porta-voz dos anseios de um grupo, é também, agente de mudança. Ele é o sujeito da mudança por definição.

A **segunda tese** é que temos a necessidade de desenvolver o que poderíamos chamar de *scienza nuova*, ou seja, a ciência, do autoconhecimento, da autoconsciência, da autonomia, da transdisciplinariedade interrogada na sua problemática ética, na sua história, no seu desenvolvimento, no seu devir, enfim a ciência da complexidade.

Morin propõe um novo paradigma para a ciência, ao qual denomina o *paradigma da complexidade*. Não se trata de um novo produto no mercado, mas sim da *problemática da complexidade*, baseada na consciência da não-eliminabilidade daquilo que era eliminado na ciência clássica, ou na concepção clássica de inteligibilidade. Isso implica numa conjunção de alguns princípios, dos quais destacarei os seguintes:

Insuficiência do princípio da universalidade e a necessidade da inteligibilidade a partir do local e do singular, ou seja, a partir do contexto bio-socio-histórico-cultural do sujeito/observador.

A partir do reconhecimento da irreversibilidade do tempo na física (termodinâmica dos fenômenos irreversíveis), na biologia (ontogênese, filogênese, evolução) e em toda problemática organizacional ("só se pode compreender um sistema complexo referindo à sua história e ao seu percurso"- Prigogine) (Morin, 1996, p. 332), apontar a necessidade de fazer intervir a história e o acontecimento em todas as descrições e explicações.

O autor considera a importância do acontecimento a partir da noção de **evolução em termos físicos, astronômico-cósmicos** como uma sucessão imprevisível de acontecimentos a partir do surgimento físico-espaco-temporal; como um feixe de processos selvagens com associações, combinações, entrechoques e explosões e com um devir da matéria constituído por metamorfoses para além do dado original. Assim, "cosmo parece ser ao mesmo tempo universo e acontecimento"...[sendo que]..."o tempo aparece não só indissolúvelmente ligado ao espaço, como demonstrara a teoria de Einstein, mas ligado indissolúvelmente ao advento/acontecimento do Mundo" (Morin, 1996, p. 234-235). "Parece que 'a matéria tem história' (Ullmo, 1967) , ou seja, que a matéria, em alguns aspectos é história...[ou seja]...o cosmo não se torna aquilo que deveria ser, à maneira hegeliana, por desenvolvimento autogênitor de um princípio obediente a uma lógica dialética interna" (Morin, 1996, p. 235).

Pois, a noção de acontecimento dissocia-se do esquema mecanicista, estatístico e causal nas ciências.

Enquanto **evolução biológica**, "o que chamamos vida é uma organização nucleoproteínada com poder de auto-reprodução e determinando-se segundo um duplo movimento generativo e fenomenal, parece ter sido um acontecimento da mais alta improbabilidade" (Morin, 1996, p. 237). Um acontecimento decisivo, produzido uma só vez, que manifestou-se como acidente-acontecimento, por um lado, e sistema-estrutura, por outro. Desta maneira, a evolução seria composta por uma multidão de cadeias eventuais improváveis, a partir das quais se constituíram as organizações mais complexas e cada vez mais bem integradas.

Para Morin, a **organização biológica (a vida) é um sistema metabólico**, assegurando nas trocas com o ambiente a manutenção de sua constância interna. **É um sistema cibernético** dotado de *feed-back* ou possibilidade retroativa de autocorreção e também um **sistema eventualizado**, ou seja, capaz de enfrentar o acontecimento (acidente, aleatoriedade, acaso). Portanto, a organização biótica é comandada antagonicamente por estruturas de conservação ou entrópicas (*feed-back*, homeostase, invariância genética) e aptidões automodificadoras ou de indeterminação fenotípica, ou seja, a aptidão para responder aos acontecimentos. O desenvolvimento é, pois, ruptura de homeostase celular em interação com o ambiente (relação ecológica), a ruptura do sistema cibernético, e ainda é a organização de uma multiplicidade de catástrofes de que o sistema vai tirar partido para proliferar, diferenciar, constituir uma unidade superior. Assim, a idéia sistêmica de emergência de propriedade do todo ausentes nas partes isoladamente e a idéia cibernética de retroação permitem conceber a idéia de organização, auto-organização, autonomia de uma organização. Isso quer dizer que os organismos vivos são sistemas abertos, ou seja, que podem alimentar-se da matéria/energia e até de informação, pois na medida que trabalham tendem a dissipar sua energia e a

desintegrar-se. Portanto, viver é ao mesmo tempo sofrer degradação ininterrupta das moléculas em nossas células, das células de nossos organismos, e produzir regeneração/reprodução. Como sistema aberto, pode alimentar sua autonomia, mas mediante dependência do meio externo. Essa idéia de autonomia viva é a auto-organização. Por tudo, os seres vivos são seres **auto-eco-geno-feno-organizacionais**. Isso explica, em parte, a superioridade do ser vivo sobre a máquina, que nem se configura como sistema autônomo, auto-organizativo, ou auto-transcendente.

Para Moreno é a cena dramática que, analogamente, dá vida aos personagens. É nela que a espontaneidade, ou a prontidão para o ato e a criatividade; a ação de criar, ganham consistência, pois, ao desenvolver o movimento de produzir novas respostas, novos sentidos ela está simultaneamente contribuindo para a autonomia, a auto-organização e auto-transcendência dos participantes.

Aqui comporta fazer uma referência ao fenômeno da homeostase. Escreve Morin:

"A primeira "revolução do pensamento" manifesta-se nos primórdios de uma ciência da organização. O mérito capital, a meu ver, da cibernética fundada por Norbert Wiener e da teoria dos sistemas fundada por Von Bertalanfy é que uma e outra trazem elementos primeiros para conceber a organização... É claro que a idéia de sistema não é nova... O que é novo é o foco cibernético e sistêmico sobre a questão da organização enquanto organização. Aqui a cibernética traz um conceito importante: o de retroação, que efetua uma revolução conceitual porque rompe com a causalidade linear, fazendo-nos conceber o paradoxo de um sistema causal cujo efeito repercute sobre a causa e a modifica. Assim, vemos aparecer a causalidade em anel." (Morin, 1996, p. 279)

O protagonista na cena dramática está vivenciando ininterruptamente esse processo de causalidade em anel. Com o auxílio das técnicas psicodramáticas vamos construindo com ele,

através do jogo de interações e retroações de se ver no outro, fazer uma imagem, concretizar uma idéia, um sentimento num objeto, 'ser' o outro ou seu espelho, uma rede de novas possibilidades de sentido, na busca de um equilíbrio provisório.

Como o exemplo do sistema de aquecimento central que funciona por termostato. Em tal sistema "a retroação reguladora produz autonomia térmica do conjunto aquecido, em relação às variações externas de temperatura"... "A homeotermia é uma propriedade, dentre outras de *homeostase*, isto é, de produção e manutenção de constância na composição e na organização dos constituintes físico-químicos dos nossos organismos." E cita Claude Bernard que no século passado afirmou: "a constância do mundo interno é condição da vida autônoma". (Morin, 1996, p. 280)

É nessa medida também, que a ciência introduz a partir do paradoxo, a dialógica de noções, até então definidas como opostas. Fritjof Capra conta uma estória interessante sobre Gregory Bateson, o cientista de Berkeley que escreveu o livro *Steps to an ecology of the mind* (1973). Ele costumava dizer que a lógica é um instrumento muito elegante e o problema é quando a aplicamos aos seres vivos e à formação de hábito. E perguntava: "veja o caso do termostato, um dispositivo sensorial simples?... Se está ligado, está desligado; e se está desligado, está ligado. Se sim, então não; se não então sim... Sim-não-sim-não-sim-não. Veja que o equivalente cibernético da lógica é a oscilação". (Capra, 1993, p. 63) Daí o fenômeno da simultaneidade de fenômenos opostos.

Na cena, o protagonista 'é' a mãe, o pai ou a mulher, simultaneamente a si mesmo, e trabalha-se neste viés do eu/não-eu. É nesta circunstância do 'eu sou eu' e outra pessoa neste momento que a inversão de papéis permite o desenvolvimento da espontaneidade e criatividade, assim como promove a auto-organização do sujeito.

Outra questão que decorre da idéia de sistema, é que:

"um todo organizado dispõe de propriedades, até mesmo no nível das partes, que não existe nas partes isoladas do todo. São propriedades emergentes"... "que uma vez produzidas, essas propriedades retroagem sobre condições da sua formação"... "Portanto, vemos que a idéia sistêmica da emergência e a idéia cibernética de retroação permitem conceber, ao mesmo tempo que a idéia de organização, a autonomia de uma organização". (Morin, 1996, p. 280, 281)

A cena psicodramática é composta de vários instrumentos, mas vivencialmente ela é única e permite que cada componente seja único e integrante do todo simultaneamente.

Do **ponto de vista antropológico** "o próprio aparecimento do homem é um acontecimento". (Morin, 1996, p. 241) Fruto de um encadeamento de acontecimentos, em que ocorreu uma dialética genético-cultural marcada pelo aparecimento do utensílio e da linguagem.

Assim, "com o homem, a evolução vai se transformar em história". (Morin, 1996, p. 242) Isso significa que a evolução deixa de ser física, para tornar-se psicossociocultural e que os acontecimentos vão se multiplicar e seu papel vai intervir nos sistemas sociais. O problema antropológico-histórico é conceber a história como combinação de processos autogenerativos e heterogenerativos, em que o ruído perturbador, o acontecimento, o acidente contribuam de forma decisiva para a evolução. E afirma: "a intuição profunda do estruturalismo é que *não há estruturas evolutivas*. As estruturas são apenas conservadoras, protetoras de invariâncias. Na verdade, são os acontecimentos internos provenientes das "contradições" dos sistemas complexos e fracamente estruturados e fenomenais que fazem *os sistemas evoluírem* e, finalmente, na dialética sistema-eventual, provocam a modificação das estruturas". (Morin, 1996, p. 246). Assim, podemos compreender a afirmação de que as crises podem nos ajudar a mudar, transformar, enfim fazer evoluir um sistema, pois as crises podem ser definidas como um aumento da desordem, das incertezas no seio de um sistema.

Em psicodrama, transporta-se a crise para o *setting* do espaço cênico, pois acredita-se que neste *locus* privilegiado de interações terapêuticas, uma outra visibilidade será possível.

Dentre os demais princípios ficam o reconhecimento da impossibilidade de isolar unidades elementares simples na base do universo físico, e a afirmação do princípio holístico de ligar o conhecimento dos elementos ou partes ao dos conjuntos ou sistemas que elas constituem.

Assim como o princípio da causalidade complexa ou causalidade anelar, descrita anteriormente, comporta causalidade mútua, interrelacionada, interretroações, atrasos, interferências, homeotermia, reorientações, ou seja, da endo-exocausalidade para o fenômenos da auto-organização, quanto ao de consideração dos fenômenos segundo uma **dialogica do tetragrama ordem; desordem, interações, organização**. Por *ordem* o autor compreende a idéia de estabilidade, constância, regularidade, repetição, e a idéia de estrutura, ultrapassando de longe o antigo conceito de lei do determinismo. Por *desordem*, Morin sugere que a concepção moderna vá além da idéia do acaso. Para ele, há um polo objetivo e outro subjetivo na desordem, sendo no **polo objetivo** estão as agitações, dispersões, colisões, ligadas ao fenômeno calorífico; as irregularidades, instabilidades, encontros aleatórios, acontecimentos, ruídos e erros, na linguagem informacional. O **polo subjetivo** é o da imprevisibilidade ou da relativa indeterminabilidade, o que para o espírito traduz-se em incerteza. Incerteza diante da realidade, pois não podemos saber se a incerteza provocada no observador/concebedor humano resulta de uma insuficiência de recursos em perceber a ordem oculta na desordem aparente, ou resulta do caráter objetivo da realidade. Explica ele: "o campo real do conhecimento... não é o objeto puro, mas o objeto visto, percebido e co-produzido por nós. O objeto do conhecimento não é o mundo, mas a comunidade nós-mundo, porque o nosso mundo faz parte de nossa visão de mundo, que faz parte do nosso mundo. Em outras palavras,

o objeto do conhecimento é a fenomenologia e não a realidade ontológica". (Morin, 1996, p. 205)

Na teoria dos papéis Moreno propõe uma fenomenologia da ação, ação esta de produzir sentido coletivamente. A cena é o instrumento que dá consistência a essa ação.

Se para Morin, o determinismo antigo era a afirmação ontológica sobre a natureza da realidade, o acaso introduz a relação do observador com a realidade, incluindo a organização, o ambiente.

Como pode-se constatar, esse fato transforma a relação sujeito/objeto, que no psicodrama significa uma mudança de olhar do terapeuta, que não se referencia no olhar de neutralidade sujeito/realidade objetiva, mas parte da concepção de que toda terapia é relação, cuja linguagem supõe comunicação e mutualidade. Moreno introduz a noção de fatores co-conscientes e co-inconsciente que interagem entre os participantes de um *setting* psicoterápico, seja ele individual, grupal, de casal ou família. A cena é um espaço delimitado, mas aberto para infinitas possibilidades de escolha, mas que simultaneamente esta contextualizando os determinismos psico-sociais de cada integrante. É a possibilidade de se estabelecer o diálogo dialógico do que se concebe como determinismo e indeterminação.

Ao princípio do determinismo na ciência clássica contrapõe-se o princípio de indeterminação, ou princípio da incerteza proposto por Werner Heisenberg, um dos pais das descobertas da física contemporânea que contribuíram para mudanças paradigmáticas na nossa concepção de mundo. Isso porque, nos primeiros trinta anos do século 20, um grupo de cientistas internacionais desenvolvendo pesquisa dos átomos, formulou a teoria quântica, ou também denominada mecânica quântica. Dentre eles pode-se destacar, Albert Einstein, Max Planck, Niels Bohr e o próprio Werner Heisenberg.

A teoria que eles formularam partiu de uma investigação experimental dos átomos, que chegou a resultados totalmente inesperados. Como nos explica Fritjof Capra de maneira exemplar:

"ao invés de partículas duras, sólidas, como eram consideradas pela teoria consagrada pelo tempo, concluiu-se que os átomos consistem em vastas regiões de espaço onde partículas extremamente pequenas - os elétrons - se movimentam em redor do núcleo. Alguns anos depois, a teoria quântica deixou claro que mesmo as partículas subatômicas - os elétrons, prótons e nêutrons no núcleo - não se pareciam em nada com os objetos sólidos da física clássica. Essas unidades subatômicas da matéria são entidades muito abstratas e tem um aspecto dual. Dependendo do modo como as observamos, apresentam-se ora como partículas, ora como ondas; e essa natureza dual também é apresentada pela luz, que pode adotar a forma de partículas ou de ondas eletromagnéticas. As partículas de luz foram inicialmente chamadas de quanta por Einstein - daí a origem do termo "teoria quântica" - e são hoje conhecidas como fótons". (Capra, 1994, p. 73)

Como já observamos, essas descobertas provocaram uma profunda mudança na compreensão do sujeito observador e o objeto de sua observação. O cientista contemporâneo é compreendido como sujeito implicado integralmente com o objeto de suas observações, que simultaneamente é sujeito e objeto de sua pesquisa. As verdades são circunstanciais e podem mudar ao segundo olhar. Isso reforça a atitude terapêutica dos sujeitos no psicodrama. Na cena, em que pese o fato de cada personagem ter um papel pré-definido, eles são concebidos em interação e produzem suas 'verdades' enquanto objetivam o subjetivo e subjetivam o objetivado, numa produção contínua de linguagem, novos significados e escolhas.

Foi difícil, para os cientistas, aceitar a natureza dual da matéria e da luz. Parecia-lhes estranho que alguma coisa pudesse ser, ao mesmo tempo uma partícula, confinada num

volume muito pequeno e, também onda que se espalha por vastas regiões do espaço. Compreenderam então, que a natureza paradoxal da descoberta não poderia ser compreendida a partir dos conceitos clássicos para descrever fenômenos atômicos. Descobriram também que as propriedades que o objeto atômico apresenta - semelhante à partícula ou onda - dependem da situação experimental, ou seja do olhar do observador e do aparelho em que o elétron é forçado a interagir. O que apenas complementa as observações anteriores sobre a mudança no papel do observador de sujeito passivo para observador ativo e responsável por suas conclusões.

A importância de Heisenberg consistiu em:

"expressar as limitações dos conceitos clássicos numa forma matemática precisa, conhecida como princípio da incerteza. Esse princípio consiste num conjunto de relações matemáticas que determinam a extensão em que conceitos clássicos podem ser aplicados a fenômenos atômicos; essas relações marcam os limites da imaginação humana no mundo atômico... Quanto mais enfatizamos um aspecto de nossa descrição... [partícula, onda, posição, velocidade]... mais o outro se torna incerto, e a relação precisa entre os dois é dada pelo princípio da incerteza". (Capra, 1994, p. 74)

Em psicodrama, a cena é sempre um espaço aberto para inovações. É o *locus*, o *status* e a *matrix nascendi* para os seus componentes encontrarem novas respostas a problemas anteriores a ela, num processo auto-organizativo que implica um jogo entre o certo e o incerto, o falso e o verdadeiro, entre previsível e imprevisível, que permite o desenvolvimento da espontaneidade e criatividade.

Retomando a relação entre pares, Niels Bohr introduziu a noção de complementariedade. "Segundo ele, a imagem da partícula e a imagem da onda são duas descrições complementares da mesma realidade, cada uma delas só parcialmente correta e

com uma gama limitada de aplicação. Ambas as imagens são necessárias para uma descrição total da realidade atômica e ambas são aplicadas dentro das limitações fixadas pelo princípio da incerteza". (Capra, 1994, p. 74)

O paradoxo partícula/onda causou uma revolução no campo das ciências não apenas físico-química, mas também no da biologia, psicologia, sociologia, pois ele contestava o próprio fundamento da visão mecanicista de mundo - o conceito de realidade da matéria. Ficava claro para os cientistas que "as partículas subatômicas não são "coisas" mas interconexões entre "coisas", e essas "coisas", por sua vez, são interconexões entre outras "coisas", e assim por diante". (Capra, 1994, p. 75) Para Heisenberg "o mundo apresenta-se, pois, como um complicado tecido de eventos, no qual conexões de diferentes espécies se alternam, se sobrepõem ou se combinam, e desse modo determinam a contextura do todo". (Heisenberg *in* Capra, 1994, p. 75)

Daí a observação de Moreno de que o sujeito, o protagonista, o *self* não ser uma 'coisa em si', mas resultado de interações grupais desde seu nascimento, cuja terapia psicodramática visaria dar visibilidade a essas interações. Na proposta sociométrica isso fica muito claro, pois grosso modo, ele propõe que os indivíduos e grupos humanos sempre formam uma rede de interações, denominadas 'redes sociométricas', que são mensuráveis e que podem mudar dependendo das circunstâncias, dos objetivos, das consignas que se dê e do olhar de cada observador-participante.

Destas novas percepções, origina-se a noção de complexidade, de rede de interconexões, de **interações** como um dos vértices do tetragrama ordem/desordem/interações/organização. Introduce a noção de sujeito interativo, que participa, interage no mundo, é simultaneamente sujeito e objeto de interconexões, se opondo ao antigo solipsismo cartesiano. A proposta do trabalho com a incerteza, como nos explica Morin, é que incita à racionalidade, a pensar aventurosamente, que difere de racionalização, que difere de

se pensar o universo a partir de modelos lógicos, idealistas, no qual sujeito e objeto estão em oposição. E faz uma diferenciação entre racionalidade, racionalismo e racionalização, que será tratada mais adiante.

Chegamos assim à noção de **organização**. Essa é uma noção desenvolvida pela ciência contemporânea, e vamos encontrá-la em Henri Atlan, H.von Foerster, Prigogine, Monod, entre outros. A noção de organização, ou seja, auto-organização dos organismos vivos, tem origem na compreensão de que, em oposição às máquinas, estes se regeneram, auto-renovam, auto-transcendem a partir da interação com o ambiente, no caso mostram um alto grau de flexibilidade e plasticidade internas, características dos sistemas abertos. Jacques Monod "viu a evolução como uma sequência estrita de acaso e necessidade, o acaso de mutações randômicas e a necessidade de sobrevivência"... "O reforço interno de flutuações e o modo como o sistema atinge o ponto crítico podem ocorrer aleatoriamente e são imprevisíveis, mas, uma vez atingido o ponto crítico, o sistema é forçado a evoluir para uma nova estrutura. Assim, acaso e necessidade entram em jogo simultaneamente e atuam como princípios complementares". (Monod *in* Capra, 1994, p. 281)

Para Prigogine, o fenômeno da auto-organização não se limita à matéria viva, mas também ocorre em sistemas físico-químicos. Laureado com o prêmio Nobel, desenvolveu uma teoria dinâmica para descrever o funcionamento desses sistemas, "que chamou de "estruturas dissipativas", para expressar o fato de que mantêm e desenvolvem uma estrutura mediante a decomposição de outras estruturas no processo de metabolismo, criando assim entropia - desordem - subsequentemente dissipada na forma de produtos residuais degradados...[elas]...exibem a dinâmica da auto-organização em sua forma mais simples, manifestando fenômenos característicos da vida - auto-renovação, adaptação evolução e até formas primitivas de processo mentais". (Prigogine *in* Capra, 1994, p. 265)

Na dinâmica da cena psicodramática, até a terminologia vai de encontro, por analogia, ao ruído dissipativo dos átomos. Quando falamos em aquecimento o intuito é intensificar calor, intensificando o movimento aleatório, produzindo ruído de pensamentos, sentimentos, emoções, significados, intensificando o caos donde surgirá um tema, uma ordem de elementos que circulam e produzem a dinâmica ordem-desordem-interações-organização. Esse processo será recorrente nas outras etapas da cena: a dramatização e compartilhar.

Como explica Atlan, as pesquisas científicas tentavam melhorar a confiabilidade dos computadores e J. von Neumann concebeu a tamanha diferença de confiabilidade entre autômatos e cérebro humano, este "capaz de funcionar continuamente, embora todos os dias morram células que não são substituídas, com mudanças inopinadas do fluxo de irrigação sanguínea, oscilações de volume e pressão, sem falar em amputações de partes importantes, que só perturbam de maneira muito limitada os desempenhos do conjunto, evidentemente não tem igual em nenhum autômato artificial". (von Neuman *in* Atlan, 1992, p. 37) Concluiu então que os organismos, não poderiam ser concebidos como máquinas apenas mais fidedignas que as máquinas artificiais, mas como sistemas cuja confiabilidade só poderia ser explicada por princípios de *organização qualitativamente* diferentes.

H. von Foerster, que foi o primeiro a exprimir a necessidade do princípio "ordem a partir do ruído", em oposição ao paradigma anterior da "ordem a partir da ordem" escreve: "os sistemas auto-organizadores não se alimentam apenas de ordem, mas também encontram o ruído em seu cardápio... Não é mau ter ruído no sistema. Quando um sistema se fixa num estado particular, ele fica inadaptável, e esse estado final pode ser igualmente ruim. Ele será incapaz de se ajustar a alguma coisa que constitua uma situação inadequada" (von Foerster *in* Atlan, 1992, p. 38). Analogamente, segundo Moreno, quando o sujeito-protagonista, grupo de sujeitos-atores, uma comunidade ou uma sociedade, metaforicamente perdem a sintonia com os ruídos internos e externos às configurações sociométricas, a sintonia com a

espontaneidade, perdem em flexibilidade, em capacidade criativa, ou seja, a capacidade de dar novas e mais adequadas respostas às novas circunstâncias. As 'conservas culturais', quando deixam de ser apenas um elemento homeostático na dialógica sistemo-organizacional, levadas ao extremo inflexibilizam um sistema de respostas, inviabilizando o ciclo espontaneidade-criatividade-conserva cultural.

É claro que essas pesquisas foram um passo importante na compreensão da dinâmica dos sistemas auto-organizadores. Contribuíram para o aprimoramento dos computadores, da linguagem da informação, mais especificamente da informática, mas também no desenvolvimento dos estudos ecológicos, no sentido da compreensão de que a sobrevivência bio-psico-social da humanidade depende da sobrevivência bio-físico-química da terra, porque não também, do cosmos.

Não é o objetivo deste estudo, exaurir a compreensão de questões teóricas que envolvem cada uma dessas contribuições. Entretanto, como afirma Morin, Capra, entre outros, elas promovem uma revolução na nossa maneira de conceber o mundo e a nós mesmos como pessoas, indivíduos, sujeitos, grupos e sociedades interagindo no universo, criando arte, cultura, linguagem, formas de convivência, tecnologia, uma nova concepção de racionalidade, que inclui a razão aberta e a dialógica do tetragrama ordem, desordem, interações, organizações. Elas configuram mudanças de paradigma não apenas para a ciência, em que pese a importância das descobertas científicas nas mudanças tecnológicas. Essas descobertas modificam nossa noção de tempo e espaço, nossos hábitos, valores, comportamento, maneira de pensar e agir.

Para Morin a razão (*ratio*, que na origem significa cálculo) é um fenômeno histórico e evolutivo no sentido "genético", que progride não de maneira contínua e linear mas por mutações e reorganizações profundas. Faz uma distinção entre racionalidade, racionalismo e

racionalização. Segundo ele, "A racionalidade é o estabelecimento de adequação entre uma coerência lógica (descritiva, explicativa) e uma realidade empírica".

Racionalismo é uma visão de mundo afirmando a concordância perfeita entre racional (coerência) e a realidade do universo; exclui, portanto, do real o irracional e o arracional; uma ética afirmando que as ações e as sociedades humanas podem e devem ser racionais em seu princípio, sua conduta, sua finalidade.

Racionalização é a construção de uma visão coerente, totalizante do universo, a partir de dados parciais, de uma visão parcial, ou de um princípio único. Assim, a visão de um só aspecto das coisas (rendimento, eficácia), a explicação em função de um fator único (o econômico ou o político), a crença de que os males da humanidade são devidos a uma só causa". (Morin, 1996, p. 157)

Diz ele que desde o século 17 produziu-se tanto racionalidade, racionalismo e racionalização, e explica que a ciência ocidental constituiu, nos séculos 16 e 17 uma procura de racionalidade, uma ruptura às explicações mitológicas, revelações religiosas da época e também a escolástica aristotélica. Época do império do determinismo cartesiano, do reducionismo das idéias inatas, do mecanicismo newtoniano. No século 18, Julien La Mettrie, elaborou um estudo de fisiologia "L'Homme-machine" abolindo o dualismo cartesiano mente-corpo e comparando a fisiologia humana à dos animais, no sentido mecanicista da época. A razão enquanto *ratio* ou cálculo no seu sentido original, reducionista e simplificadora era o grande mito unificador do saber, da ética e da política.

A resistência veio de recusas e resistências provenientes do romantismo que considerava o "ser humano um ser de sentimentos e de paixão (Rousseau), e sujeito irreduzível à toda racionalidade (Kierkegaard)...há outras coisas no universo além das leis mecânicas. A vida não é razoável ou racional (Schopenhauer, depois Nietzsche)". (Morin, 1996, p. 159) Já o racionalismo das luzes era humanista. Se por um lado promoveu a

confiança no *homo-sapiens*, homem-sujeito racional, esvaziado de afetividade e de "irracionalidade" por outro, permitiu universalizar o princípio de liberdade como princípio universal, ideal, abstrato.

Historicamente, à razão humanista segue-se a racionalização industrial, que desconsidera o trabalhador como pessoa, e o valoriza pela força física de trabalho. É o império dos princípios de rendimento, economia, da ordem e da eficácia. Tudo é reduzido a aumento de produção e lucro, inclusive as medidas humanizantes que racionalizam agrados ao funcionário. "Pode-se dizer que a industrialização, a urbanização, a burocratização, tecnologização se efetuaram segundo as regras e os princípios da *racionalização*" (Morin, 1996, p. 162) Portanto, enquanto a razão humanista era liberal, a racionalização técnica aparece como violência, persuasão.

Há um século, mudanças vêm se processando, havendo um crescente repúdio ao que denomina *razão fechada*, apriorística, auto-suficiente, absoluta, naturalizada. Repúdio a uma racionalidade que se caracteriza por racionalizações, simplificações, excluindo do seu campo de saber a relação sujeito-objeto do conhecimento; a desordem, o acaso; o singular, o individual; a existência e o ser. Também rejeita a arte, a poesia, os valores, a tragédia, a dor, o amor, o sublime como irracionais.

Faz-se necessário conceber, o que denomina *razão aberta*, que estabelece um diálogo com o irracional ou o a-racional, pois o ser, a existência, simplesmente são.

A partir daí, propõe então, o que denomina de *razão complexa*. Esta "já não concebe em oposição absoluta, mas relativa... em complementaridade, em comunicação, em trocas, os termos até então antinômicos: inteligência e afetividade; razão e desrazão. *Homo* já não é apenas *sapiens*, mas *sapiens/demens*.(Morin, 1996, p.168)

Segundo ele, "tudo indica que a consciência da morte é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que

afirma, se não uma imortalidade, uma transmortalidade". (Morin, 1973, p. 95) Isso é o que exprimem os ritos de morte: reabsorvem os traumatismos e exorcizam os temores, a angústia da redução ao nada. Antropologicamente, esse evento contribuiu para o desenvolvimento da consciência da transformação da vida, a consciência do tempo e da finitude. Concomitantemente, a negação da morte enquanto fato, uma recusa, algo que o ser humano rejeita, ele transpõe e resolve no mito e na magia. E nos propõe uma equação: "a irrupção da morte, no *sapiens*, é ao mesmo tempo, a irrupção de uma verdade e de uma ilusão, irrupção de uma elucidação e de um mito, de uma ansiedade e de uma garantia, a irrupção de uma objetividade e de uma nova subjetividade, e, sobretudo, a ligação ambígua entre ambos". (Morin, 1973, p. 96)

É nessa brecha entre o cérebro e o ambiente, entre a subjetividade e a objetividade, nessa zona de incerteza que no *sapiens* vão circular as fantasias e espectros, que a palavra, o sinal, a representação, se impõe como evidência da coisa, que o rito apela para a comunicação entre receptor-interlocutor imaginário. É a brecha que também é abertura para o erro, a ilusão, a inventividade, a arte e suas múltiplas manifestações. Estabelece-se uma dialógica entre verdade e erro, proliferação de crenças, rituais, da arte enquanto manifestação de "duplos" do mundo e de si mesmo, que nos quatro últimos séculos a ciência racionalizou como pertencendo ao *demens*, e que alijou da aventura sapiencial a incerteza, o erro, a indeterminação.

Além disso, são características constituintes do *sapiens* o riso, o sorriso, as lágrimas, o prazer, o gozo, a raiva, o êxtase, isto é uma verdadeira erupção psicoafetiva, que converge para o excesso, o desmedido. O corpo, a sexualidade, a dança, o jogo, o fazer, o sentir, o criar, o propósito e o despropósito dão visibilidade à face escondida do *homō sapiens*. "É um ser duma afetividade intensa e instável, que ri, sorri, chora, um ser ansioso e angustiado, ébrio, extático, violento, amante, invadido pelo imaginário, ...um ser subjetivo cujas relações

com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem...que produz desordem. E como nós chamamos loucura à conjunção da ilusão, do excesso, da instabilidade, da incerteza entre o real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o *homo sapiens* como *homo demens*". (Morin, 1973, p. 108, 109)

É nessa medida que o autor introduz a noção não apenas de complexidade, mas de hipercomplexidade. E explica que faz essa distinção entre complexidade e hipercomplexidade, na medida em que a hominização é compreendida a partir da complexificação do cérebro, tanto quantitativamente (tornou-se mais volumoso nos humanos) quanto qualitativamente (capaz de exprimir competências estratégicas/heurísticas/inovadoras, desenvolver linguagens altamente complexas, e principalmente e apesar da degeneração celular, se auto-organizar como sistema vivo, auto-transcendente, pois capaz de se dirigir criativamente para além das fronteiras físicas e mentais).

Como já vimos, o ser humano, além da capacidade auto-organizativa característica aos organismos vivos, auto-renovadora celular, também é auto-transcendente, pois quanto mais complexo esse sistema simultaneamente exibe maior capacidade de discriminação, de discernimento, de regenerar-se a partir do acaso, do ruído, num processo de auto-produção permanente, ou *autopoiesis* como define Maturana (1972), reorganização permanente (Atlan, 1972). Para Atlan, a complexidade se define também, por aquilo que não se conhece de um sistema. "Um sistema que possamos especificar explicitamente, cuja estrutura detalhada conheçamos, não é realmente complexo...A complexidade implica que temos dela uma percepção global, tendo, ao mesmo tempo, a percepção de que não a conhecemos em seus detalhes. Por isso é que a medimos, através da informação que não possuímos, e da qual precisaríamos para especificar o sistema em seus detalhes". (Atlan, 1992, p. 66)

Portanto, se o ruído na comunicação perturba a transmissão de uma informação, e o erro acarreta recepção inexata, as máquinas artificiais aumentarão a entropia do sistema, ou seja, suas perdas. No organismo vivo esses fatores não são necessariamente entrópicos, e esses se auto-organizarão apesar de e com o ruído e o erro, e ainda a partir deles aumentam sua complexidade. No sistema hipercomplexo há acentuação de certos aspectos e atenuação de outros, portanto podemos afirmar que "é um sistema que diminui as suas restrições ao mesmo tempo que aumenta suas aptidões organizacionais, designadamente a sua aptidão para a transformação". (Morin, 1973, p. 115)

Na brecha entre real e imaginário, subjetivo e objetivo, cérebro e ambiente expande-se uma vasta zona de indefinição, de ambiguidade preenchida por crenças, mitos, ideologia: Se ela se fecha, volta a abrir de novo, pois ela conterà sempre o sonho; o descontrole, o indeterminável. A demência do *sapiens* é a ruptura e a insuficiência dos controles. O gênio do *sapiens* também reside na brecha do incontrolável onde gira a loucura, mas também onde se fazem as investigações, a descoberta, a criação. Os sonhos, os delírios, o caos, a imaginação são necessários à existência do *sapiens*, e afirma: "a demência é o resgate da sapiência". (Morin, 1973, p. 128).

É significativa a semelhança entre a concepção de *homo sapiens-demens*, a definição de protagonista no psicodrama e o procedimento psicodramático. Protagonista para Moreno é um louco, tomado de frenesi, na cena em que todos estão envolvidos, é a 'coisa fora de si', como vai afirmar, aquecida para o ato, deixando fluir o delírio, a imaginação, os sonhos, o caos. No procedimento, um protagonista delirante ou não, no sentido de não diferenciação entre o que seria ou não uma idéia delirante, é estimulado a atuar, nomear, dar sentido ao conteúdo de sua imaginação, pois acredita-se que através do cenário psicodramático (técnicas, metodologia, espaço, tempo específicos) o sujeito, o grupo, estarão criando uma nova

linguagem, atribuindo novos significados a partir das regras estabelecidas para a cena. Enfim, podemos afirmar que todo movimento da cena é auto-organizativo.

Assim, para Morin, e também para Moreno nenhuma teoria poderá fechar-se, pois o cérebro humano necessita do ecossistema, da cultura, da sociedade, da linguagem, da *praxis* para encontrar a solução das suas incertezas.

Desta maneira, inventividade, criatividade, liberdade não podem mais ser excluídas do campo da ciência e são constitutivas da vida. Os sistemas se organizam a partir de uma multiplicidade de escolhas, a partir da complexidade, sendo que *complexus* é aquilo que é tecido junto, tecido de ordem, desordem, interações, organização.

Portanto, mais cabe conceber o **princípio paradigmático da distinção**, mas não de separação (Morin, 1996, p. 233) que incita a comunicar em vez de isolar, reduzir, separar o objeto, o ser e o ambiente, reconhecendo os traços singulares, originais e históricos dos fenômenos, possibilitando a nova transdisciplinaridade; o princípio da relação entre observador/concebedor e o objeto observado/concebido incitando a estratégia/inteligência do sujeito pesquisador a considerar a complexidade da questão estudada; a possibilidade e necessidade de uma teoria científica do sujeito; da possibilidade de, a partir de uma teoria da autoprodução e da auto-organização, introduzir e reconhecer física, biológica e sobretudo antropologicamente, as categorias do ser e da existência; a possibilidade de, a partir de uma teoria da autoprodução e auto-organização, reconhecer cientificamente a noção de autonomia, de liberdade e livre arbítrio, da inventividade e criatividade. Há de se pensar de maneira dialógica, ligando de maneira complementar noções eventualmente antagônicas.

No século 20, para esse autor, houve uma invasão da cientificidade clássica nas ciências humanas. Na psicologia o sujeito passou a ser reduzido a noções de estímulo, respostas, comportamentos, estruturas mentais, na psicanálise o sujeito é do inconsciente, na sociologia e na economia ele é percebido como fruto de determinismos. Temos excessões em

autores como Foucault e Barthes, na filosofia e na linguagem que trazem o retorno da problematização do sujeito.

Na terceira tese, Morin propõe então uma noção de sujeito "a partir de uma definição que chamo de "biológica", mas não nos sentidos das disciplinas biológicas atuais. Eu diria biológica, que corresponde a lógica própria do ser vivo". (Morin *in* Schnitman, 1995, p. 46). Introduz a noção de autonomia, de sujeito que extrai não apenas energia e informação do exterior para sobreviver, mas se auto-organiza a partir do erro, do ruído e depende do meio ambiente para isso. É o paradoxo da auto-organização.

Compreendo que além de paradoxo, introduz o sujeito como concebedor/observador/produtor da experiência e de si mesmo, como sujeito da e na experiência. Como também explica Morin, como seres sexuados e históricos somos produtores e produzidos biologicamente, antropológicamente produzidos e produtores da sociedade e da cultura.

Portanto, o ser humano é um sujeito que concebe e é concebido, autônomo-dependente, que se auto-eco-organiza, que ocupa um lugar egocêntrico (eu) que fala, que se objetiva no "me" (eu sou eu mesmo), que é auto-exo referente, pois para referir-se a si mesmo precisa referir-se ao mundo externo, de diferenciar o eu/não eu. É o sujeito do *computo* e do egocentrismo, que se coloca no centro do mundo, para realizar as ações de proteção, defesa, distinção, etc... "Eu é um ato de ocupação de um lugar egocêntrico" (Morin *in* Schnitman, 1995, p. 74).

Na cena psicodramática o protagonista é o sujeito, ator entre atores que se objetiva no 'me' simultaneamente no 'outro'. Ele ocupa um lugar egocêntrico, interativo e trabalha-se, com a ajuda das técnicas como o duplo, a inversão de papéis, solilóquio, as simultaneidades, complementariedades, pois como exemplifica Moreno, todo papel implica o contra-papel e

vice-versa. O espaço cênico permite o movimento, as ações de proteção, defesa e diferenciação dos sujeitos implicados no *setting*.

Para Morin, estamos vivendo uma época de grande pluralidade de imperativos contraditórios, numa época em que há o conflito entre imperativo do conhecimento pelo conhecimento, e o salvaguardar a humanidade e a dignidade do homem. Há necessidade de se respeitar não apenas a vida humana, mas a vida em geral. Os problemas são enormes e há de se defender a permanências dos comitês bioéticos, pois a ciência passou a ser um problema cívico, um problema dos cidadãos. Há de se levantar os problemas, formular as contradições, propor a moral provisória.

Eu diria provisória, contextual, ampla e local. Uma moral transversa, ecológica, em rede, como o complexo tecido da rede da vida.

É essa a medida da importância dos grupos para Moreno. Para o autor, as sociedades que melhor sobreviverão no próximo milênio serão aquelas na qual a espontaneidade e criatividade estejam mais desenvolvidas, aquelas nas quais a flexibilidade desenvolvida pelos grupos humanos, a ética da colaboração, da mutualidade e do encontro estiver na ordem do dia. O sujeito que se percebe como cósmico, interativo com seus pares e com o universo.

Como podemos observar, uma nova racionalidade foi produzida durante o século 20, e um novo paradigma está em jogo nesta virada de século. Racionalidade esta que propõe uma outra maneira de pensarmos e explicarmos o mundo, que exige uma razão complexa, aquela que inclui o que no paradigma anterior não era valorizado, ou seja, os afetos, a imaginação, a intuição, a ética, a singularidade, enfim o ruído. Uma racionalidade que contempla as regras do psicodrama que inclui na sua proposta todos esses elementos, o 'fora de si', e que exige do terapeuta uma atitude ativa, participativa, supondo sujeitos que interagem como atores do drama individual, que também é coletivo, transverso, o que não exclui mas diferencia, no

processo de integrar as entropias que colaboram no processo auto-organizativo desse sujeito da espontaneidade e criatividade.

II CAPÍTULO

II - O PSICODRAMA: SEUS FUNDAMENTOS E MODALIDADES

2.1 Fundamentos teóricos

Em Viena, entre os anos de 1910 e 1920, Jacob-Levi Moreno, psiquiatra romeno de origem judaica, desenvolve as bases da teoria e da técnica psicodramáticas. Escreve ele em 1921:

O local do nascimento da primeira sessão psicodramática oficial foi a Komedien Haus, um teatro dramático de Viena...O público compunha-se , além de uma maioria de curiosos, de representantes de estados europeus e não europeus, de organizações religiosas, políticas e culturais... O público era o meu elenco...A peça era o enredo em que haviam sido jogados pelos acontecimentos históricos e em que cada um desempenhava um papel real...Se conseguisse converter os espectadores em atores, os atores de seu próprio drama coletivo, isto é, dos dramáticos conflitos sociais em que estavam realmente envolvidos, então a minha audácia estaria recompensada e a sessão poderia começar. (Moreno, 1921/1993, p.49)

J.L. Moreno almejava criar uma teoria e uma técnica que não apenas ajudasse o sujeito em seus dilemas e conflitos individuais, mas também desenvolver um instrumento que ajudasse os grupos e as nações a resolverem seus conflitos de maneira mais harmoniosa. Em 1925 muda-se para os Estados Unidos, mais especificamente, Nova Iorque e dedica a vida a construção do movimento psicodramático, à psicoterapia de grupo e a criar uma entidade internacional que congregasse todos os terapeutas de grupo do mundo, a atual International Association of Group Psychotherapy, da qual foi o primeiro presidente.

O texto citado dimensiona a genese do Psicodrama, do Sociodrama, do Axiodrama ao que se convencionou chamar genericamente de Psicodrama. Nele podemos observar as preocupações de Moreno com as questões políticas e sociais, seu desejo de criar um instrumento no qual as pessoas pudessem 'tornar visíveis através da ação dramática' os

conflitos vividos no 'desempenho de seus papéis' cotidianos, para que assim pudessem 'encontrar novas respostas' para seus dilemas e angústias.

As três modalidades derivam de uma visão filosófica existencial-fenomenológica de ser humano e de psicoterapia e socioterapia que contempla a problemática do sujeito como complexidade bio-psico-socio-cultural nesta virada de século.

Psicodrama vem do latim *psique* (alma) e do grego *drama* (ação), ou seja, segundo Moreno a ciência que explora a "verdade" através de métodos *dramáticos*. Sociodrama vem do latim *socius* (companheiro, grupo) e do grego *drama*; e Axiodrama vem do latim *axioma* (proposição aceita universalmente, valor) e do grego *drama*.

No psicodrama o foco é o indivíduo em relação a si mesmo e suas interações grupais; no sociodrama o foco são as interações grupais a partir de uma problemática socio-cultural com ressonância para um determinado grupo. Já o axiodrama se desenvolve a partir de valores e dilemas éticos de um determinado grupo social.

São práticas interativas, concebidas originalmente por ele como práticas grupais, que se processam em diferentes contextos mas que são fundamentadas em construtos axiais da teoria e da prática psicodramáticas, tais como: as noções de espontaneidade e criatividade, a noção de encontro, a noção de papéis, a noção de momento e a noção de 'tele', a noção de sujeito ator, protagonista ou *persona dramatis*. Estas não são noções encapsuladas, são noções complementares e retroativas, ou seja, uma nos remete a outra que se enriquece desta para fazer sentido.

Sua metodologia nasce de seu interesse pelo teatro, ao propor a transposição do teatro grego para o palco psicodramático, considerado o *locus nascendi* da espontaneidade, da criatividade e do encontro, sendo também o cenário para o qual todas as práticas convergem e se expandem e onde as noções adquirem seu significado na teoria.

Portanto, o psicodrama comporta uma proposta teórica, epistemológica e filosoficamente fundamentada, e uma prática com metodologia própria. É nessa medida que

tal abordagem no campo das psicoterapias, promoveu uma real transformação no papel do terapeuta, no *setting* psicoterápico e no referencial compreensivo das patologias individuais e/ou grupais.

O psicodrama, influenciado pela fenomenologia, substitui a ambição de descobrir causas e formular leis pela de conhecer os fatos da realidade concreta e contingente do indivíduo. Enquanto fenomenologia existencialista parte da existência concreta da situação do indivíduo no mundo. O dado fundamental da consciência é o sentimento de viver e não a certeza de pensar. A afetividade, a percepção do outro, o desenvolvimento da relação passa a ter significado.

Na clínica, vamos então dar destaque ao que o cliente sente, as emoções que acompanham o momento em que conta sua estória, como se comporta, a postura corporal, os gestos, os silêncios. Através de esclarecimentos e pontuações, do uso de técnicas como duplo, da inversão de papéis, do espelho, entre outras, dá-se visibilidade à complexidade do que esta sendo dito, nomeado, pela linguagem verbal e não verbal.

Entretanto, não apenas as técnicas ajudam a contextualizar o momento existencial do *setting* terapêutico, seja ele bi-pessoal, individual ou grupal¹, mas também a própria concepção deste *setting* terapêutico, do papel do terapeuta e da metodologia de uma sessão psicodramática, sociodramática ou axiodramática.

O *setting* psicodramático é um espaço delimitado, seja ele uma sala, um auditório, uma praça, ou um salão, deve ser flexível na distribuição das cadeiras, mesas, almofadas, brinquedos, marionetes, bolas de diversos tamanhos, máscaras, recursos gráficos, dentre outros.

Tudo deve estar ali disponível para ser lançado mão quando considerado oportuno pelo terapeuta e cliente. Palco e platéia podem ser elementos concretos do *setting*, ou apenas uma configuração demarcada dentro do próprio espaço terapêutico. O espaço terapêutico

psicodramático é um espaço real, que inclui o virtual, que visa dar expressão à imaginação, partindo do pressuposto da imaginação como partícipe da construção da realidade.

O papel do terapeuta é ativo, participativo e contratual. Pode referenciar-se em pressupostos teóricos psicodramáticos apriorísticos, na tentativa de contextualizar a problemática apresentada pelo protagonista-cliente, entretanto, a principal preocupação do diretor(a)-terapeuta é de contextualizar sócio-histórico-psicologicamente o sujeito no seu átomo sócio-cultural, ou seja, tentar desenhar um mapa das interações, como, quando e onde elas acontecem, estimulando o protagonista a agir no presente, *como se* tudo se passasse aqui e agora, tendo o passado e o futuro como referência. É uma noção de tempo autô-organizativo, que se nutre das vivências significativas do passado, do presente histórico, das expectativas de futuro, mas trabalha pela autonomia do sujeito-ator, no presente.

Como afirma Cornelius Castoriadis, "O Ser não está simplesmente 'dentro' do Tempo, mas ele é através do Tempo (intermediando o Tempo, em virtude do Tempo). Essencialmente, Ser é Tempo" (Castoriadis, 1986, p. 219). Este autor também equaciona Tempo à Criação e ao Princípio da Indeterminação, pois, para ele o ser constrói-se no Tempo e o Tempo é um processo que supõe Indeterminação, sendo o Princípio da Determinabilidade a negação da Criação e, conseqüentemente, do Tempo.

Essa equação é análoga às premissas da 'filosofia do Momento e do Encontro', desenvolvida por J.L. Moreno e que introduz a noção de tempo existencial, ou tempo de existir, construir-se no presente, no aqui e agora. Não um existir solitário, isolado. O ser humano só é através do encontro, ou seja, o sentido da vida implica no olhar do outro sobre si mesmo. Portanto, chegamos a nossa primeira afirmativa: o sujeito moreniano é concebido em **Relação**.

Para Moreno a Ação é o elemento terapêutico fundamental. Ação esta contextualizada no espaço e no tempo da vida e do cenário psicodramático. Tempo e espaço do

acontecimento, da palavra, do gesto, da atuação, que implica numa noção de sujeito em comunicação, em construção, produção e produto das interações no grupo e no meio sócio-cultural. Portanto, chegamos a uma segunda afirmativa: o sujeito moreniano é concebido em **Ação**.

É Moreno que afirma:

"Uma ciência da ação começa com dois verbos, ser e criar, e com três substantivos, atores, espontaneidade e criatividade...As "atuações" (actings out) do ator e os "dados" ou interpretações do observador não deveriam ser tratados como se fossem idênticos...Uma matriz da ação registra atos e eventos. Uma matriz de comportamentos registra "observações" de atos e eventos. O ator precisa tornar-se um observador de si mesmo e um ator para o observador, i.e., o observador precisa tornar-se um ator para o observado e um observador de si mesmo; um precisa co-atuar com o outro, um encontro está acontecendo. No socio-psicodrama contemporâneo o olhar subjetivo do ator e o olhar objetivo do co-ator são um, eles estão no mesmo nível. Entretanto, como alter-egos ou egos-auxiliares um do outro, no plano da ação as suas subjetividades e objetividades recíprocas estão num contínuo processo de mistura" (Moreno, 1953, p. 74).

O ator ou protagonista de Moreno é análogo ao sujeito compreendido por Morin, como das ações e retroações, que se pensa, se conhece e se objetiva no "me", que ocupa um espaço egocêntrico. Para ambos, ele é um ser criativo, auto-criativo, interativo, pois se constroi através do encontro, na co-atuação, na diferenciação entre subjetivo e objetivo, na ação recíproca de subjetividades e objetividades. Ação esta que implica interação, retroação, construção de si mesmo e do mundo.

E para que possamos compreender melhor esse ator, a Teoria dos Papéis que contempla aspectos do desenvolvimento da pessoa, e sua inserção no cenário psicodramático, é um dos construtos mais importantes da teoria psicodramática.

2.2 Teoria dos Papéis

Uma das bases teóricas axiais do psicodrama é a teoria dos papéis. Ela contempla uma proposta abrangente de desenvolvimento bio-psico-social do ser humano do nascimento à morte, uma visão filosófica do sujeito e uma prática metodológica.

O conceito de *papel* se origina da palavra *role* (em inglês, *paper*), pois na antiga Grécia e em Roma diversas partes da representação teatral eram escritas em 'rolos' e lidas pelos atores. No teatro moderno passou a designar papel. Moreno explica que o papel é um conceito do teatro e em termos de construto psicodramático, afirma: "O papel é a forma de funcionamento que o indivíduo assume no momento específico em que reage a uma situação específica, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos" (Moreno, 1934/1993, p. 27), sendo pois uma forma de conduta a partir da relação do sujeito com o mundo.

Enquanto teoria do desenvolvimento da pessoa, ela pressupõe um sistema de transações e configurações a partir da *matriz de identidade e do átomo social*, do que propriamente uma estrutura apriorística e universal. Para Moreno, o desenvolvimento procede do desempenho de papéis da pessoa no mundo, ou seja, desempenho esse que resulta na configuração do 'eu' ou do *self*². *Self* que para o autor, "é o cadinho de experiências oriundas de muitas direções. Uma das dimensões do *self* é a social; outra, a sexual; outra a biológica; outra a cósmica; mas o *self* é mais do que qualquer uma dessa dimensões" (Moreno, 1931/1984, p. 20). Contudo, apenas a ação de desempenhar um papel é que dá visibilidade ao sujeito e suas relações. Para ele:

"O desempenho de papéis é anterior ao surgimento de 'eu'. Os papéis não emergem do 'eu'; é o 'eu' quem todavia emerge dos papéis" (Moreno, 1934/1993, p. 25). E explica que o bebê nasce em uma 'matriz de identidade', essa "matriz é existencial...Pode ser considerada o locus donde surgem em fases graduais, o 'eu' e suas ramificações, os papéis...Distingui os papéis fisiológicos ou psicossomáticos, como o do indivíduo que come, dorme e exerce uma atividade sexual; os papéis psicológicos ou psicodramáticos, como os de fantasmas, fadas, alucinados [ou imaginados]; e finalmente os papéis sociais como pai, mãe, médico" e demais." Moreno também concebe que "o desempenho desses papéis desenvolve 'vínculos operacionais', e são eles que os conjugam e integram numa unidade, ou seja o 'eu' ou self." É completa: "Talvez seja útil considerar que os papéis psicossomáticos, no decurso de suas transações, ajudam a criança pequena a experimentar aquilo a que chamamos 'o corpo'; que os papéis psicodramáticos a ajudam a experimentar o que designamos por 'psique'; e que os papéis sociais contribuem para produzir o que denominamos 'sociedade'. Corpo, psique e sociedade são, portanto, partes intermediárias do eu total"(Moreno, 1934/1993, p. 26).

Entretanto, essa intermediação só é possível através dos papéis e afirma: "O papel é a unidade da cultura; ego e papel estão em contínua interação"(idem,,p.29). Este "pode ser definido como uma experiência sintética em que se fundiram elementos privados, sociais e culturais"(idem, p. 238). Fica claro que para ele, o 'eu', ego ou *self* resultam das configurações da 'matriz de identidade', intermediadas pelos papéis nas dimensões fisiológicas, sociais e imaginárias ou psicológicas do sujeito, concebido como complexidade bio-psico-sociocultural em Ação de se construir no movimento de atuar simultaneamente na conjunção espaço-tempo-interação-imaginação do Momento.

Outros aspectos importantes sobre o conceito de 'papéis' é o de sua *tangibilidade*, e sua importância na configuração do *átomo social e cultural* do sujeito.

"Consideramos os papéis e as relações entre papéis o desenvolvimento mais significativo em qualquer cultura específica. Ao padrão de relações em torno do indivíduo, como seu foco, dá-se o nome de átomo cultural. Todo indivíduo tem um conjunto de [relações]-um átomo social-também uma gama de papéis e contrapapéis. Os aspectos tangíveis do que é conhecido como "ego" são os papéis em que ele atua"(idem, p.135)³

Assim, Moreno concebe o sujeito na complexidade das ações, retroações, injunções do seu átomo social, que podem ser percebidas, nomeadas, significadas através do desempenho dos papéis. É esse desempenho que lhe dá visibilidade, visibilidade às interações sociais, às idiosincrasias, aos conflitos, ao encontro, ao imaginário, ao agir e interagir do protagonista, à negociação, ao contrato terapêutico. O papel pode ser medido, comunicado, modificado, experimentado e vivido.

Epistemologicamente, é através do desempenho de papéis que o sujeito pode conhecer-se e o mundo que o cerca, pode expressar-se, pode existir, auto-organizar-se e construir-se no espaço e no tempo do Momento. O papel é o que aparece, torna visível o sujeito enquanto protagonista, enquanto sujeito da ação.

Assim, o sujeito moreniano se constrói através dos papéis que desempenha no cenário psicodramático e na vida. É o **Ator** numa comunidade de atores, como propõe Moreno em *Who Shall Survive?*, 1953.

Não o ator que representa, ou seja, sujeito da representação da realidade, mas o ator que atua, interage, atribui sentido, significado ao seu drama, ao drama do grupo, drama enquanto a definição original grega, que quer dizer Ação.

Há controvérsias em relação a teoria dos papéis de Moreno, no que diz respeito ao fato dela ser uma teoria que estaria propondo um modelo pré-estabelecido de desempenho. Em parte, o problema é consequência dos enunciados teóricos que propõem um desempenho adequado dos papéis, assim como estabelece como premissa que os transtornos emocionais se configuram a partir da inadequação dos papéis e do número reduzido de papéis que uma pessoa estaria em condições de desempenhar.

Moreno sugere textualmente, que a saúde mental estaria fortemente vinculada ao fato do sujeito desempenhar papéis adequados a seu ambiente sócio-cultural, de que os papéis desempenhados sejam múltiplos. Assim, ele equaciona a doença mental à inadequação no desempenho dos papéis, à sua inflexibilidade e cristalização em número reduzido.

Contudo, Moreno propõe uma alternativa baseada nas funções que um determinado grupo social estabelece como comportamentos desejáveis. Algumas tem base em funções biológicas como ser pai, mãe, protetores de seus filhos, ser filho ou filha que dependem dos seus pais, ou outros adultos. O que ele vai dizer é que a mãe é o primeiro ego-auxiliar da criança, e que mãe e criança vão interagir como dupla ego-protagonista a partir das exigências sócio-culturais da sociedade. Inúmeros serão os papéis que a pessoa irá desempenhar na vida: aluno, amigo, colega, professor, médico, bombeiro, enfim em número incalculável. O autor parte da compreensão de que há uma complexidade na concepção e desempenho de papéis, uma autonomia-dependência de um meio sócio-cultural concretizado nas relações/interações do átomo social do sujeito, vamos entender que os papéis são configurações possíveis, configurações auto-organizativas, que através do seu desempenho o sujeito poderá dar novas e inovadoras respostas ou estar mais amarrado às "conservas culturais". Desempenho de papéis e desenvolvimento da espontaneidade e criatividade, estão visceralmente interrelacionados.

Vale ressaltar que a teoria dos papéis permite fazer uma leitura clínica a partir do átomo social de uma pessoa, que será ilustrada na leitura da prática desenvolvida no decorrer desta

dissertação. Apenas para exemplificar a partir dos atores dos casos descritos, tanto Sara, com sua dificuldade de flexibilizar o papel de filha, para poder crescer, tornar-se uma mulher autônoma; como Júlio na rigidez com que exercia o papel de pai autoritário e inflexível, estavam presos às "conservas culturais", aqui não apenas da cultura enquanto valores, hábitos, crenças de uma sociedade, mas cultura enquanto grupo familiar, interagindo através de idiossincrasias, crenças, hábitos e valores. Se, até então, não conseguiam dar respostas novas para aliviar suas angústias, a partir do processo terapêutico apresentaram características diferentes quanto à disponibilidade de flexibilizar esses papéis e dar respostas auto-transcendentes aos respectivos contextos.

Relevância da Espontaneidade e Criatividade na construção do sujeito psicodramático

Em *Sociometry and the Science of Man*, (1956, p. 359) Moreno propõe um diagrama circular que denomina *Field of Rotating Operations Between Spontaneity-Creativity-Cultural Conserve- S-C-CC* (Campo de Operações Rotativas entre Espontaneidade-Criatividade-Conserva Cultural- E-C-CC) e explica: a criatividade se localiza no centro do círculo rotativo, pois trata-se de uma categoria chave do universo. Na extremidade esquerda do diâmetro e da circunferência situa-se a espontaneidade e no extremo oposto a 'conserva cultural'. A espontaneidade pode tomar a direção da criatividade ou da 'conserva cultural', assim como a criatividade pode seguir essa duas direções. Contudo, o produto acabado da criatividade é a 'conserva cultural' que, por outro lado, se renova a partir da tensão gerada pela espontaneidade e criatividade. Moreno foi um crítico, inclusive do livro, enquanto produto acabado de uma cultura. Apesar de ter escrito vários livros durante sua longa trajetória de vida, sua crença era que viver, aprender fazendo era mais criativo. Atualmente, as pesquisas sobre processos de aprendizado tem demonstrando a veracidade dessas afirmativas. Aprender através da prática, de maneira a estimular todos os sentidos seria mais prazeroso e eficaz. A psicoterapia é também um processo de aprender, descobrir, criar novas formas de solucionar conflitos.

Assim, se aparentemente, podemos crer que esse jogo de interações acontece independente do livre arbítrio do sujeito, a questão não é bem essa. Para Moreno "a criatividade está relacionada ao 'ato', enquanto espontaneidade está relacionada à 'prontidão' para o ato"(1956, p. 365). Ora, 'ato', como já conceituamos, implica escolha, pressupõe uma Ação sobre o mundo, pressupõe desempenho de papéis num determinado contexto. Já a espontaneidade seria análoga a algo como anseio de liberdade e/ou vontade de ser livre, como ele mesmo define.

"Espontaneidade deriva do latim sponte, que significa por livre vontade. A espontaneidade tem a tendência inerte para ser experimentada por um indivíduo como seu próprio estado, autônomo e livre - isto é, livre de influências exteriores e de qualquer influência interna que ele não possa controlar"(Moreno, 1934/1993, p. 132)

Por essa definição do autor, espontaneidade implica em motivação para a liberdade [livre vontade], uma tendência que se mantém [tendência inerte], num sentir-se [estado] livre e autônomo sem pressões externas e internas. Também reconhece que essa tendência, fator [fator e como por vezes a define], função, ou capacidade como inata no ser humano. Contudo, segundo ele, é talvez a capacidade humana menos desenvolvida e que mais sofre as pressões culturais no processo civilizatório, ou seja, as pressões das 'conservas culturais' definida por ele como a mecanização, a ilusão do produto acabado, do objetivo imutável, perfeito, da robotização. "Parece não haver nada para que os seres humanos estejam pior preparados e o cérebro humano pior equipado do que para a surpresa"(1934/1993, p. 97), afirma .

É a partir desta constatação que Moreno associa espontaneidade à criatividade. O autor considera a *criatividade* uma das formas de espontaneidade, espontaneidade esta a qual ele também associa *qualidade dramática, originalidade e adequação de respostas*. Dito de outra

maneira, o sujeito moreniano é aquele que expande sua espontaneidade através da *criatividade* que é propriamente o ato, o processo de criar. Afirma:

"[o indivíduo criativo] está perpetuamente empenhado em produzir novas experiências em seu próprio íntimo, a fim de que elas possam transformar o mundo à sua volta e, assim, enchê-lo de novas situações. Estas, por sua vez, desafiam-no a mais experiências novas, que voltam a esforçar-se por remodelar o mundo em redor"(idem, p. 142).

Qualidade dramática que confere novidade e vivacidade a sentimentos, ações e expressões verbais; da *originalidade*, que em sua forma de produção é uma expansão ou variação ímpar da 'conserva cultural', mas aquém da *criatividade*. Por fim, aparentemente a forma mais paradoxal da espontaneidade é a *adequação de respostas*. É através dela que Moreno introduz os aspectos éticos e estéticos de uma resposta, pois para ele uma resposta pode ser nova embora distante das exigências de uma situação, de um contexto.

A noção de saúde-doença mental está vinculada ao movimento de contração e expansão do eu, do si mesmo ou *self*. A partir da disponibilidade do sujeito de desempenhar um número maior de papéis, lançando mão da criatividade, face às 'conservas culturais', torna possível a fluência da espontaneidade.

Epistemologicamente, ele propõe uma concepção de loucura como interativa ao sujeito, pois a 'loucura' seria o ruído, a desordem necessária à sanidade, integrando os movimentos de ordem-desordem-interações-organização como nos propõe Morin. Moreno, parodiando a afirmativa de Kant, de que não podemos conhecer a "coisa em si", vai dizer que se o psicodrama é ação, ele também é "em contraste com '*das Ding an sich* [a coisa em si], de Kant, sendo então o psicodrama *das ausser sich* [a coisa fora de si]... A frase alemã *ausser sich* tem uma outra e significativa implicação. Ela também quer dizer 'alguém que está fora de si, que perdeu as estribeiras ou o controle'. Uma *Ding ausser sich* é, ..., uma coisa desvairada

por (ou contra) si mesma... Protagonista... ator principal na tragédia grega..., significa o homem tomado de frenesi, um louco". (Moreno, 1934/1993, p. 61)

Na clínica psicodramática, uma idéia delirante não é percebida como fora, do sujeito. Por exemplo, se alguém, em processo psicoterápico, nos diz que é um 'santo', nós psicodramatistas vamos sugerir-lhe que nos fale e nos mostre como é esse 'santo'. No processo de tornar visível esse personagem, com o uso das técnicas apropriadas, é que o sujeito vai ou não se reconhecendo como tal. É a dialógica da insanidade-sanidade como propõe Morin, no processo de auto-organização.

Portanto, não há uma relação linear ou mecânica entre espontaneidade, criatividade e 'conservas culturais'. Há interações que se movimentam através das tensões produzidas circunstancialmente entre elas, movimentos de ação e retroação do sujeito criando seus personagens, sua linguagem através de suas práticas sociais.

Aqui vale lembrar que saúde e doença estão equacionadas também ao desenvolvimento da capacidade tética, que vai permitir o que ele denomina o 'verdadeiro' encontro. *Tele* é uma das noções fundamentais no psicodrama, "(do grego: distante, influência à distância) é mútua percepção íntima dos indivíduos, o cimento que mantém os grupos unidos". (Moreno, 1934/1993, p. 36) É uma relação de duas vias, como uma comunicação telefônica, com receptores e emissores em ambas as extremidades, vai afirmar em *Who Shall Survive?* (1953). Para o autor, quanto mais tética uma comunicação maior as possibilidades de se dar o encontro. Quanto menor essa capacidade mais o sujeito estaria emocionalmente comprometido cognitivo e afetivamente.

Pertinente discutir a questão do livre-arbítrio dentro do referencial deste estudo.

Do ponto de vista sistêmico, a relativa autonomia dos sistemas auto-organizadores traz de volta o tema filosófico do livre-arbítrio. Na medida em que estes se diferenciam das máquinas, que funcionam a partir de cadeias lineares de causa e efeito; como já vimos

anteriormente, os organismos vivos são guiados por modelos cíclicos de fluxo de informação, laços de realimentação. Os genes, no caso da biologia, não são mais vistos como determinando características físicas ou mentais de um organismo individual, mas sim como integrantes de uma ordenação dinâmica, que é a organização sistêmica. É característica desta dinâmica, os fenômenos da auto-renovação, ou seja, a capacidade dos organismos vivos de se renovarem e reciclarem continuamente sem perdem a integridade da estrutura total; e a auto-transcendência como a capacidade de se dirigir criativamente para além das fronteiras físicas e mentais nos processos de aprendizagem e desenvolvimento. Assim, determinismo e liberdade são noções relativas do ponto de vista sistêmico. Dependem do intrincado jogo de interações entre organismo e ambiente, cuja capacidade de autonomia vai aumentar de acordo com a complexidade do sistema. Essa complexidade atinge o seu auge nos seres humanos. Nos seres humanos, teremos o processo da hipercomplexidade, como propõe Morin. Dos organismos vivos, também os seres humanos são, aparentemente, os únicos que desenvolveram processos de auto-consciência.

Em psicodrama, procura-se dar visibilidade a esse sujeito da espontaneidade e criatividade, interativo e ecológico, que se configura como produtor e produto de sua própria ação, no embate entre espontaneidade e 'conservas culturais', entre o móvel e o imóvel como diria Bergson, no jogo entre virtual-real, atual, na multiplicidade dos papéis que desempenha no aqui e agora do espaço e do tempo cênico, das interações, do corpo e do imaginário. É nessa medida que compreendo o sujeito moreniano como protagonista.

Protagonista da cena dramática, protagonista da cena da vida, protagonista na e da contemporaneidade.

2.3 Procedimentos da Técnica Psicodramática

O nascimento do psicodrama deve-se, em parte como já vimos, a uma atitude crítica de Moreno sobre a concepção de representação teatral de sua época. Dizia ele que aquela maneira, na qual uma platéia assiste passivamente à apresentação de uma história com princípio, meio e fim pré-determinados, tinha por objetivo uma catarse no sentido de alienação do sujeito, resultando no reforço às 'conservas culturais'. A partir desta constatação, propôs a inversão de papéis entre platéia, palco e atores. No palco, em lugar dos atores tradicionais, estimularia a platéia ou público, através de técnicas de dramatização, a eleger protagonistas de dilemas e angústias emergentes do grupo, cujo desfecho estaria sendo produzido pelos próprios participantes. A esse método ele deu o nome de Teatro da Espontaneidade.

Deve-se também a uma insatisfação de Moreno com os métodos terapêuticos estritamente verbais e centrados no indivíduo.

Concebe assim, o método psicodramático composto de cinco instrumentos: o palco ou cenário, o sujeito ou paciente, o diretor ou terapeuta, o *staff* dos assistentes terapêuticos ou ego auxiliares, e o público ou grupo. E é este cenário, no sentido estrito e no seu sentido metafórico, que vai possibilitar o *drama*, ou seja, o imaginar uma ação, o aquecer-se para ela, o concretizá-la numa cena, o perceber-se nela, o transformar-se através dela, e do compartilhar. É no desenvolvimento da ação dramática que o sujeito será capaz de novas percepções sobre si mesmo e suas relações.

É nessa medida que o autor considera o *setting* psicodramático, o *locus* privilegiado, que propicia a oportunidade, o *momento*, o *aqui-agora* do movimento da mudança no sentido da realização da espontaneidade e criatividade. Capacidades estas que, para sua realização, dependem do desenvolvimento das relações *tele*, ou seja, do grego *influência à distância*,

intuitiva, que envolve *mutualidade* que, por sua vez, permite o verdadeiro *encontro* eu-tu, e influencia na construção e flexibilização dos papéis psico-socio-culturais da pessoa.

É possível compreender-se o espaço cênico como multidimensional no sentido de uma realidade antropossocial, como nos propõe Morin, ou seja, que contém sempre uma dimensão individual, uma dimensão social e uma dimensão biológica. E, também, enquanto *campo multidimensional*, onde se presentifica o tempo, o espaço, a imagem e o movimento. É nesta medida que o psicodrama é capaz de intensificar o momento terapêutico permitindo uma infinidade de analogias, simetrias e contraposições, através do processo de estímulo à imaginação, da concretização de imagens, do uso do corpo e seu movimento no espaço. As técnicas de inversão de papéis, do duplo, do espelho permitem a concretização de novas visibilidades, a realização de virtualidades, inovando as possibilidades de interações do sujeito.

Moreno é preciso na definição da cena dramática. Escreve ele:

"[O palco] proporciona ao paciente um espaço vivencial que é flexível e multidimensional. O espaço vivencial da realidade da vida é amiúde demasiado exíguo e restritivo...No palco ele poderá reencontrá-lo, devido à metodologia da Liberdade - liberdade em relação às tensões insuportáveis e liberdade de experiência e de expressão. O espaço cênico é uma extensão da vida para além dos testes de realidade da própria vida. Realidade e fantasia não estão em conflito; pelo contrário, ambas são funções dentro de uma esfera mais vasta - o mundo psicodramático de objetos, pessoas e eventos"(idem, p.17). Mais adiante, referindo-se ao 'protagonista', reporta-se à definição na tragédia grega, que significa 'o homem tomado de frenesi, um louco'.

No contexto cultural no qual concebeu suas idéias, permeado de um racionalidade presa à noção de elementos que se sucedem no passado, presente e futuro, nem Moreno, nem sua

proposta psicodramática podiam ser compreendidos e assimilados. Pois Moreno já trabalhava com a noção de uma causalidade anelar, da dialógica do eu-tu, do eu-isso, da dialógica sujeito-objeto, da visão de loucura como interativa aos processos de ordem-desordem-interações-organização. O ser humano para Moreno é análogo ao ser humano concebido por Morin: sujeito que chora, que ri, que pensa, que tem raiva, que se imagina, que é dramático e emocional. É o *homo sapiens-demens* que é resgatado no psicodrama. Moreno foi um precursor da idéia de tempo-imagem-movimento na concepção de *setting* terapêutico, assim como Bergson. É Gilles Deleuze((1992) que abre uma porta esse entendimento. Diz ele sobre Henri Bergson:

"Matéria e Memória é um livro [importante] na obra de Bergson. Ele não coloca mais o movimento do lado da duração, mas por um lado estabelece uma identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem, e por outro, descobre o Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração. Fellini dizia recentemente que somos ao mesmo tempo a infância, a velhice, a maturidade: é totalmente bergsoniano... [Bergson, 1896] delineou uma imagem-movimento e uma imagem-tempo que, mais tarde, poderiam encontrar seu campo no cinema".(idem, p. 64)

Sabemos que Bergson com seu conceitos de '*durée*', '*elán vital*', foi um dos filósofos que mais influenciaram Moreno na sua concepção das noções de espontaneidade e criatividade, de tele, de movimento, fundamentais à teoria psicodramática. Ora, para Bergson "*l'élán de vie*' é uma força imaterial, que apodera-se da matéria, que é a necessidade mesma, e tende a introduzir nela a maior soma possível de indeterminação e liberdade". (Bergson *in* Foulquié, 1960, p. 174). Em *Consciência e Vida*, conferência feita em 1911, na Universidade de Birmingham, ele vai dizer que quando uma de nossas ações cessa de ser espontânea para tornar-se automática, a consciência retira-se dela, e que os momentos em que a consciência atinge maior vivacidade, são aqueles nos quais "as variações de intensidade de nossa

consciência parecem,..., corresponder à quantidade mais ou menos considerável de escolha ou, se se quiser, de criação, que distribuímos sobre nossa conduta...[portanto] Se a consciência significa memória e antecipação, é porque consciência é sinônimo de escolha" (Bergson *in* Pensadores, p. 80) Conseqüentemente, sinônimo de criação. Bergson coloca a consciência como coextensiva à vida e assim introduz a discussão sobre consciência, escolha, criação e vida, que atualmente, nas ciências biológicas, fisico-químicas estão sendo equacionadas, como já vimos, aos sistemas auto-organizadores.

De certa maneira, fica mais clara a afinidade de Moreno com o filósofo, aqui não há uma oposição entre movimento, criação e consciência, pelo contrário, eles são extensivos da vida e não atribuíveis somente aos humanos, mas também aos animais. Já a imagem, para esse filósofo, ela é a matéria de nossa memória.

Bergson só está sendo melhor compreendido na atualidade desta virada de século 20/21. Moreno apesar de sentir-se desconfortável diante da hegemonia psicanalítica e filosófica do seu tempo, tentou conviver com elas, debatendo seus princípios e propósitos. Contudo, inventou no início do século 20 uma abordagem que necessitava um outro paradigma para a compreensão de sujeito e de mundo.

Italo Calvino em seu livro Seis Propostas para o Próximo Milênio (1990), nos remete a uma original reflexão sobre a Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade, e Consistência, características necessárias ao homem no próximo milênio.

Pode-se tentar uma aproximação com o psicodrama, no que ele comporta da leveza do jogo, da rapidez da precisão do momento, da exatidão da intensidade, da multiplicidade da rede de conexões entre os fatos, entre as coisas do mundo, da visibilidade da imaginação e da consistência da ação.

Compreendo que é no *setting e no procedimento psicodramático* que reside as possibilidades de tornar visíveis novos recursos para dar conta desta nova racionalidade, da

construção deste sujeito contemporâneo aberto para o novo, flexível, interativo, espontâneo e criativo.

Como já foi dito, o *setting psicodramático*, é o cenário composto pelo palco, a plateia ou grupo, o protagonista(s) ou paciente(s), o diretor ou terapeuta e os egos-auxiliares. Apesar de Moreno ter desenvolvido uma concepção de cenário específica e ter trabalhado em palcos projetados por ele mesmo, é também ele que nos esclarece que a cena psicodramática pode se desenvolver em qualquer lugar: na praça, na rua, nos hospitais, nas escolas, no lar. Ele foi o exemplo vivo disso quando desenvolveu o trabalho com crianças e prostitutas nas ruas de Viena. Em seu livro *Psicodrama de Crianças*, Zerka Moreno expõe como Moreno, Jonathan, o filho e ela interagem psicodramaticamente na cotidianidade da vida doméstica.

Quanto ao *procedimento psicodramático*, é composto de quatro etapas: o aquecimento inespecífico, o aquecimento específico, a dramatização e o compartilhar.

Aquecimento Inespecífico: é a primeira etapa do processo. É a etapa da conversa aleatória, do jogo, de um exercício de expressão corporal. É a etapa que prepara para o surgimento aleatório de uma questão. No caso do *psicodrama* o terapeuta privilegia uma questão individual, que tenha uma ressonância na história de vida do paciente, se a abordagem é individual ou bipessoal. No *setting* grupal há que se manter o equilíbrio entre a ressonância individual e grupal, utilizando-se em ambos os casos da *tele* [intuição] sociométrica tanto do terapeuta como do grupo. No caso do *sociodrama* a temática já é, por definição, pré-determinada, ou delimitada, portanto essa etapa visa o surgimento do(s) protagonista(s). Já no caso do *axiodrama* essa etapa visa o surgimento de uma temática vinculada a valores de um grupo ou sociedade.

Em linguagem moriniana, esta é a etapa da desordem, do ruído, do caos favorecendo o

acontecimento, a eventualidade, o aparecimento do novo, que, segundo Lévy, pode vir de qualquer ponto, por proximidade ou vizinhança, de dentro ou de fora daquele campo de interações ou *campo multidimensional*, intensionalmente constituído.

Aquecimento Específico: é a etapa na qual se constroi a cena a partir da questão e do(s) protagonista(s). Solicita-se uma descrição detalhada do dilema ou acontecimento em questão, ou a construção da cena utilizando-se os recursos do espaço cênico (que podem ser diversos, incluindo objetos e pessoas). Este é o momento no qual trabalha-se a *concretização* de imagem ou imagens, no espaço imaginário do *como se*.

Na metáfora do hipertexto é o momento de dar significação, de atribuir sentido fazendo ligações, conexões entre os diversos textos. Segundo Morin, uma , "ordem que não é anônima e geral, mas está ligada a singularidades,... como universo singular,... ordem que está ligada à idéia de interações" (Morin, 1996, p. 197,198).

Dramatização: é o momento da ação dramática propriamente dita, quando o protagonista, sob a direção do diretor e a ajuda dos ego-auxiliares, vive na ação a cena imaginada para a qual foi aquecido. O diretor, ao lançar mão das técnicas de solilóquio, inversão de papéis, espelho, duplo, interpolação de resistência e suas variações, ajuda a intensificar os estados emocionais, o gestual, a fala, ou seja, aspectos que considere significativos para a expansão da visibilidade do sujeito sobre si mesmo, dos outros e do mundo.

A dramatização é o momento no qual presente, passado e futuro se atualizam na imagem e se concretizam na ação. O jogo de interações é intensificado pelos diversos papéis dos personagens que entram em cena, podendo ser personificados por egos-auxiliares ou não.

O momento da dramatização promove a dialógica entre a ordem e a desordem. Há um intenso movimento ordenado de significar e resignificar, e a desordem das agitações,

dispersões, desorganizações, imprevisibilidade, indeterminabilidade e incerteza do desfecho da cena. É o *homo demens* de Morin, o 'homem tomado de frenesi' de Moreno.

Mas é também neste movimento dialógico que vivencia-se o paradoxo da auto-organização, que permite a evolução, a concretização de uma outra configuração de significados. Como afirma Moreno:

"Na representação criadora espontânea, as emoções, os pensamentos, processos, frases, pausas, gestos, movimento, ... parecem penetrar de modo anárquico e informe num meio ordenado e numa consciência bem estabelecida... pertencem todos à classe dos tons de uma melodia, ... às células de um novo organismo. A desordem é apenas uma aparência exterior, internamente existe uma força propulsora coerente, uma aptidão plástica, uma necessidade imperiosa de assumir forma definida; o estratagema do princípio criador, que se alia à astúcia da razão para realizar uma intensão imperativa"
(Moreno, 1993, p. 85).

Compartilhar é a próxima e última etapa do processo. O protagonista(s), diretor e egos compartilham com a platéia ou grupo seus sentimentos, suas impressões e vivências que emergiram na lembrança de cada um durante a dramatização. É o momento do *sharing*, no qual o grupo volta a assumir um papel preponderante na cena dramática.

Não há consenso sobre a questão do compartilhar experiências com o grupo, por parte do diretor. Os psicodramatistas mais fiéis às questões da transferência psicanalítica, oferecem mais resistências para realizá-la. Entretanto, a maioria dos autores acredita que este é especialmente um momento de *encontro*, de estar sensível para uma cumplicidade *télica*, intuitiva com o protagonista, assim como ao que circula no grupo. Essa etapa permite a cada participante resignificar-se, resubjetivar-se a partir da complexidade de imagens, da

intensidade das vivências, da multiplicidade de interações, do encontro, dos elementos inovadores da percepção, acessando uma outra visibilidade.

Processamento é uma etapa que se caracteriza pela pontuação técnica e metodológica da sessão. Geralmente, é utilizado em grupos de profissionais em formação, mas pode acontecer em qualquer contexto desde que adequado ao nível de conhecimento da metodologia psicodramática do grupo.

Essas duas últimas etapas levam ao desaquecimento da cena dramática, o desaquecimento do cenário, *desaquecimento do campo multidimensional psicodramático*.

O tempo do acontecimento, da atualização, da coexistência dos paradoxos, do *aiom* como nos propõe Deleuze, readquire a virtualidade do real, de ser um ponto virtualmente disponível na rede de interfaces.

Como nos diz Pelbart, nós somos o entrecruzamento de múltiplos ritmos (vegetal, animal, cósmico), nós nos engendramos nessa multiplicidade temporal que é nossa e das coisas. Em lugar da linha do tempo obtemos um emaranhado de tempo, uma variação infinita.

Quanto às técnicas elas são fundamentais para estabelecer a dinâmica da organização. Moreno em *Psicoterapia de Grupo e Psicodrama*, 1959, data da primeira edição em alemão descreve as três principais técnicas do procedimento psicodramático: o duplo, o espelho e a inversão de papéis. Começemos, portanto, por elas.

O duplo psicodramático, diz ele, "é uma pessoa auxiliar que está em condições de se sentir na situação do paciente e representar as mesmas ações, sentimentos e pensamentos do paciente, inclusive através da mesma manifestação corporal que ele mostra" (Moreno, 1974, p. 115). O duplo é o de cada pessoa, reproduzido na cena por uma pessoa com a qual o cliente se identifique e também com quem possa conversar e atuar conjuntamente. O duplo pode apresentar um voz interna, uma fantasia, uma imagem, personagem do presente, do passado ou do futuro, estabelecer um diálogo, no qual o ego-auxiliar vai objetivar na cena, para o

protagonista, o que ele percebe telicamente sobre ele. Vai se diferenciar do espelho, no sentido de que a técnica do espelho tem uma preocupação com a semelhança da fala, da postura, da atitude do protagonista. "O paciente mesmo se sente no lugar dos espectadores e vê uma cópia de si mesmo, como se comporta quando levanta de manhã, como briga com a mãe, como toma o seu café da manhã e como se conduz em situações típicas da vida". (Moreno, 1974, p. 117)

Já na inversão de papéis o objetivo é dar visibilidade ao conflito do protagonista, solicitando que ele se coloque no lugar do outro. O fato de poder entrar no papel de quem é o alvo da raiva, fonte das incompreensões, das tristezas e frustrações, oportunizam o jogo entre subjetivo e objetivo. Aquele que ora era tratado como objeto distante, descolado do protagonista, ao inverter papéis, passa a ser sujeito dos mesmos sentimentos. Só isso amplia e redimensiona a percepção do protagonista sobre o outro e sobre si mesmo, no jogo em que o sujeito, ator se subjetiva e objetiva através do tu. Há uma percepção complementar e simultânea da dialógica eu-tu.

Moreno vai equacionar essas técnicas aos princípios de psicoterapia de grupo que estariam associadas às primeiras fases do desenvolvimento infantil. Para ele, logo que a criança nasce ela mais precisa de um ego-auxiliar que lhe advinhe os desejos, ou melhor, que seja o seu "duplo", em seguida, tem necessidade de começar a desenvolver uma consciência sobre si mesmo, reconhecer-se, portanto, o "espelho" lhe ajudaria a fazer isso. Posteriormente ela desenvolve a capacidade de reconhecer os outros na sua circunstancialidade, portanto na "inversão de papéis", o outro lhe ajuda a reconhecer-se. No psicodrama, há uma visão funcional de desenvolvimento humano, a partir da compreensão das necessidades de interação entre ambiente, sujeito e imaginação.

Moreno ainda se refere a duas outras fases: a quarta que consiste na criança colocar-se

ativamente no lugar do outro e atuar como se fosse a outra parte da relação, que corresponderia a um amadurecimento da capacidade de inverter papéis. E ainda um quinta fase que corresponderia à capacidade total do protagonista de estar no lugar do outro e interagir com o outro atuando no papel do protagonista. Assim, explica ele, "com essa fase, completa-se o ato de inversão de identidade". (Moreno, 1993, p.112)

Entretanto, essas fases foram melhor desenvolvidas em propostas teóricas de psicodramatistas brasileiros, como Fonseca (1980) com a teoria da Matriz de Identidade, Dias (1994) que desenvolveu a teoria da Programação Cenestésica com apoio no trabalho de Rojas-Bermúdez (1978) sobre o Núcleo do Eu. Ainda vale citar o trabalho mais recente de Geraldo Massaro (1994,1996) que propõe uma teoria da cena no psicodrama e de Maria Rita Seixas (1992) sobre o Sociodrama Familiar Sistêmico, ressaltando a familiaridade de Moreno com as teorias sistêmicas deste final de século. Entretanto, o propósito desta dissertação não contempla uma exposição mais detalhada desse assunto, o que me colocaria em débito com a riqueza de todas elas.

Outras técnicas foram desenvolvidas desde a época em que Moreno propôs o duplo, o espelho e a inversão de papéis. Temos o solilóquio, que é o dizer o que se está pensando, imaginando num momento de silêncio; a interpolação de resistência que é o desempenho pelo ego-auxiliar de uma solução inversa ao que está sendo proposta pelo protagonista. É muito eficiente nos casos de depressão, fobias e conflitos que envolvem soluções agressivas. O ego-auxiliar, conduzido pelo diretor(a), sugere uma estratégia completamente diferente como solução, e o protagonista precisa dar conta dos novos desafios que daí advém; a concretização de uma imagem, quando pede-se para o protagonista que faça uma imagem com uma emoção, uma cena familiar, entre outras. Entretanto, essas técnicas estão melhor ilustradas nas práticas descritas nesta dissertação.

Portanto, é nessa multiplicidade de interações entre teoria, método e técnicas, que engendram-se os procedimentos psicodramáticos. Formam redes com os atravessamentos, a transversalidade, as intensidades de vivências, emoções, reflexões, que se renovam e auto-trancendem, no movimento de ordem-desordem-interações-organização.

É nessa medida, que a releitura do psicodrama a partir de um outro paradigma para a ciência, coloca o psicodrama na ordem do dia. Isso porque este contempla as regras necessárias que estabelecem o jogo entre o observador e observado, concentra suas observações nas relações e suas circunstâncias e preocupa-se em dar visibilidade a essas relações através da cena dramática. Psicodrama supõe movimento e ação, supõe escolha consciente, concensual e livre, supõe complexidade de processos interativos, mas também observação direta, recortes que fazem a diferenciação necessária ao aquecimento, à dramatização e ao compartilhar e que trabalham no sentido do sujeito-protagonista-ator e auto-organizativo.

NOTAS:

1. A metodologia bi-pessoal indica um setting terapêutico no qual apenas psicodramatista e cliente estão presentes. Na individual comporta a dupla psicodramatista e ego-auxiliar treinado, e o cliente. Na grupal, o psicodramatista, o grupo (de tres pessoas à centenas de pessoas) classificado de várias maneiras, egos-auxiliares treinados ou emergentes e a platéia.
2. Moreno utiliza indiscriminadamente os conceitos de 'eu', *self* e ego em sua obra, portanto, seus tradutores também não esclarecem diferenciações entre esse conceitos.
3. p. 135. Colchete foi introduzido por mim. Itálicos são do autor. Vale também notar que na sua obra Moreno utiliza, indiscriminadamente, os termos 'sujeito' e 'indivíduo', atribuindo-lhes aparentemente o mesmo significado.
4. p. 365 "Creativity is related to the "act" itself; spontaneity is related to the "readiness" of the act".

III CAPÍTULO

III - NA PRÁTICA CLÍNICA PSICOTERÁPICA: A CENA COMO ELEMENTO AUTO-ORGANIZATIVO

Ao falarmos de psicodrama, estamos lidando com questões de caráter relacional e contratual entre diretor, cliente e egos-auxiliares, além do compromisso com a imaginação como construtora do real e vice-versa, transposição essa contínua, que tece a rede das interações entre os participantes do cenário. Na IX Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, o escritor, diretor de teatro, de televisão e cinema Alcione Araújo, ao ser questionado sobre a diferença da novela da televisão para o teatro, afirmou "o caráter autoral deste, seu caráter interativo, relacional e o pacto que diretor, atores e platéia fazem com a imaginação que, concomitantemente remete ao real. Há um convite para que o espectador transporte-se para o cenário imaginário, que simultaneamente trata do real".

Entretanto, para se ter uma melhor percepção dessas interações marcadas pela complexidade, apresentamos a prática psicoterápica grupal, bi-pessoal e de casal do psicodrama, procurando-se ilustrar através das vivências, aspectos fundamentais da cena como o **aquecimento**, a **dramatização**, o **compartilhar**, a **catarse de ação**, além das técnicas do **solilóquio**, da **inversão de papéis**, do **espelho**, do **duplo** e a função do **ego-auxiliar** e demais.

Começaremos por *Sara*¹, 25 anos, brasileira, solteira, advogada, trabalha numa empresa multinacional e mora com os pais. Foi encaminhada à terapia por uma colega de trabalho e sua queixa era que "minha vida familiar esta bastante tumultuada neste momento".

¹ Todos os nomes citados neste capítulo são fictícios, em função do sigilo profissional.

Conta que, após 25 anos de casados, os pais chamaram as duas filhas, ela e sua irmã mais moça, para comunicar que estavam se separando.

Ficou transtornada, sentiu um misto de sentimentos de raiva, tristeza, decepção, dúvida, e incerteza. Muita pena da mãe que há anos deixou o emprego para se dedicar aos cuidados da família e raiva do pai pelo que Sara considerava uma "fraqueza "(sic).

Sua angústia se pautava na dúvida sobre a aliança que deveria fazer: com o pai ou com a mãe? O pai conhecera outra mulher, durante os anos que realizara um trabalho em Brasília pela empresa para a qual trabalhava e se apaixonara por ela. Entretanto, ao voltar para o Rio e para o convívio familiar sua paixão não diminuiu como esperava, e sua proposta atual é ficar com as duas mulheres: a esposa e a amante.

A mãe definitivamente não aceita essa proposta e deu-lhe um ultimatum: ou ela ou eu.

Na ocasião da conversa com as filhas, o pai decide sair de casa. Sara sente-se no compromisso de dar apoio ao pai e à mãe, sua rotina atual resume-se a visitas ao pai pelo menos três vezes na semana, após várias horas de trabalho na empresa .

Após algum tempo, o pai volta para casa da família, mas as tensões continuam e ela desconfiada e insegura com a situação, afirma : para mim, meu pai ainda não desistiu da amante, nem de manter as duas situações. Ele é um um homem 'fraco', indeciso sobre a importância da família na vida dele. Para ela, a melhor solução seria a separação definitiva dos pais.

O primeiro momento de uma sessão psicodramática é denominado de **Aquecimento Inespecífico** e é caracterizado pela *aleatoriedade*. Os assuntos trazidos em desordem, a atitude do terapeuta é de descontração no sentido de criar um campo interativo relaxado. Na sessão aqui descrita, a medida em que a conversa vai se desenvolvendo, inicia-se um processo de seleção a partir de temas mais significativos na vida atual do protagonista. No início da

sessão conversamos generalidades sobre o trabalho, sua irritação com o chefe sobre critérios utilizados para avaliar seu desempenho, suas dúvidas sobre continuar ou não nesta empresa.

É o momento também que pode-se utilizar outras técnicas denominadas técnicas de aquecimento, como são chamados os jogos dramáticos, recursos sonoros e gráficos, que podem evocar um sentimento, desenvolver um determinado tipo de percepção, a integração grupal, o contato consigo mesmo, entre outros. São os jogos interativos que visam *aquecer* o grupo para a atividade grupal. A estratégia terapêutica será focalizada numa problemática principal contratada entre cliente e terapeuta.

No caso de Sara entendemos que a preocupação com a separação dos pais, sua necessidade de ser conciliadora e simultaneamente dizer que o problema era deles apresentava-se como o dilema mais aparente. Diz que a situação em casa está calma apenas na aparência. Sua desconfiança em relação aos propósitos do pai está muito viva, e exemplifica: há poucos dias, eu e meus pais assistíamos a novela das 8 na televisão, quando a situação ficou estranha. Isso porque o personagem masculino da cena propunha a sua mulher, que esta aceitasse o fato de que ele tivesse uma amante. O silêncio na sala de Sara ficou tenso e constrangedor e continuaram assim os três até o fim do episódio televisivo.

É nessa medida, que a partir da *aleatoriedade e desordem* dos assuntos deste início de sessão, um recorte, uma *ordem* vão se delineando a partir da descrição da cena familiar de assistir à televisão. Sugeri que dramatizássemos essa cena, dando voz no presente, a esses personagens silenciosos do passado.

No caso, a intenção da cena dramática é dar visibilidade aos dilemas vividos pelo protagonista.

Passamos assim para o segundo momento da sessão psicodramática, do **Aquecimento Específico**. Um primeiro recorte já foi realizado e outros desdobramentos são sugeridos pelo diretor, que assume claramente um papel ativo, de direção da cena quando ele solicita ao cliente que construa a cena no presente, neste espaço cênico imaginário.

Aqui, insiste-se nos detalhes (dispõe-se os objetos e pessoas no espaço da sala, do quarto, da praia, etc...), pois acredita-se no psicodrama que esse ritual de contextualização cênica ajuda o protagonista a ocupar o espaço, a construir através da ação a linguagem da cena dramática. Em linguagem termodinâmica, ele é análogo ao movimento de expansão que provoca o calor sobre a matéria, ou seja, faz brotar novas configurações. Assim também meu papel de diretora da cena vai sendo delineado enquanto eu e Sara arrumamos 'sua sala imaginária' finalizando os detalhes da cena que ela está construindo junto comigo.

A **Dramatização** é o momento no qual o diretor vai selecionar as técnicas mais adequadas ao seu propósito de dar visibilidade à problemática, até então, sugerida pela cena. Escolho a técnica da *inversão de papéis*. Ela consiste em solicitar ao protagonista que 'entre' no papel de cada personagem colocado em cena tentando falar, gesticular, o mais próximo de como este lhe parece e que escolha um para ser apresentado em primeiro lugar.

Sara sentou-se então, na poltrona onde sentara-se o pai no dia da cena doméstica e disse:

Meu nome é Luiz, tenho 58 anos, sou engenheiro aposentado, tenho uma família, esposa e duas filhas que eu amo muito, mas há alguns anos me apaixonei por outra mulher e desde então estou em dúvida sobre o que devo fazer. Eu quero ficar com as duas: a família e a outra, mas minha esposa não aceita.

Peço que Sara volte a ser ela mesma e olhe para o pai, representado então por uma cadeira e diga o que sente em relação a ele.

Sara: eu acho você um fraco. Não consegue decidir o que é melhor para você porque não dá valor a sua família. Você me deixa insegura.

Sara como Luiz: você sabe o quanto eu não quero perder vocês e como gosto da minha família.

Sara como Sara: eu não acredito em você, se fosse assim você não teria dúvida.

Sara como Luiz: faz um silêncio e peço um *solilóquio*.

Sara como Sara: Eu tenho raiva, mas também pena dele. Eu gostaria de poder ajudá-lo.

Diretora: como?

Sara: não sei.

Encerramos o diálogo com o pai neste impasse.

A sessão continua com Sara invertendo papel com a mãe, que terá o nome fictício de Cláudia.

Sara como Cláudia: tenho 50 anos, sou uma mulher dedicada à vida doméstica. Abandonei meu trabalho para cuidar da família, meu marido que é engenheiro e minhas duas filhas Sara que é advogada e Rita que é médica. No momento estou passando por um problema familiar muito difícil. Após 20 anos de casamento monogâmico da minha parte, fico sabendo que meu marido tem uma amante. Não aceitarei nunca a proposta dele de ficar comigo, a esposa, e a outra, a amante.

Sara como Sara: eu te dou força. Também não aceito.

No final da *inversão de papéis* com a mãe, peço a Sara que crie um diálogo entre os pais. Minha intenção era dar uma oportunidade dela imaginar-se diante desses pais e compreender os sentimentos que nela despertam como pais, como casal, como família.

Aparecem sentimentos de traição da mãe em relação ao pai, tristeza e remorso por parte do

pai, entretanto não se fala na raiva, sendo este o sentimento mais dissimulado entre eles. Afirmções como "não tenho raiva, mas pena ou tristeza" são comuns aos três personagens. Por fim, peço a Sara que, utilizando-se do espaço cênico, disponha os pais de acordo com seu desejo. Sara coloca os dois sentados lado a lado mas sem se tocarem. Ela senta-se à frente deles.

Peço-lhe que dialogue com eles e ela então pede que se entendam e que saibam preservar o que haviam construído juntos até hoje: uma família.

O **Compartilhar** é a terceira etapa do procedimento psicodramático. É quando protagonista, grupo, diretor e egos-auxiliares dividem sentimentos e impressões sobre o que se passou em cena. É o momento de reflexão propriamente dito, de dar significado, atribuir sentido aos conteúdos da cena.

No caso, Sara se diz surpeendida com a cena final, de como é forte seu desejo de ver os pais juntos, a família reunida. Percebe-se então, muito mais envolvida com o rumo das decisões deles, do que ela mesma poderia admitir anteriormente.

Há um sentimento de alívio ao deixar mais claro os caminhos que apontam seu desejo. Pode então ter um reconhecimento genuíno do quão forte é seu sentimento de abandono e fala com espontaneidade do medo que tem do pai realmente ir embora de casa.

Uma das características que podemos perceber a partir do exemplo desta sessão, é a dimensão da 'força precipitadora da cena'. É como se a protagonista estivesse envolvida num jogo que *per se* vai impondo suas próprias regras, a partir dos personagens construídos para interagir no aqui e agora, no 'momento', segundo Moreno. A diretora vai tecendo junto com a protagonista, uma rede de situações familiares que vão dando, simultaneamente respaldo emocional e favorecendo o aparecimento de novas configurações, novas probabilidades na

complexa indeterminação do presente. A cena aparece como este espaço multidimensional no qual a protagonista vai tornando-se o sujeito que ocupa esse espaço, intensificando através da ação de entrar nos diversos papéis a estratégia de ações e interações, que atenuam as fronteiras do dentro e do fora, do eu e do tu, num movimento criativo de eu sou o tu, o nós, e me vejo através dos vossos olhos e os percebo através dos seus.

Isso também acontece nas situações de grupo, quando uma plateia diversificada entra em interação. Vejamos como isso se dá.

Sara aceita participar de um grupo terapêutico, composto por cinco pessoas (Sara inclusive). São eles:

Júlio, 40 anos, brasileiro, casado em processo de separação (mora no Rio e a família em São Paulo), dois filhos, sociólogo e funcionário de um banco estatal.

Renato, 25 anos, brasileiro, solteiro, analista de sistemas e contratado por empresa de terceirização de serviços de informática a multinacionais.

Luiza, 54 anos, brasileira, solteira, enfermeira doutoranda na sua área, professora e pesquisadora.

Maria, 42 anos, brasileira, casada, dois filhos, advogada, funcionária pública.

Na sessão descrita estavam presentes Sara, Luiza, Maria, Júlio. Sessão com ego-auxiliar, psicóloga, atriz e diretora de teatro.

Júlio havia sido transferido de São Paulo para o Rio de Janeiro e como estava vivendo uma segunda crise matrimonial, decidiu fazer da mudança, uma separação definitiva da esposa, com quem estava casado há 18 anos.

Quando sua decisão começou a tornar-se mais clara para a família, os filhos Andre (15 anos) e Junior (9 anos) demonstraram um comportamento definido por Júlio como "indiferente". Clara, a esposa, discordara abertamente da separação.

Foi esse o tema trazido no *aquecimento*, que começou com um comentário de Sara sobre sua dificuldade de conviver com a separação dos pais. Aparentemente, esses haviam decidido pela separação definitiva. Júlio queixou-se então da indiferença dos filhos em relação a ele. Nunca telefonam argumentava, e sentenciou: caso isso continue assim, vou abandoná-los.

Essa afirmativa causa comoção no grupo, pois essa questão de sentir-se abandonado pelos pais já vinha sendo trabalhada com ele, em relação aos seus próprios pais.

Sara, nesse momento, vira-se para ele e diz que também ameaçou o pai de abandoná-lo, caso ele fosse morar com a amante. Eu nunca mais irei vê-lo, ameaça.

Percebo neste diálogo o potencial de interação télica e peço que continuem a conversa como se fossem pai e filho aqui e agora.

Eles imediatamente iniciam um diálogo e dão voz aos conflitos vividos cotidianamente nas respectivas relações familiares.

Esse é um exemplo de situação dramática, na qual o diretor, percebendo a complementariedade entre os conflitos vividos pelo protagonista que começa a se delinear, e outros participantes do grupo, atua sobre a permeabilidade dos papéis vividos na vida cotidiana e os papéis que começam a se configurar na cena dramática. Dispensa-se o *aquecimento específico*, pois os participantes já estão aquecidos para o papel.

Peço que o grupo construa uma cena da família de Júlio e que cada um escolha um personagem para viver.

Sara fica no lugar de Andre, Luiza no lugar de Clara e peço ao ego-auxiliar que entre no papel de Junior. Maria havia escolhido ficar de fora observando a cena. Era nossa platéia. É o próprio Júlio que dispõe os personagens, e nos comunica numa linguagem espaço-temporal, relacional e com gestos, sua percepção das interações familiares.

Na cena, Júlio pede que Luiza se aproxime de Sara e lhe dê o braço; no universo das relações familiares é Clara, esposa e mãe, dando apoio ao filho, enquanto explica que: Clara é muito apegada a Andre; e ironiza: ela sempre está do lado dele.

Pergunto-lhe se isso o incomoda, e ele responde dando de ombros.

Junior é colocado de pé entre a dupla mãe-filho e mais próximo do protagonista.

Júlio inicia o diálogo com Andre com a ameaça: Eu já pedi de todas as maneiras que vocês telefonem e ninguém liga.

Sara-filho-Andre responde: Você foi embora de casa, prá outra cidade e só fica exigindo.

Júlio: Eu sei que eu fui um pai exigente com você e até cruel, mas a situação é essa e eu estou tentando me aproximar.

Diretora: Observo que Júlio está de pé, com a mão no bolso e falando distante do filho.

Interrompo o diálogo e peço ao ego-auxiliar que faça um *espelho*, ou seja, se coloque no lugar o protagonista, tente mimetizar seu gestual e sua fala. Ao ego-auxiliar solicito que exagere a postura distante, contrastando com a fala.

Pergunto a Júlio se é assim nessa distância e com as mãos nos bolsos, que ele se sente em relação ao filho. Acredita estar se aproximando do filho?

Júlio responde: É assim mesmo.

Insisto perguntando se no aqui e agora, gostaria de tentar uma outra postura.

Arrogantemente, responde que não. Não vou mudar nada.

A cena continua e Luiza dá voz à Clara, dizendo o quanto é difícil para ela ter que lidar com todos esses problemas sem a presença de Júlio, marido e pai. Também ela se sentia só. André acaba 'dando de ombros' para as reclamações do pai e Junior se emociona quando o pai diz que vai abandoná-los. Ele pede que fique, pois sentirá muitas saudades. É o momento de maior dramaticidade emocional, quando pai e filho se abraçam.

Podemos observar nesta cena a importância da temática aglutinadora, a partir da circularidade dos sentimentos de perda e abandono nas relações familiares, que permitiu o desenvolvimento de interações télicas, da criatividade dos componentes da cena, da qualidade dramática que conferiu vivacidade aos sentimentos. Entretanto do ponto de vista do protagonista observa-se uma impermeabilidade, permanecendo arraigado ao padrão cultural do pai autoritário e intransigente (reforço da 'conserva cultural'). Essa impermeabilidade sócio-cultural-psicológica dificultou a *adequação de respostas*, ou seja, uma resposta nova adequada às exigências da situação, às exigências da família a partir das mudanças provocadas pelo protagonista, considerada nos seus aspectos éticos e estéticos. Quanto à *criatividade* do protagonista, ele mostrou-se inflexível quanto a produzir experiências novas em seu próprio íntimo, afim de que elas pudessem contribuir para transformar o mundo em sua volta. Portanto, esse é um bom exemplo da tese moreniana de que *catarse, qualidade dramática* não respondem isoladamente pelo movimento de expansão do *self* ou de dar fluência à *espontaneidade*, pois não há prontidão para a ação livre, autônoma, contextualizada.

Apesar do uso do *espelho*, uma técnica que, como as outras do psicodrama, tem poder de atuar sobre essa tenue fronteira do eu e do não-eu, Júlio permanece impermeável ao desafio,

analogamente a uma membrana, uma pele que tenha esclerosado sua capacidade de troca com as demandas do ambiente.

Foi nessa medida que Sara, Luiza e ego-auxiliar não conseguindo sensibilizar o protagonista, continuaram inflexivelmente complementando a atitude impermeável do mesmo.

Do ponto de vista da noção de sujeito que nos propõe E. Morin, Júlio se priva do movimento de ação e retroação do processo de auto-superação, evita a possibilidade de ser intermitentemente sujeito e objeto de si mesmo, não tramitando entre a ordem, a desordem, o ruído, dificultando assim as subsequentes interações e organização. Por isso também, que em lugar de ser o sujeito que ocupa um espaço, ele abre mão do espaço que poderia ocupar, permanecendo impermeável a trocas, novas percepções, novas respostas, emocionalmente contraído e desgostoso. É interessante observar que, apesar de fisicamente ser alto, bonito, uma pessoa bem informada, falante e desenvolto, emocionalmente estava ressentido e acuado. Percebia-se como vítima, objeto das circunstâncias, das ansiedades e angústia dos filhos e esposa, e não como sujeito capaz de contribuir para o movimento de mudança na própria família.

Num encontro subsequente, cujo tema foi a Escultura da Família de Sara, estavam presentes Luiza, Maria e a protagonista.

Foi proposta como metodologia de trabalho que todos fizessem, em algum momento do grupo, a escultura da família.

Sara era a última a fazer esse trabalho, isso porque, ela evitava ser a primeira a expor suas dificuldades, e também porque expor os conflitos familiares lhe dava muita "vergonha" (sic).

Nesse ela atendeu prontamente.

A **Escultura da Família** é uma técnica utilizada em terapia de família, mas que neste trabalho ficou clara a adequação de seu uso na terapia bi-pessoal, individual e em grupo no psicodrama, tendo por finalidade compor um retrato, uma configuração de como o protagonista percebe suas relações familiares no contexto de espaço e tempo do *setting* terapêutico.

Solicitei à Sara, que dispusesse os componentes da sua família de tal forma que as distâncias significassem maior ou menor proximidade entre as pessoas.

Ela escolheu Maria para ser sua mãe, Luiza para ser seu pai e no lugar da irmã colocamos temporariamente uma cadeira, para, posteriormente, ser substituída por um participante do grupo.

No *setting* psicodramático há várias maneiras de se configurar o *ego-auxiliar*. A primeira é o *diretor(a)* trabalhar em dupla *diretor-ego-auxiliar* pré-estabelecido. A outra é o ego ou egos emergirem do próprio grupo denominado *ego(s) emergente(s)*, e há também a opção do próprio diretor(a) entrar no papel do ego, principalmente no atendimento bi-pessoal. No caso, Márcia, o ego-auxiliar formal do grupo estava ausente nesta sessão, sendo a cadeira vazia sugestiva de uma pessoa imaginária, a qual no momento apropriado será presentificada por um *ego emergente*. Vale notar que em psicodrama utiliza-se também a *técnica da cadeira vazia*, que está no lugar de personagens da vida do protagonista, de partes dissociadas do seu eu com as quais ele tem a oportunidade de estabelecer um diálogo.

Na distribuição espacial, a mãe foi colocada próxima a uma das paredes da sala, o pai em frente junto à parede oposta e a irmã no meio da sala.

Peço à Sara que inverta papel com qualquer personagem de sua família e ela começa pela mãe.

Sara como Cláudia afirma: Estou num momento difícil da minha vida. Meu marido tem uma amante e eu não posso aceitar isso. Depois de 20 anos de casamento ele decidiu sair de casa. É como se a minha vida tivesse acabado. Mas é ela (a amante) ou a nossa família.

Peço ao ego que entre no papel.

Maria como Cláudia: Sinto-me triste porque dediquei minha vida a essa família e, de repente, é como se tivesse que começar tudo de novo. Larguei profissão, trabalho, minhas filhas estão criadas e eu fiquei só.

Este é, sem dúvida, um momento de impacto emocional no grupo. Mas antes de continuar, devemos observar a importância do papel do *ego auxiliar*. Em alguns casos, quando o diretor deseja que a inversão de papéis seja mais fiel à fala do protagonista, solicita ao ego que assim o faça. Contudo, há aquelas ocasiões nas quais o mais importante é que o ego seja menos espelho e acrescente novas percepções a partir de uma percepção singular do outro e desse encontro identitário de histórias de vida. É a ação de criar através do encontro, que dá fluência à espontaneidade. Percebe-se que Maria coloca mais emoção na sua fala e isso contagia a protagonista e também a diretora. Vamos ver a continuidade.

Sara como Sara: não mãe você não está só, eu vou lhe ajudar. Você sabe o quanto eu lhe apoio.

As duas se entreolham paradas frente a frente, mas Cláudia (Maria) observa a filha em silêncio, um olhar meio vago, distante.

Percebendo esse momento em que ambas estavam emocionadas e perplexas, pergunto à Sara se gostaria de fazer algum gesto em relação à mãe. Ela abraça a mãe.

O silêncio, o abraço, pergunto se este é o momento de cumplicidade atual entre mãe e filha.

Sara responde que sim.

Dessa cena passamos a dialogar com a irmã Rita, e no lugar da cadeira vazia ela escolhe Luiza para sentar-se.

Peço à Sara que 'seja' a irmã neste momento. Sentada na cadeira vazia, ela se apresenta para o grupo.

Sara como Rita: Eu sou Rita, tenho 22 anos, estudo Medicina e tenho um namorado muito legal.

Estou vivendo uma situação familiar difícil, pois meus pais resolveram se separar, depois de um casamento de quase 20 anos. Isso me chateia mas eu continuo vivendo a minha vida.

Acho que o problema é deles e eu não posso resolver nada por eles.

Diretora: E a sua irmã. Você não tem uma irmã?

Sara como Rita: Tenho sim. Ela é toda envolvida com o problema deles. Eu já disse prá ela que ela está perdendo tempo com um problema que não é dela.

Neste momento, peço ao ego-auxiliar Luiza que entre no lugar de Sara e repita sua última frase.

Faz parte da técnica da *inversão de papéis*, que o ego-auxiliar repita a última frase do protagonista, para dar continuidade ao diálogo procurando manter a veracidade da linguagem utilizada pelo protagonista. Entretanto, quando protagonista e ego(s) estão *aquecidos no papel* o diretor deixa a cena fluir espontaneamente, abolindo a repetição.

Luiza como Rita: Eu já disse prá ela que ela está perdendo tempo com um problema que não é dela.

Peço à Luiza que dê uma resposta *como se* fosse a Rita.

Luiza como Rita: Eu entendo você e acho que você pensa que eu sou desligada, que não me importo com o que está acontecendo.

Sara: Você leva a sua vida e parece que não liga, não tem sentimento de família.

Luiza como Rita: Tenho sim Sara. O problema é que o papai e a mamãe que precisam resolver o problema deles. Nós somos jovens. Veja o que você está fazendo com a sua vida. Só pensa em trabalho e resolver o problema do pai e da mãe. Dessa maneira você nem consegue namorar, ter uma vida social sua.

Sara como Sara: Você está enganada. Você sabe que eu já tive namorado e tenho muitos amigos e amigas.

Luiza como Rita: Você mal tem tempo de curtir seus amigos, mal tem tempo e disposição para arranjar um namorado. Você prefere ficar ajudando o papai a arrumar apartamento para morar.

Sara fica em silêncio por alguns segundos, algo perplexa diante da fala de Luiza-Rita.

Pergunto-lhe como está se *sentindo*.

Em psicodrama é muito importante explicitar o sentimento, a emoção que acompanha os gestos e as palavras. Faz parte desse olhar complexo que não concebe o sujeito apenas na dimensão verbal ou simbólica, objetiva ou mental. O sujeito é concebido na sua multiplicidade bio-socio-psico emocional.

Sara como Sara: Chocada...mas reconheço que Rita tem razão, apesar de eu continuar acreditando que ela não tem o mesmo sentimento de família que eu.

Essa fala esclarece uma situação importante na vida de Sara. A partir do olhar de Luiza-Rita ela percebe o exagêro de sua dedicação aos pais. E nesse momento também encerramos o diálogo com a irmã. A questão de quando e como se interrompe um diálogo numa sessão de psicodrama é pertinente aqui. Claro que não há uma resposta genérica para o

fato e por isso os critérios utilizados dependem das particularidades de cada situação. No caso, a diretora quis ressaltar a importância da perplexidade de Sara frente a fala de Luiza-Rita, acreditando que essa pausa é terapêutica, no sentido da necessidade de um tempo de elaboração, de processamento do sentimento, do pensar sobre o que foi narrado.

Sara então, inverte papel com o pai que se apresenta nessa sessão de maneira similar à fala da sessão bi-pessoal, mas acrescenta outros fatos.

Sara como Luiz: (depois de expor seu dilema entre a família, a esposa e a amante) Decidi sair de casa, alugar um apartamento para tentar definir minha situação. Mas as coisas ainda estão muito difíceis. Parece tudo muito confuso ainda.

Peço ao ego-Luiza que entre no papel de Luiz-pai e repita a última frase.

Sara como Sara: É sempre o mesmo problema. Se você tivesse claro os valores da família, não estaria confuso.

Luiza como Luiz: (vale ressaltar a postura de Luiza, que sentada muito encolhida contra a parede, fala baixo reflexivamente em tom de solilóquio ou monólogo, dizendo que)...minha família não compreende que eu também tenho dilemas. Não é apenas uma questão de ficar com a esposa ou a namorada. Eu tenho dilemas religiosos, sou cristão, e para mim isso tudo passa a ter um peso moral muito grande. É como se eu tivesse pecando, sinto-me triste e sozinho. Preciso de apoio da família e por outro lado sei que não posso exigir isso deles.

Pergunto à Sara se gostaria de dizer algo ao pai.

Responde: não.

Peço um sentimento neste momento.

Sara: Tenho pena.

Compartilhar:

Pergunto a cada participante como se sentiu desempenhando os diversos papéis na família de Sara.

Maria, visivelmente emocionada disse que se viu na mãe de Sara. Isso pode acontecer comigo também, ser abandonada, trocada por outra mulher pelo marido.

Sara respondeu que a percebeu muito envolvida no papel e no sofrimento da mãe.

Maria responde que a cena só fez reforçar sua crença de que é muito importante não abandonar a profissão, o emprego, pois é nessas horas que a gente vê como é necessário ter algo no qual se possa ser criativo e só seu.

Luiza disse que se sentiu bem no papel de Rita. Ela parece mais leve em relação ao problema. Só não sei se fiz bem o papel. Tinha que repetir tudo, ou só a última frase, falei direito? Pergunta.

Sara responde com ênfase: Você deu vida ao meu pai. De repente eu compreendi o meu pai, suas dificuldades, seus dilemas. Pela primeira vez eu o vi como ele realmente é. Foi perfeito, e eu já sei como vou me comportar com ele daqui pra frente.

Diretora para Sara: O que essa dramatização acrescentou às suas percepções anteriores?

Sara: Fiquei emocionada com a Maria no papel da minha mãe. Ela parece compreendê-la tão bem!

Minha irmã me fez as perguntas mais difíceis. Mas apesar de eu achá-la desligada da família, percebi o quanto eu estou enrolada com esse problema. Ela tem razão quando diz que estou deixando de viver minha vida, em função do problema da família.

Meu pai (olhando para Luiza) eu preciso ter uma conversa definitiva com ele. EU O percebo só, mas com problemas que só ele pode resolver.

Diretora: Esta é uma nova percepção, uma conquista hoje. Poder perceber cada pessoa da família mais independente de você, cada um com sua problemática pessoal. Ser solidária é uma coisa. Querer fazer por eles, como se disso dependesse sua sobrevivência

emocional, afetiva, social é algo bem diferente. Você começa a perceber-se como sujeito nas relações e não vítima delas.

Quero também anotar que esta foi uma sessão muito criativa, no sentido de como Moreno concebia a criatividade, ou seja, uma nova maneira de perceber e desempenhar os papéis e de, a partir dessa visibilidade, poder encontrar novas soluções para os problemas.

Quanto à dúvida de Luiza sobre ter sido ou não adequada nos papéis de irmã e pai talvez proceda da crença no ineditismo da criatividade, como algo que brota do nada. No psicodrama, ser criativo é deixar fluir a espontaneidade ao assumir um papel e poder dar visibilidade a novas maneiras de organizar os vínculos através do encontro, da percepção intuitiva do outro. E foi isso que Luiza fez ao desempenhar no aqui e agora os papéis de irmã e pai de Sara.

Encerramos a sessão nos abraçando e com a promessa de Sara de que teria uma conversa séria com o pai.

Claro está, que essa era uma promessa que estava fazendo também a si mesma.

Percebe-se, a partir desses relatos, a importância da cena como espaço envolvente e como detonador de manifestações de comportamento que surpreendem não apenas o protagonista, o grupo, mas também o terapeuta.

A cena é o contexto, cuja intensidade emocional, relacional, vai dar fluência à espontaneidade no exercício da criatividade, através da imaginação e da ação, dará visibilidade no presente aos processos interativos.

Isso acontece através do jogo de papéis.

Papéis desempenhados pelo protagonista, que dá vida a outros personagens importantes de sua história. O pai, a mãe, a irmã que vão interagir com o pai, a mãe, a irmã, os irmãos e muitos outros personagens da história dos outros participantes do grupo. É nessa

intersecção do meu, do teu, e do nosso que flui a espontaneidade e a criatividade, na busca continua por novas percepções, novas configurações visíveis.

A complexidade reside neste jogo maquínico de interações entre personagens da imagem-ação do protagonista e os integrantes do grupo que, por sua vez, também protagonizam seus dramas compartilhados, atravessados por novas visibilidades, novas linguagens, novas intensidades. O protagonista é e percebe-se, entra no papel e se despe dele. Ocupa e desocupa um espaço, é e se desfaz das armadilhas instituídas, instituindo o novo, aquilo que jamais será como foi.

Observemos o caso de Maria, numa cena catártica que ilustra bem esse movimento de inovação.

Já estávamos no processo de encerrar os encontros grupo, após aproximadamente 30 sessões. São momentos que nos lembram perdas e separações. Portanto, nessa sessão propus que trabalhássemos com cenas passadas de Perdas e Separações.

Após um aquecimento visando a concentração dos participantes em situações do passado que lembrassem o tema proposto, caminhando pela sala, relaxando o corpo, respirando fundo e de olhos fechados, nos sentamos no chão.

Pedi a cada um que relatasse a cena lembrada e o grupo escolheu a primeira a ser dramatizada.

Relatarei a cena de Maria.

Maria conta ao grupo, composto hoje por Luiza, Júlio e ela, que pensou logo no dia da morte do pai e do seu pesar por não ter podido dizer a ele tudo que sentia. Era aquela distância que ele sempre manteve em relação aos filhos, sempre colocando a mãe intermediando a relação, mas todos percebendo que o 'comando' era dele.

Diretora: Como na escultura da família que você retrata o pai atrás da figura da mãe, mas bem mais alto que ela, digo.

Maria confirma que a imagem é fiel a sua percepção do pai. Entretanto, ficou um enorme vazio, uma vontade grande de dizer o quanto ela o queria bem.

Neste momento peço que ela imagine uma cena do pai ainda vivo e, em seguida, que ela concretize essa imagem.

Maria coloca Júlio sentado sobre almofadas, em silêncio.

Como eu estava dirigindo a sessão sem ego-auxiliar, pedi a Júlio que simplesmente usasse sua intuição, sua imaginação, seus conhecimentos do pai de Maria através das falas de Maria.

Júlio sentado, em silêncio, Maria distante contando emocionada o quanto gostaria de ter expressado seu amor pelo pai.

Diretora para Maria: Seu pai está aqui, olhe para ele e diga o que está sentindo.

Maria para Júlio-pai: Eu sinto que você sempre foi tão distante, a gente mal se falava.

Diretora: Júlio continuava em silêncio e, em lugar de inverter papéis entre Maria e ele, disse à Maria, que estava distante, no ângulo oposto ao pai: Você pode estar mais próxima do pai neste momento. Você gostaria de se aproximar mais dele?

Maria: Relutante, começa a se aproximar de Júlio.

Júlio: Envolvido pela emoção da cena, estende os braços para Maria.

Maria: Abaixa-se e abraça Júlio e chora copiosamente.

Júlio: Visivelmente emocionado, também chora e diz a Maria que a ama muito, que sempre amou muito todos os filhos.

Maria responde: Nós também te amamos muito e é bom poder dizer isso.

Júlio e Maria, ali pai e filha, ficam abraçados por um tempo e aos poucos vão se recompondo da emoção.

No compartilhar, Maria diz-se aliviada. É como se um enorme peso tivesse saído do coração, afirma.

Podemos observar novamente, a força da cena dramática, que envolve a todos e segue a trilha da espontaneidade das emoções. A diretora deu poucas consignas tanto ao protagonista quanto ao ego-emergente, e a cena adquiriu vida própria, fluiu para o seu desfecho catártico.

Para Moreno, a catarse tem um papel fundamental na liberação da espontaneidade e criatividade. Naturalmente, a catarse compartilhada, pois ao comparar a catarse no *setting* psicodramático com o *setting* teatral convencional, ele afirma que no segundo a catarse é mental, passiva, da plateia, do espectador, no final da tragédia que despertou emoções e permitiu sua catarse. No caso do psicodrama "a catarse deslocou-se do espectador para o ator... é um processo de realização espontânea e simultânea de uma obra poética, dramática, em seu processo de desenvolvimento desde o *status nascendi* em diante, de etapa em etapa". (Moreno, 1993, p. 64). Podemos observar a catarse se processando nas quatro direções propostas por Moreno: a somática, a mental, a individual e a grupal. Ela acontece como fruto de uma complexidade de fatores e é denominada **catarse de ação**, que é ativa e produz efeito terapêutico, "nos atores-produtores que criam o drama e, ao mesmo tempo, se libertam dele". (Moreno, 1993, p. 38)

Podemos constatar esses fenômenos na sessão acima descrita. Devido à intensidade do momento emocional compartilhado provocado pela catarse, da possibilidade de se fazer uma reflexão sobre o ocorrido, acredita-se que o psicodrama tem um enorme potencial de elucidar conflitos, que de outra maneira dificilmente seriam enunciados. É conveniente lembrar que o *setting* psicodramático é o local apropriado para que a experiência seja verdadeiramente terapêutica e todos os envolvidos possam se beneficiar dela.

Momentos importantes no processo terapêutico de Luiza foram a escultura da família, que, a exemplo de Maria, foi um momento de muita emoção, no qual a protagonista chorou quase todo o tempo.

Na sua imagem, o pai e a mãe foram colocados de pé lado a lado, ela e a irmã sentadas em duas cadeiras na frente e de costas para eles. Falou da distância emocional, da falta de relações carinhosas entre eles. Não se lembra de ter sido abraçada pelo pai ou pela mãe, pessoas simples do interior. Separou-se da família quando foi estudar em outro estado, depois veio para a Escola de Enfermagem no Rio e, atualmente é professora e cursa doutorado em sua área.

A irmã também veio, mas sua vida foi mais complicada. Foi mãe solteira, nunca conseguiu chegar à universidade, contudo tinha uma filha maravilhosa, atualmente casada, feliz no seu casamento, já havia lhe dado uma neta e estava grávida da segunda.

Luiza sempre percebera a família como a causa de todas as suas dificuldades. A timidez, o medo do envolvimento afetivo, era como se atualmente ela carregasse o fardo da mãe doente e da dificuldade de esclarecer um relacionamento amoroso com um ex-colega de trabalho, que nunca deixa claro seu interesse por ela, mas também não a abandona.

No compartilhar da sessão em que trabalhamos a escultura familiar, Luiza compreendeu o que ela mesma considerou como uma das questões mais importantes da terapia, quando disse: "apesar de todos os problemas, pela primeira vez eu tive a clara percepção, um forte sentimento de que apesar de todos os problemas, somos uma família".

É comum ouvir de pessoas que passaram por outros processos psicoterápicos, esse sentimento de perplexidade quando estão fazendo psicodrama, dadas às possibilidades oferecidas pela abordagem psicodramática de permitir essa visibilidade da imagem-ação, do entrar e sair do espaço intermediário das relações, do jogar, do brincar com gestos, palavras, dando-lhes significados anteriormente impensados.

Outras técnicas importantes, que acentuam essa visibilidade seriam a **concretização de imagem e intensificação de um gesto ou sentimento**. Um momento significativo do uso destas técnicas, foi numa sessão na qual Renato era o nosso protagonista.

Trazia uma problemática em relação ao seu chefe, que exercia um determinado tipo de autoridade bastante comum atualmente em certas empresas (sic). Querendo ser solidário com os seus funcionários, ele exagerava a sua condição de vítima, "entrava na sala onde estavam ele e os (as) colegas trabalhando, com a camisa desconjuntada de quem estaria desesperado e começava a apressar todo mundo dizendo que assim iriam ter que passar a noite trabalhando". Sugeri essa cena e depois de Renato representá-la, pedi ao meu ego-auxiliar, que exagerasse no gestual. Assim ela o fez. Entrou na sala falando alto, exagerando no gestual e batendo nas costas de todo mundo. Foi uma cena entre hilária e grotesca, que causou impacto.

Renato: Eu nunca havia percebido como esse chefe é autoritário. Mas, eu não sei o que fazer com isso. Fico acuado, desconfortável mesmo.

Diretora: Escolha uma imagem da sua relação com esse chefe e a coloque em ação.

Renato faz a imagem com ego-auxiliar: O chefe de pé batendo nas suas costas e Renato sentado, se sentindo constrangido, quase paralisado na frente do computador.

Diretora: Peça-lhe que tente mudar essa imagem.

Renato: Parece impossível.

Diretora: Mas aqui e agora você pode.

Renato: Levanta-se, olha para o chefe e retira sua mão dos seus ombros.

Diretora: Como você se sente?

Renato: Bem melhor, apesar de na prática ser difícil fazer isso.

Diretora: O que você acha que poderia acontecer se você pedisse a seu chefe que não lhe bata mais nas costas?

Renato ficou pensativo e respondeu: Nada.

Neste caso a própria encenação levada ao exagêro ajudou o protagonista a minimizar seus temores de que qualquer mudança na relação dele com o chefe seria impossível.

Renato participou apenas de 10 sessões do grupo. Com horário de trabalho muito irregular, ele faltava muito. Entretanto, conseguiu resolver o problema que o havia trazido à terapia: sair de casa, separar-se especialmente da mãe por quem ele sentia um forte compromisso emocional e alugar um apartamento só para si.

Há também as técnicas dirigidas ao grupo como um todo e que também desenvolvem esse olhar inovador sobre as relações, do sujeito sobre si mesmo e sobre o outro. Este foi o caso da primeira sessão do grupo, quando trabalhei com Márcia, meu ego-auxiliar, a auto-apresentação dos participantes explorando a linguagem corporal e a sonoridade. Denominado "O Jogo dos Instrumentos Musicais", tratava-se de após um aquecimento do corpo, caminhando pela sala, se alongando e relaxando os músculos, de pedir aos participantes que imaginassem um instrumento musical e "fossem" esse instrumento. Sem uso de palavras, todos utilizaram sons, gestos, enfim outros recursos corporais para, primeiro, apresentar individualmente seu instrumento e depois formarem uma orquestra. Ao final, pediu-se cada pessoa "cantasse" seu nome.

Esse jogo durou metade da sessão de 90 minutos.

A outra metade dedicamos a compartilhar sentimentos e impressões, apresentar-se formalmente e, muito especialmente dizer se os instrumentos escolhidos tinham alguma identificação com a maneira de ser de cada um.

Renato, que havia escolhido o trompete, instrumento de sopro donde tirou sons ritmados. Achava-se uma pessoa preocupada com a ordem e a disciplina. No grupo queria

aprender a ser mais relaxado e flexível, em última instância, poder cortar o cordão umbilical com a família.

Luiza ao escolher a flauta doce e tocar a cantiga "Boi da Cara Preta" revela que sente-se uma pessoa muito sensível e temerosa. Gostaria de tornar-se mais forte emocionalmente, não precisar se proteger tanto, e chorar tão facilmente.

Maria escolheu o bumbo, que soltava uma percussão sonoramente baixa, forte e precisa. Apesar de, muitas vezes, sentir-se frágil, ela percebia-se como uma pessoa forte e determinada a exemplo do instrumento escolhido. Gostaria de aprender com Luiza a ser mais sensível.

Tanto Júlio quanto Sara, só compareceram ao grupo em sessões posteriores e se beneficiaram de outras formas de auto-apresentação.

O grupo teve muitos momentos significativos: o dar um grande abraço coletivo em Luiza, quando essa assustada queria ir embora. Desenhar sobre cartolina a mensagem de liberdade, que segundo a compreensão do grupo, foi o movimento de *Renato* no curto espaço de tempo que esteve conosco. Levou o quadro consigo de presente. *Sara* conversou com o pai, mudou-se de empresa e deu adeus a todos nós. *Maria* iniciou faculdade de história e melhorou a comunicação com sua família e no trabalho, sentindo-se menos responsável pelas dificuldades por eles apresentadas. Aprendeu a "estar com". *Luiza* deu um salto qualitativo na sua tese de doutorado. Deixou de lado um relacionamento amoroso que nunca se definia, e passou a assumir melhor seu papel de mestre, sujeito de sua história de vida. *Júlio* continuou mantendo um relacionamento amoroso tumultuado e brigando muito com os filhos.

Há também outras maneiras de dar visibilidade a conflitos relacionais, quando as pessoas envolvidas estão presentes no *setting* psicoterápico.

É o caso do casal cuja estória é a seguinte:

Lúcio me procurou com a queixa de que "não conseguia resolver os problemas de sua mulher, pois não havia jeito dela entender sua crise financeira".

Lúcio, 30 anos, comerciante, até um mês atrás conviveu maritalmente com Helena, alguns anos mais velha, divorciada e com filhos adolescentes.

Era uma relação de aproximadamente 6 anos, com momentos de muita paixão, mas também muitos atritos. Conta que um belo dia, irritado com a situação financeira e atritos com o filho mais velho, saiu de casa e voltou a morar com a mãe, alegando que Helena não compreendia sua dificuldade financeira. Estava em crise.

Entre os tantos fatos que Lúcio contava repetidas vezes, um me chamou especial atenção: estava indignado pela companheira preferir ficar até mais tarde no trabalho a voltar para casa para encontrá-lo. Suspeitava inclusive de um envolvimento amoroso com outra pessoa.

Comecei a investigar por aí e foi como puxar o fio da meada. Lúcio sentindo-se abandonado com o progresso profissional da mulher, começou a cobrar dela mais atenção, mas alegando o sofrimento dos filhos e não dele.

Na psicodinâmica do casal, uma crise pode ser desencadeada quando um dos dois muda e o outro espera que a relação permaneça como está. Cria-se um descompasso entre as expectativas dos papéis que cada um deveria desempenhar. No caso do casal Lúcio e Helena comecei a investigar a partir das mudanças de expectativa dela em relação a ele, compreendendo que seu desejo era deixar de ter um papel de maternagem não apenas em relação a ele, mas também aos filhos que já eram adolescentes. Ele por sua vez, exigia que ela continuasse como era antes, mais disponível para passeios, viagens, chegar mais cedo em casa ou administrar os conflitos domésticos.

Tentei flexibilizar as coisas através do esclarecimento deste sentimento de abandono. Ele resistiu. Passei então a dramatizar com ele, a partir da *inversão de papéis* com Helena e do *duplo*. Trabalhamos os possíveis sentimentos de insegurança e frustração despertados nela a partir da saída dele de casa, as dificuldades de conciliar seu crescimento profissional com as exigências de atenção em casa, os conflitos cada dia mais frequentes entre ele e os filhos.

Esse diálogo simulado deu uma outra visibilidade aos problemas do casal. Ele ficava surpreso diante da similitude do que lhe parecia quase um jogo de adivinhação dos diálogos cotidianos entre ele e a mulher e afirmava: "Foi isso mesmo que aconteceu!"

Aos poucos passou a compreender melhor o outro lado da dupla, contudo continuava acreditando que o problema era dela.

Sugeri quatro encontros do casal para esclarecermos as dificuldades, ao que ambos concordaram com certa resistência.

É aconselhável, quando trata-se de um conflito de casal, que o outro esteja presente no *setting*, e que possa dar voz a suas dúvidas, dilemas e projetos. Com a presentificação pode-se trabalhar concretamente as dificuldades da relação. No caso, começou a tornar-se mais evidente a dificuldade do casal renegociar as mudanças na expectativa dos papéis que cada um deveria passar a desempenhar. Se anteriormente os papéis eram complementares, hoje ela estava necessitando de um companheiro que entendesse seu momento de vida. Filhos crescidos e crescimento profissional. Ele resistiu, abandonando as dificuldades e correndo para a casa da mãe. Arrepende-se e quer voltar sob uma condição, que Helena exerça a maternagem como antes.

No nosso primeiro encontro o padrão que se evidenciava nas sessões individuais, se repetiu. Choro, Lúcio sentia-se melindrado com tudo que Helena fazia ou dizia. Helena, por

sua vez, tentava desculpar-se com explicações intermináveis, mas deixara claro que a saída dele de casa foi um balde de água fria na relação.

Ele não aceitava isso e se defendia no argumento da vergonha pela precariedade de sua situação financeira. Falavam, falavam e não conseguiam sair desse enredo característico do círculo da complementariedade, mas que deixa ambos infelizes.

Já no segundo encontro, dei uma planilha com duas folhas de papel para cada um e pedi que, sem utilizar palavras escritas ou faladas, desenhassem a família que cada um tinha hoje. Quando abriram o desenho, ela desenhara a família extensiva se interpondo entre ela, os filhos e Lúcio. Ele desenhou-se ao lado de Helena e de seus filhos.

Ela reconheceu que sentia-se sufocada pelas exigências familiares tanto da família extensiva quanto dele. Reconhecemos que essa seria uma primeira dificuldade. Entretanto, na medida que eles estavam num movimento de mudança, compreendia que uma imagem da família projetada no futuro poderia esclarecer muita coisa.

Pedi então um segundo desenho que expressasse a família que gostariam de ter daqui a um ano. Foi uma revelação!

Ela tirou a família extensiva do desenho, aproximou-se dos filhos e empurrou o parceiro para além do nome da empresa onde trabalhava. Ele manteve o desenho original.

O olhar de surpresa e perplexidade os deixou sem palavras. Nos despedimos emocionados com a contundência das imagens.

Na semana seguinte ele veio sozinho. Estava triste, naturalmente, mas havia uma tranquilidade na sua postura e um sentimento de alívio. Ela não veio mais, mas ficou claro que haviam decidido pela separação. Ele resolveu tirar férias e não voltou a me procurar.

Um tempo depois, cruzei com ela na rua e, curiosa, perguntei sobre a relação. Acabou, respondeu. Aquelas reuniões resolveram tudo.

E parecia feliz, muito feliz.

Essa estória revela a flexibilidade, a precisão e a leveza da concepção terapêutica do psicodrama. Flexibilidade do papel do terapeuta, indo de encontro aos dilemas do protagonista; leveza da técnica utilizada e precisão da imagem expressa no desenho, que apesar de denotar um significado doloroso e frustrante conseguiu dar visibilidade as mudanças de expectativa na relação, aparentemente de forma irreconciliável, impossível de ser negociada neste momento, e assim libertá-los de uma relação já sem perspectiva.

Como podemos observar, em psicodrama valoriza-se ainda a intensidade do momento a partir do significado contextualizado na vida dos participantes na sua singularidade, no grupo e suas relações. O tempo é o presente, o *status nascendi* para Moreno; o espaço é o contexto da sala, dos objetos, do grupo, o *locus nascendi* do sujeito da espontaneidade e criatividade. À tridimensionalidade tempo, espaço, interações pode-se acrescentar a intensidade que é produzida na cena, concomitantemente à produção de sentidos. A cena é um instrumento por excelência de produção de sentido. Ela vai dar visibilidade aos conflitos focais do protagonista e interagindo com a problemática dos outros participantes, através dos papéis em jogo, promovendo o movimento de ação, retroação, interação, criação donde a espontaneidade pode ou não fluir ou ser recaptada a depender do contrato que cada participante tem consigo mesmo, com o grupo e seus componentes: platéia, diretor e egos-auxiliares. Essa é a medida da eficácia do psicodrama como abordagem psicoterápica breve.

Segundo Morin, há complexidade donde quer que se produza esse emaranhado de ações, retroações, interações, donde quer que haja aleatoriedade, indeterminação. Há complexidade no sujeito que se produz, que se constroi ininterruptamente através dos seus atos, que se pensa objetivando-se e ocupando um espaço egocêntrico.

Diria que é um espaço egocêntrico e relacional simultaneamente, onde passado e futuro interagem no presente, oferecendo resistências e propiciando aberturas para o novo,

num movimento que para ambos autores caracteriza a ação criativa, a ação auto-eco-organizativa dos seres vivos.

Podemos concluir que no psicodrama, a cena é uma produção coletiva, aberta para novas escolhas e que estimula seus personagens a serem espontâneos, no sentido da prontidão para o ato e criativos, no sentido de produzir novas respostas, construir novas linguagens e atribuir novos sentidos. As escolhas são livres e consensuais, podendo, em alguns casos, o protagonista reforçar as respostas das 'conservas culturais', como no caso de Júlio. Podem, também, claramente estar complementando as respostas como no caso do casal, mas também abertos na busca de novas alternativas, mais permeáveis, mais flexíveis. Entretanto, podemos afirmar que todos são sensibilizados pelo trabalho desenvolvido na cena, o que lhe confere força criativa, que impele os sujeitos a um novo olhar sobre si mesmos, os outros, o mundo, a desenvolver espontaneidade e compreender-se como sujeito que ocupa um espaço egocêntrico, relacional, interativo e auto-organizativo.

CONCLUSÃO

Nesta conclusão pretende-se destacar aspectos importantes das teorias aqui apresentadas e relacioná-los à prática do psicodrama.

Inovações no campo das ciências estão provocando mudanças paradigmáticas na nossa visão de mundo, que lançam um novo olhar sobre a abordagem psicodramática, uma vez que a partir de novas concepções de tempo-espaço-movimento, ressalta-se o papel do psicodrama e sua contribuição para uma mais criativa clínica psicoterápica, no trabalho em saúde mental e na educação.

Morin propõe o paradigma da complexidade e afirma que em lugar da racionalidade estreita devemos promover a razão aberta que abre espaço para a desordem (acaso, aleatoriedade, ruído); em lugar da lógica linear, a dialógica, que na origem significa duas lógicas, introduzindo assim a lógica do relacional, segundo o tetragrama ordem-desordem-interações-organização. Importante é o fato de que, a noção de complexidade reintroduz o sujeito como observador-concebedor de si mesmo, que se objetiva no "me", que ocupa um espaço egocêntrico a partir de um movimento auto-organizativo. Na concepção de razão estreita, fechada, a objetividade absoluta das observações científicas é uma premissa válida. Considera-se que, a priori, a ciência não é boa nem má, e que o uso que se poderia fazer das descobertas passa por critérios humanos, éticos, ou seja pela crítica de cidadãos, sujeitos da história. No paradigma da complexidade, marca-se o retorno do sujeito com toda a sua exuberância. As descobertas recentes da física e da química reforçando a importância do observador, introduziu a subjetividade como elemento necessário e integrante da pesquisa científica. Portanto, o sujeito está implicado nas observações, objetividade e subjetividade estão em interação. Não há mais como acreditar na dicotomia sujeito-objeto.

Do ponto de vista do psicodrama o sujeito aparece como o protagonista, o ator, não o ator isolado, mas em relação. É o sujeito que se percebe, que se objetiva no 'me' através das técnicas e procedimentos psicodramáticos, cujo olhar sobre si mesmo, sobre o outro são simultâneos. O protagonista é porta-voz dos anseios de um grupo específico, seja ele presente através dos seus participantes ou presentificados na cena. Assim, o protagonista para Moreno é o ator entre atores, que atuam seus dramas, que em grego significa ação. É o sujeito que ocupa um espaço egocêntrico-interativo.

Para a ciência, em especial para as ciências biológicas, a nova visão aporta um compreensão da vida como rede dinâmica de interações e que, enquanto organismos vivos, somos integrantes de sistemas que se comunicam, se integram, desintegram e se auto-organizam a partir desse movimento. Descobriu-se que a genética tem seus determinismos mas que ela também é produto de dinâmicas aleatórias que implicam escolhas de acordo com as circunstâncias. Portanto, somos seres que fazem escolhas, como seres complexos, ou seja bio-físico-químicos mas também eco-endo-exo-psico-socio-cultural e historicamente constituídos. Eco de ecológico enquanto em interação com outros sistemas e adaptáveis a eles, endo de endógeno para variações motivacionais internas e exo de exógeno, para variações motivacionais que venham de fora. Através do movimento de ordem-desordem-interações-organização, na dialógica equilíbrio-desequilíbrio, determinado-indeterminado ou aleatório, os organismos vivos se auto-organizam.

Para Moreno o ser é concebido como bio-socio-cultural e em interação, como interagentes de redes sociométricas que interagem do micro ao macro universo das relações sociais. Portanto, a noção de sujeito no psicodrama, que estamos destacando nesta dissertação, contempla a mudança de noção de sujeito no novo paradigma científico. Isso fica claro a partir da teoria dos papéis quando o autor afirma que a criança desempenha papéis que são biológicos ou melhor dito, psicossomáticos como o de se alimentar, interage com o

contrapapel da mãe ou adulto que alimenta, e que são interativos também os papéis sexuais, sociais, culturais desempenhados numa matriz de identidade originária e que se modifica, se amplia através da vida. Há também os papéis psicodramáticos, que são a dimensão imaginária dos seres humanos. Esses atuam sobre o mundo através dos papéis e assim vão formar o eu ou *self*. O indivíduo é percebido interagindo num átomo social e podemos observar que teoria dos papéis contempla os aspectos interativos, relacionais, auto-organizativos do ser humano. Também a noção de saúde-doença mental para Moreno é análoga a enfatizada por Morin. Ambos admitem que a loucura é o ruído necessário à saúde, Morin através da defesa de uma racionalidade que integre o ser humano às suas emoções mais exuberantes e propõe em lugar da noção de *homo sapiens* o *homo sapiens-demens*, incluindo os afetos, as emoções que ficavam fora da racionalidade anterior. Moreno define o protagonista como um louco, um homem tomado de frenesi e a cena como o *locus* privilegiado para vivenciar-se essa 'loucura', tomando-a no sentido da imaginação, do delírio contextualizado no espaço cênico, como auto-organizativo. Assim, é através da cena que os diversos elementos como diretor ego-auxiliar, protagonista, plateia e palco, as técnicas e os papéis, o *self* ganham sua força e dimensão terapêutica, no sentido de dar visibilidade aos conflitos e promover o movimento de auto-organização.

No espaço cênico que é um espaço multidimensional, o diretor é ativo, contratual no sentido ético e estético no sentido da mudança. Na cena, as escolhas tornam-se conscientes, visíveis, deixando para trás a imobilidade e o automatismo. É nessa medida que a cena é o procedimento psicodramático por excelência para desenvolver a espontaneidade e a criatividade, o que torna Moreno um autor com preocupações que vão de encontro à contemporaneidade.

A espontaneidade e criatividade estão no centro da cena contemporânea. Mudanças rápidas e intensas de cenário no aparecimento de novas tecnologias, nos comportamentos,

escalas de valores que, se por um lado, podem levar ao desânimo de sentimentos de impotência, por outro, nos impelem a desenvolver um outro olhar mais aguçado que nos ajude a fazer escolhas criativas que promovam o bem estar bio-psico-social. É nesse processo, como pudemos observar na prática psicodramática descrita, que o sujeito e suas escolhas são trazidos para o meio da cena. Há um compromisso com a história passada de cada um, com a mudança no presente e com a imaginação que aporta a intuição, o aleatório para o *setting* psicoterápico, e portanto, o movimento auto-organizativo em direção ao futuro.

Nos casos apresentados observamos esse movimento. Cada personagem chega trazendo sua bagagem de papéis desempenhados na vida, acompanhado das emoções e conflitos peculiares e, a medida que o diretor-terapeuta, utilizando-se das técnicas e dos recursos cênicos do psicodrama, vai dando visibilidade a um recorte focal, contextualizado na história de cada um e é na cena presente que, o sujeito-protagonista e os demais atores que com ele interagem, vão construindo novas percepções. Ao mesmo tempo, que é um convite a uma viagem imaginária, é um convite a tornar atual, concretamente real, objetivado e presentificado, o real-virtual. Como nos propõe Bergson, é o momento de fazer escolhas, e escolhas implicam atos conscientes, e quanto mais escolhas mais livre dos automatismos, maior o exercício do livre-arbítrio. Isso é espontaneidade, pois Moreno a define como prontidão para o ato, mas também a contextualiza na cena atribuindo-lhe *qualidade dramática* que confere novidade e vivacidade a sentimentos, ações e expressões verbais; *originalidade* que em sua forma de produção é uma expansão ou variação ímpar da 'conserva cultural'; *criatividade* que é o ato em si de produzir novas experiências e, por fim a *adequação de respostas*, pois, como já foi dito, estas acontecem num contexto que implica uma ética do compromisso e a estética da mudança.

Psicodrama é ação, é movimento; é a psique em ação como dirá Moreno e movimento auto-organizativo do sujeito, seus papéis e seu desempenho na cena dramática. Psicodrama é

intensidade da ação dramática, que vai utilizar-se dos recursos do corpo e da imaginação para desencadear o processo de mudança. Psicodrama é ação no presente, concretamente na cena dramática, mas que inclui todos os tempos, presente, passado e futuro. Para Moreno, a cena é o *locus* privilegiado para que essas ações se desenrolem, para que os papéis sejam desempenhados e novos significados sejam produzidos com o intuito de desenvolver no sujeito-protagonista, ator entre atores, a espontaneidade e a criatividade. Espontaneidade e criatividade que no interagir psicodramático poderá ser desenvolvida por todos os participantes da cena. Cena esta cuja força transformadora, impele os participantes a se moverem no sentido auto-organizativo de novas linguagens, novas respostas, da construção de novos significados.

Portanto, nessa releitura do psicodrama face às teorias científicas contemporâneas que dão consistência ao paradigma da complexidade, percebe-se que apresenta várias afinidades. Afinidade relativa a noção de sujeito da espontaneidade e criatividade, implicado no estudo do seu objeto e retroativo no conhecimento, na noção de terapeuta participante ativo no *setting* psicodramático, em relação ao procedimento, que introduz a multiplicidade, o aquecimento para desencadear o movimento de ordem-desordem-interações-organização no desenrolar da cena dramática; afinidade no estímulo a todos os sentidos e da linguagem complexa (verbal e não verbal) como interagentes dos processo de conhecer, o conhecer vivencial, complexo. A relação entre real e virtual é parte da cena dramática. E no contexto da cena se fazem os recortes, ou melhor, a atualização do real, ou seja, das infinitas possibilidades de tornar-se. Desse *continuum*, que é a duração, destaca-se o momento de escolhas conscientes e atuais. Essas escolhas, vale frisar, são contextualizadas, compartilhadas, e acontecem na intercessão entre o coletivo e o individual. Seja no sociodrama, no axiodrama ou no psicodrama, o contexto sócio-cultural é integrante do processo auto-organizativo do sujeito, dos sujeitos implicados na cena.

Vale ressaltar a importância da teoria dos papéis e da cena na contemporaneidade, pois elas aportam simultaneamente complexidade e leveza à prática da psicoterapia, pois na medida que ela dá visibilidade aos processos, ela enseja a auto-organização a partir de uma externalidade que é concomitantemente interioridade, permitindo que as fronteiras entre o externo e o interno fiquem fluidas e permeáveis. Daí também a importância do compromisso ético e estético do contrato e da mudança entre o diretor e os outros participantes do *setting*, que estarão lidando com suscetibilidades individuais e grupais.

É esta capacidade auto-organizativa que dá agilidade e eficácia ao psicodrama, ao sociodrama e ao axiodrama. Ao mesmo tempo que lidam com complexidades bio-psico-sócio-culturais, oferecem um conjunto de técnicas e procedimentos que com leveza e precisão, provocam mudanças rapidamente pois que intensas, obedecendo a uma lógica de interações no aqui e agora que transmuta os papéis.

Portanto, podemos afirmar que o psicodrama, a partir das afinidades que apresenta com a nova racionalidade contemporânea, aqui caracterizada pelo paradigma da complexidade de Edgar Morin, contempla as mudanças do papel do terapeuta e do *setting* psicoterápico propostos pelas psicoterapias breves, mas vai além. Além, na sua capacidade de lidar com a complexidade através da cena dramática, cena esta que é psicodrama por excelência e que oferece aos profissionais de saúde mental e educação, um recurso único, original, acessível, que vai de encontro ao sujeito contemporâneo que almeje desenvolver sua espontaneidade e criatividade.

BIBLIOGRAFIA:

INTRODUÇÃO

MESQUITA, A.M.O. *Um olhar psicodramático sobre uma experiência de psicoterapia breve em grupo*. 1997. Universidade de Salamanca: Anais do I Congresso Ibero-Americano de Psicodrama, Salamanca.

MORENO, J.L. *Psicodrama*. 1993. São Paulo: Editora Cultrix.

CAPÍTULO I

ATLAN, H. *Entre o Cristal e a Fumaça*. 1992, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed..

BERGSON, H. *Introdução à Metafísica*. 1903/1979. In *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

-----*O Pensamento e o Movente*. 1934/1979. In *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

CAPRA, F. *Sabedoria Incomum*. 1993. São Paulo: Editora Cultrix.

-----*Ponto de Mutação*. 1994. São Paulo: Editora Cultrix.

KUHN, T.S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 1962/1971, México: Fondo de Cultura Económica.

LÉVY, P. *As Tecnologias da Inteligência*. 1993. Rio de Janeiro: Ed.34.

MORENO, J.L. *Psicodrama*. 1937/1993. São Paulo: Editora Cultrix.

MORIN, E. *O Paradigma Perdido*. 1973. Portugal: Publicações Europa-America.

..... *Ciência com Consciência*. 1996. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

..... *Meus Demônios*. 1997. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

..... *La Méthode*, 1. *La Nature de la Nature*; 2. *La Vie de la Vie*; 3. *La Connaissance de la Connaissance*. 1973, 1977, 1980. Paris: Le Seuil.

SCHNITMAN, D.F. *Nuevos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. 1994. Buenos Aires: Editorial Paidós.

CAPÍTULO II

BERGSON, H. *A Consciência e a Vida*. 1911/1979. In Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

CALVINO, I. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. 1990. São Paulo: Companhia das Letras.

DELEUZE, G. *Conversações*. 1972-1990. 1992. Rio de Janeiro: Ed. 34.

DIAS, V.R. *Análise Psicodramática*. 1994. Teoria da Programação Cenesésica. São Paulo: Agora.

FONSECA FILHO, J.S. *Psicodrama da Loucura*. 1980. São Paulo: Agora.

MASSARO, G. *Esboço para uma teoria da cena*. 1996. São Paulo: Agora.

..... *Loucura: uma proposta de ação*. 1994. São Paulo: Agora.

MORENO, J.L., *O Teatro da Espontaneidade*. 1984. São Paulo: Summus.

..... *Who shall survive?*. 1953. New York: Beacon House.

..... *Sociometry and the Science of Man*. 1956. New York: Beacon House.

..... *Psicodrama*. 1993. São Paulo: Editora Cultrix.

..... *Psicoterapia de Grupo e Psicodrama*. 1974. São Paulo: Mestre Jou.

ROJAS-BERMÚDEZ, J.G. *Núcleo do Eu*. 1978. São Paulo: Editora Natura.

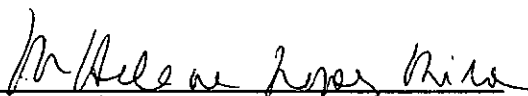
SEIXAS, M.R.D. *Sociodrama Familiar Sistêmico*. 1992. São Paulo: Aleph.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

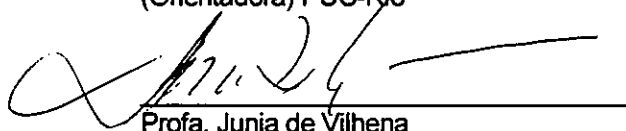
- AGUIAR, M. *O Teatro Terapêutico: Escritos Psicodramático* . 1990. Campinas: Papirus Editora.
- *Teatro da Anarquia Um resgate do Psicodrama* . 1988. Campinas: Papirus Editora.
- ALEXANDER, F. e FRENCH, T. *Terapêutica Psicoanalítica*. 1992. Buenos Aires: Paidós.
- BAREMBLITT, G. *Grupos: Teoria e Técnica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- BEAUVOIR, S. de *The Second Sex* . 1972. Great Britain: Penguin Books,
- BERGSON, H. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* . 1988. Lisboa: Edições 70,
- *Introdução à Metafísica* . 1974. in Coleção Pensadores, São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial.
- *Matéria e Memória* . 1990. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- BOAL, A. *200 Exercícios e Jogos para o Ator...* . 1983. São Paulo: Civilização Brasileira.
- BUSTOS, D. M. *Psicoterapia Psicodramática: Ação+Palavra* . 1979. São Paulo: Editora Brasiliense.
- *Novos Rumos em Psicodrama* . 1992. São Paulo: Editora Ática.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo* . 1976. Rio de Janeiro: Imago Editores.
- ECO, U. *Como se faz uma Tese* . 1996. São Paulo: Editora Perspectiva,
- FOUCAULT, M. *A Microfísica do Poder* . 1979. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- *Eu, Pierre Rivière* . 1977. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- *História da Sexualidade I A vontade de Saber* . 1980. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOULQUIÉ, P. *A Psicologia Contemporânea* . 1960. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- GUATTARI, F. *Revolução Molecular* . 1981. São Paulo: Editora Brasiliense.
- *Caosmose* . 1993. Rio de Janeiro: Editora 34,
- *As Três Ecologias* . 1991. Campinas: Papirus Editora.
- GULLIÉRON, E. *Introdução às Psicoterapias Breves*. 1993. São Paulo: Martins Fontes.
- *As Psicoterapias Breves* . 1986. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna* . 1994. São Paulo: Edições Loyola.
- HOLMES, P. *A Exteriorização do Mundo Interior: o psicodrama e a teoria das relações objetais* . 1996. São Paulo: Ágora.

- LARSCH, C. *O Mínimo Eu: Sobrevivência Psíquica em Tempos Difíceis* . 1987. São Paulo: Editora Brasiliense.
- LÉVY, P. *As Tecnologias da Inteligência* . 1996. São Paulo: Editora 34.
- MARINEAU, R. F. *Jacob Levy Moreno 1889-1974* . 1992. São Paulo: Ágora.
- MILLER, J. B. *Psychoanalysis and Women* . 1975. New York: Penguin Books.
- MITCHELL, J. *Psychoanalysis and Feminism* . 1974. Great Britain: Penguin Books.
- MORENO, J.L. *Fundamentos do Psicodrama* . 1983. São Paulo: Summus Editorial.
- MONTEIRO, R. *Jogos Dramáticos* . 1979. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.
- MURARO, R. M. *Sexualidade da Mulher Brasileira* . 1983. Petrópolis: Editora Vozes.
- NOVAES, M.H. *Psicologia da Criatividade*. 1977. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- PELBART, P. P. *A Nau do Tempo Rei* . 1993. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda.
- SMALL, L. *Psicoterapias Breves* . 1972. Buenos Aires: Granica Editor,
- SZASZ, T. S. *A Fabricação da Loucura* . 1978. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- VERNON, P. E. *Creativity* . 1970. Great Britain: Penguin Books.
- WILLIAM, A. *Psicodrama Estratégico* . 1994. São Paulo: Ágora.
- WINNICOTT, D.W. *O Brincar e a Realidade* . 1975. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- YALOM, I. D. *The Theory and Practice of Group Psychotherapy*. 1975. Basic Books Inc. Publishers: New York.
- e VINOGRADOV, S. *Manual de Psicoterapia de Grupo* . Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Ana Maria Otoni Mesquita, intitulada "A noção do sujeito no psicodrama e o paradigma da **complexidade**", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Maria Helena Novaes Mira
(Orientadora) PUC-Rio




Prof. Junia de Vilhena
PUC-Rio



Prof. Maria Rita D' Angelo Seixas
UFSP

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 12/11/2000.



Prof. Jurgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas