

**Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social
Pontifícia Universidade Católica São Paulo**

Rogério Augusto Cortes

**A ESPONTANEIDADE NA SOCIONOMIA: REPERTÓRIOS E COMPONENTES
DO CONCEITO**

São Paulo

2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

**Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social
Pontifícia Universidade Católica São Paulo**

Rogério Augusto Cortes

**A ESPONTANEIDADE NA SOCIONOMIA: REPERTÓRIOS E COMPONENTES
DO CONCEITO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Gonçalves Vicentin.

**São Paulo
2009**

ERRATA

Na página 90, no parágrafo 6, na linha 2, onde se lê: Bachelard (1985); leia-se Bachelard (1998).

Na página 159, no parágrafo 5, onde se lê: AGUIAR M. coord. *O Psicodramaturgo J.L. Moreno, 1889-1989*. São Paulo: Casa do Psicólogo e Revista Brasileira de Psicodrama, 1990. Acrescenta-se: AGUIAR M., TASSINARI M. O processamento em psicodrama. In: ALMEIDA W. C. (org.) *Grupos a proposta do psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1999.

Na página 160, no parágrafo 9, onde se lê: _____ *Vir a Ser Psicodramatista – um caminho de singularização em co-existência*. Tese. (Doutorado em Psicologia) Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002. Acrescenta-se: MINAYO, M. C. S. Violência e saúde. In: Rubens Adorno. (Org.). *Pesquisa social em saúde*. São Paulo: Cortez, 1992, p. 257-268.

Na página 160, no parágrafo 21, onde se lê: NAFFAH NETO, A. - *Psicodrama – descolonizando o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1979. Acrescenta-se: NAFFAH NETO, A. - *Psicodrama – descolonizando o imaginário*. São Paulo: Plexus, 1997.

Na página 161, no parágrafo 17, onde se lê: AGUIAR M. *Teatro Espontâneo e Psicoterapia Psicodramática*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol.4 Número II, 1996. p. 77-91. Acrescenta-se CAMPOS C. J. G. *Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde Brasília*. Revista Brasileira de Enfermagem, 2004 set/out; 57(5):p 611-614.

BANCA EXAMINADORA

Agradecimentos

À orientadora Maria Cristina Vicentin, pelo fundamental acolhimento e constantes provocações que enriqueceram e apontaram os caminhos para que o trabalho pudesse avançar.

À minha família, em especial minha mãe Maria, minha esposa Patrícia e meu filho Rafael por toda força, incentivo e compreensão nos momentos de ausência.

À MBA Empresarial, pelo apoio e flexibilidade, permitindo momentos de retiro.

À Marília Josefina Marino e Júlia Maria Casulari Motta, pelo importante debate, que trouxe contribuições valiosas na qualificação.

À professora Lilia Ancona Lopes, pela oportunidade de viver o tema em sua dimensão corporal.

Aos colegas psicodramatistas Pedro, Cida, Sérgio e Moisés, por compartilharem suas experiências.

Aos colegas e professores do mestrado, pelas constantes discussões e trocas durante todo curso.

Ao professor Alexandra Matte, por fomentar o senso crítico e compartilhar o profundo conhecimento sobre a história do teatro.

À professora Mary Jane Spink, pelas contribuições inestimáveis.

À Marlene, secretária do Programa de Psicologia Social da PUC/SP, pelo suporte fundamental.

À Valéria Melki Busin, pela cuidadosa revisão.

À Flávia Leão, pela elaboração do abstract.

Ao CAPES, pelo auxílio financeiro.

RESUMO

A Socionomia - ou Psicodrama, como é mais conhecida - é a abordagem que começou a ser criada por Moreno (1889-1974) e que tem por objetivo pesquisar as leis que regem o comportamento social e grupal. Nessa abordagem, o conceito e operador “espontaneidade” se mostra fundamental. Ao mesmo tempo, partimos da hipótese que se trata de um conceito complexo, com múltiplas definições e ambigüidades. Nesse sentido, o presente trabalho busca identificar e analisar os repertórios que circulam e algumas das transformações desse conceito. Para tanto, trabalhamos com duas fontes de pesquisa: Revista Brasileira de Psicodrama e entrevista individual com três diretores de Psicodrama. Os repertórios (SPINK, 2004) sobre espontaneidade foram identificados por meio da análise temática (MINAYO, 1992). Por fim, os repertórios foram analisados à luz da discussão proposta por Deleuze e Guattari (1992) sobre a multiplicidade do conceito. Os resultados da pesquisa revelaram a força e a atualidade do pensamento de Moreno em relação à espontaneidade e alguns desdobramentos, em especial por contribuições vindas de outros planos, como a esquizoanálise e a psicanálise, entre outras. No que há de mais atual e forte nas definições de espontaneidade trazidas por Moreno, identificamos, principalmente, as discussões em torno dos seguintes temas: visão da relação *ser humano-mundo* marcada pela idéia de interno e externo; questões ligadas à adequação e à originalidade; a importância do trânsito entre fantasia e realidade; os diferentes contextos em que o conceito é construído, ou seja, na intersecção da ciência, arte e filosofia etc. Em seus principais desdobramentos, constatamos a entrada de noções como: *acontecimento, virtualidade, fluxos, multiplicidades, acaso, imaginário radical*, entre outras.

Palavras-chaves:

Espontaneidade – Teatro Espontâneo - Psicodrama – Socionomia

ABSTRACT

The Socinomy, or Psychodrama, as it is better known, is an approach that began to be created by Moreno (1889-1974) and has the aim of investigating the laws that govern the social and group behavior. In this approach, the concept and operator *spontaneity* is fundamental. At the same time, it is a complex concept with multiple definitions and ambiguities. In this sense, the present work aims at analyzing the repertoires and some the transformations this concept went through. Two research sources were used: The Brazilian Magazine of Psychodrama and individual interviews with three Psychodrama Directors. The repertoires (SPINK, 2004) about spontaneity were identified by a thematic analysis (MINAYO, 1992). At the end, the repertoires were analyzed in the light of the discussion proposed by Deleuze e Guatarri (1992), about this concept's multiplicity. The results revealed the power of Moreno's thoughts regarding spontaneity and some of its developments, especially with contributions coming from other areas, such as schizoanalysis, psychoanalysis etc.. Among the strongest and the most up-to-date of Moreno's definitions regarding spontaneity, we identify discussions around the following topics: Man-World relationship, including the ideas of internal and external; issues concerning the fit and originality; the importance of fantasy and reality, the different contexts in which the concept is built, the intersection among science, art, philosophy, etc...In its main developments, we see the concepts of *happening*, *virtuality*, *flux*, *multiplicity*, *chance*, *radical imaginary*, etc..

Key Words

Spontaneity – Spontaneous Theatre – Psychodrama - Socinomy

SUMÁRIO

Introdução	09
I – Do método e dos procedimentos de pesquisa	23
1.1. Dos referenciais teórico-metodológicos	23
1.1.1. Repertórios lingüísticos	25
1.1.2. Núcleos temáticos.....	26
1.1.3. O conceito e sua multiplicidade	28
1.2. Dos procedimentos de construção e análise do <i>corpus</i> da pesquisa	32
1.2.1. Bibliografia de Moreno e comentadores	32
1.2.2. Revista Brasileira de Psicodrama	33
1.2.3. Entrevista com diretores de Psicodrama	38
II – Os Repertórios sobre a espontaneidade nos escritos de Moreno e seus comentadores	41
2.1. O conceito de espontaneidade e sua complexidade	41
2.2. Os repertórios sobre espontaneidade	42
2.2.1. Da relação interior-exterior.....	52
2.2.2. Da <i>adequação</i> e do <i>original</i>	54
2.2.3. Críticas às noções de adaptação e interioridade: a perspectiva de Naffah ...	70
2.3. Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em Moreno	77
2.4. Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em comentadores de Moreno	78
III - Repertórios e Polissemia sobre Espontaneidade: Revista Brasileira de Psicodrama	81
3.1. Centralidade e finalidades do conceito de espontaneidade	81
3.2. Jogo: adequação e originalidade	85
3.3. Do interior para o exterior	86
3.4. Imaginário e fantasia	88
3.5. O inusitado e o disruptivo	91
3.6. Espontaneidade e catarse	94
3.7. Definições de espontaneidade por componentes temáticas – R.B.P.	97
IV. Entrevistas com diretores de Psicodrama	101
4.1. Estatuto do conceito	101
4.2. Dos equívocos no uso do conceito	103
4.3. Adequação	105
4.4. Espontaneidade: Transformações / Mudanças	107
4.5. Quebra da espontaneidade	113
4.6. Definições de espontaneidade nas vozes dos diretores de Psicodrama	116

V. Considerações Finais	119
5.1. Estatuto do conceito	119
5.2. Linhas da espontaneidade: moreniana, esquizoanalítica e imaginário-psicanalítica	120
5.2.1. Linha espontaneidade moreniana	122
5.2.2. Linha espontaneidade esquizoanalítica	123
5.2.3. Linha espontaneidade imaginário-psicanalítica	124
5.3. Espontaneidade: arte, ciência e filosofia	126
5.4. Considerações pessoais – a construção existencial do conceito e o caos do pesquisador	130
Apêndice 1 - Características do Teatro da Espontaneidade	137
1. Participação do público	137
2. Tempo e espaço das encenações no Teatro da Espontaneidade	138
3. Finalidades	139
4. O caminho da dramatização	140
Apêndice 2 - Modalidades contemporâneas	145
1. Teatro Espontâneo de Moysés Aguiar	145
2. <i>Playback Theatre</i>	147
3. Multiplicação Dramática	149
4. Teatro da Criação	154
5. Algumas semelhanças e diferenças entre as diferentes modalidades	157
V. Referências bibliográficas	159

ANEXOS

ANEXO 1. Termo de consentimento livre e esclarecido	165
ANEXO 2. Glossário: sinônimos e idéias afins de espontaneidade	167
ANEXO 3. Roteiros das entrevistas	168
ANEXO 4. Tabela 02 - Artigos contendo espontaneidade ou termos correlatos em seus títulos	169

INTRODUÇÃO

Em breve a sessão terá início. Os diferentes integrantes do grupo começam a chegar. Moreno foi o primeiro, logo após vieram os diretores Kesselman e Pavlovsky. Deleuze e Guattari vieram no mesmo veículo e, portanto, chegaram juntos. Também já estão ali Minayo, Spink e Naffah Neto, sentados próximos à Revista Brasileira de Psicodrama. Do outro lado, a Banca conversa com a orientadora e com Martín. Com um pouco de atraso, chega também o pesquisador¹. A sessão vai começando, será uma multiplicação dramática². Moreno encontra-se agitado e parece ansioso. A exploração posterior mostrou que ele realmente estava em conflito, particularmente com algumas questões políticas e com a estética do teatro com que trabalhava. Aos poucos ele vai emergindo como o representante grupal. Os diretores começam o aquecimento. O cenário vai sendo construído, surge uma primeira cena: Espontaneidade e Socionomia. Trata-se de uma breve exploração do contexto: Socionomia e Teatro da Espontaneidade. Como veremos mais adiante, tal contexto abrirá espaço para que o protagonista se defina: será a espontaneidade, mais especificamente seus repertórios e inflexões. Atores prontos? Vamos à cena...

A pesquisa foi realizada dentro de um campo específico de conhecimento, o da Socionomia - ou Psicodrama, como é mais conhecida. As informações foram coletadas em Revistas Brasileiras de Psicodrama, em livros de Psicodrama e entrevistas e, assim, boa parte dessas fontes está circunscrita a um determinado contexto. A fim de demarcarmos este contexto, faremos sua apresentação. Para tanto, começaremos trazendo a história do Teatro da Espontaneidade, onde a Socionomia se desenvolve, tendo como principal protagonista Jacob Levy Moreno (1889-1974). Nesse sentido, faremos uma viagem panorâmica aos principais métodos criados pelo autor, tais como: Teatro do Conflito, Teatro da Espontaneidade, Jornal Vivo, Teatro Terapêutico, Psicodrama etc. No apêndice, exploramos algumas das características desses métodos e,

¹ O atraso do pesquisador encontra-se justificado nas páginas 132, no capítulo V in *Considerações Pessoais*. Esse mesmo texto busca, ainda, estabelecer relações entre o momento de concepção desta idéia de apresentação do trabalho de multiplicação dramática com a experiência da espontaneidade.

² Ver Apêndice 2 *Multiplicação Dramática* (página 149).

posteriormente, incluímos outras modalidades que estão surgindo a partir do Teatro da Espontaneidade.

Ao traçarmos a gênese histórica da Socionomia, elegemos enfatizar o Teatro da Espontaneidade. Dessa forma, podemos encontrar cenas importantes vividas por Moreno que antecedem o início oficial das suas apresentações com o teatro. Moreno (1946/1997) sugere que uma compreensão mais profunda do seu teatro se dê com certa apreensão de experiências anteriores. Como ele diz, “(...) o seu berço em minha autobiografia pode projetar mais luz sobre o seu nascimento” (MORENO, 1946/1997, p. 50)³. Seguindo então a rota do autor e tomando como base seus relatos, encontramos a primeira experiência psicodramática na sua infância, quando ele tinha quatro anos e meio de idade. Na ausência dos pais, ele brincava com amigos no porão de casa. Ele e seus amigos estavam dramatizando os deuses no céu. Moreno interpretava Deus e, ao responder à provocação de um amigo para que voasse, caiu e fraturou o braço direito. Moreno (1946/1997) acredita que a experiência serviu de inspiração para muitas questões que surgiram posteriormente em sua vida e na concepção do Teatro da Espontaneidade.

Outra experiência trazida pelo autor, na gênese que elabora do Teatro da Espontaneidade é seu contato com as crianças nos jardins de Viena. Para ele, era a possibilidade de oferecer às crianças um espaço para o exercício da espontaneidade e criatividade. Não havia o interesse de levar a criança ao mundo do adulto, mas, ao contrário, construir um universo próprio para a idade das crianças, com seus direitos próprios.

Posteriormente, entre 1921 a 1923, na cidade de Viena, Moreno (1973/1984) começa a desenvolver o Teatro da Espontaneidade. Ele questiona as propostas

³ As referências de Moreno serão apresentadas no formato: data original de publicação/a data da edição consultada.

hegemônicas do teatro da sua época, que valorizavam os grandes dramaturgos e peças bem ensaiadas. Além disso, Moreno encontrava-se em Viena, que vivia uma importante crise política. Assim, propôs o Teatro da Espontaneidade, que se caracteriza fundamentalmente pelas encenações improvisadas e com o propósito de fomentar discussões políticas. A criação realizada no Teatro da Espontaneidade se dá no próprio momento da encenação, ou seja, a platéia tem acesso às imperfeições, aos processos de metamorfose do ator e a toda construção cênica. É, portanto, diferente do teatro previamente preparado, que prevê a lapidação das cenas, os ensaios eliminam as probabilidades de erros e atores e atrizes cuidam da lógica do personagem.

Dentre os temas encenados no Teatro da Espontaneidade, vamos encontrar questões políticas, fatos marcantes vividos na cidade, experiências das próprias pessoas e assuntos diversos que sejam de interesse do público para debate e reflexão. Veremos que, ao longo da sua vida, Moreno foi desenvolvendo diferentes modalidades de teatro até chegar num sistema mais amplo, que incluía outras criações além do teatro.

Uma das primeiras modalidades de teatro foi o Teatro do Conflito, organizado de modo que a audiência se coloque em conflito com a encenação proposta. Para tanto, os elementos do teatro oficial⁴ são colocados em cena, tais como: personagem escrito pelo dramaturgo, autor, diretor, dramaturgo etc. A audiência, personificada como espectador, vai ao palco e, dramatizando, questiona a existência de tais elementos. Moreno (1973/1984) traz um exemplo em que a platéia coloca a impossibilidade do ator viver o papel de Zaratustra. A partir do conflito, travam-se discussões entre diferentes partes: platéia no papel de espectador, ator, dramaturgo e o próprio Moreno, que representa a direção do espetáculo.

⁴ Na tradução para o português, o termo utilizado é “teatro legítimo”. Por sugestão de Marino, porém, adotamos a expressão “teatro oficial”, utilizada na tradução para o espanhol. Optamos pela mudança porque compartilhamos com Marino a idéia de que o uso do vocábulo “legítimo” pode sugerir que os demais tipos de teatro não são legítimos.

Ainda sobre o Teatro do Conflito, um outro exemplo descrito por Moreno (1973/1984) ocorreu no dia primeiro de abril de 1921, no *Komoedien Haus*, um teatro dramático de Viena. O autor apresentou-se sozinho e, segundo seu relato, sem prévia preparação, perante uma platéia de mais de mil pessoas. Quando a cortina foi levantada, o palco estava vazio, com exceção de uma poltrona vermelha, como o trono de um rei. No assento da poltrona havia uma coroa dourada. O público era convidado a assumir o trono e governar dramaticamente Viena, que estava sem governo estável e em um período de pós-guerra. “Foi uma tentativa de tratar e curar o público de uma doença, uma síndrome cultural patológica de que os participantes compartilhavam (MORENO, 1946/1997, p.49)”. Nos dois exemplos, verificamos a preocupação de Moreno em problematizar a audiência. No segundo exemplo, ele trouxe para a cena questões políticas, de transformação do indivíduo e da sociedade.

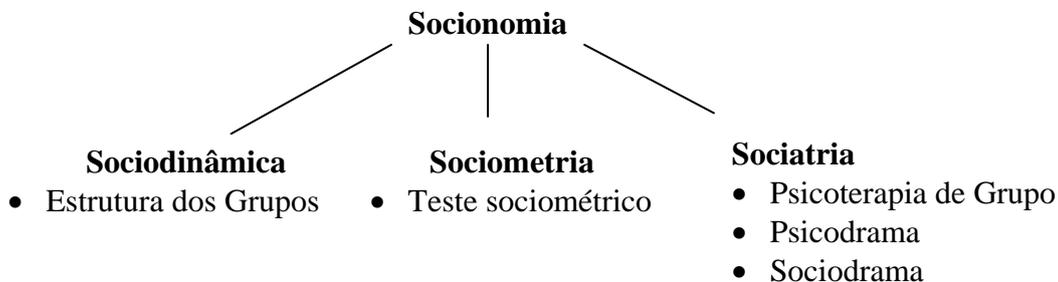
Moreno (1973/1984) relata que o público e a imprensa da época mostraram-se resistentes à idéia de um teatro feito de improviso. Dadas às características do trabalho, nem sempre as apresentações saíam com a qualidade da estética teatral dos espetáculos ensaiados e com textos dramáticos clássicos. Assim, as críticas normalmente apontavam para uma suposta qualidade inferior dos espetáculos do teatro improvisado. Por outro lado, quando o trabalho atendia às expectativas dos padrões estéticos do período, platéia e imprensa desconfiavam se não havia algum truque. Com isso, aos poucos, o público foi deixando de freqüentar seu teatro. Tal fato trouxe-lhe inúmeros problemas, dentre eles: dificuldades financeiras e saídas de atores e atrizes. Visando convencer o público de que os espetáculos eram improvisados, Moreno (1973/1984) começou a utilizar as notícias publicadas nos jornais diários, pois, desse modo, não havia tempo disponível para o preparo cuidadoso das apresentações. O autor define essa modalidade como *Jornal Vivo*.

Os problemas persistiram e, mais adiante, um fato inusitado fez o autor encontrar uma outra modalidade. O fato se deu com Bárbara, uma de suas principais atrizes. Atuando no Teatro da Espontaneidade, ela conheceu e se casou com um jovem escritor chamado George, que acompanhava os ensaios e as apresentações. Bárbara que, segundo relatos de George, no início do casamento sempre fora uma esposa doce e compreensiva, depois de certo tempo, começou a mostrar-se bastante agressiva e intolerante. A mudança no comportamento de Bárbara trouxe angústias e os dois tentavam meios para melhorar a situação. Numa determinada noite de espetáculo, a pedido de Moreno, Bárbara, que até então interpretava papéis leves e de moças afetivas, assumiu o papel de uma prostituta agressiva e fez um trabalho excepcional. Com base nisso, Moreno passou a lhe oferecer mais personagens desse tipo, principalmente com traços agressivos. George procurou Moreno e explicou-lhe que, após a esposa interpretar tais papéis, passou a rir de si mesma e estava mais calma. Além disso, a relação entre os dois estava melhor. O acontecimento levou Moreno (1973/1984) a pesquisar as possibilidades terapêuticas do teatro. Num primeiro momento, chamou de *Teatro Terapêutico* e, posteriormente, *Psicodrama*.

Moreno (1959/1974) ainda trouxe outras contribuições para a sua abordagem, dentre elas o Teste Sociométrico e a Psicoterapia de Grupo. Assim, ele reviu suas definições iniciais e rebatizou a totalidade mais ampla das suas criações como *Socionomia*, muito embora ainda hoje seja mais conhecida como *Psicodrama*, o que, a rigor, é apenas um dos métodos de trabalho⁵. Segundo o autor, o termo *Socionomia* foi cunhado a partir da união de duas palavras *Socius* (companheiro, do latim) e *Nomus* (regra ou lei, do grego). Assim, com a *Socionomia*, procura-se estudar as leis que regem

⁵ Em boa parte do trabalho, adotamos o termo “Psicodrama” para o sistema maior desenvolvido por Moreno, pois é o mais conhecido e encontra-se na base da totalidade do material pesquisado, como Revista Brasileira de Psicodrama, Federação Brasileira de Psicodrama, Curso de Formação em Psicodrama etc. Portanto para se fazer diferença, utilizamos o termo “método psicodramático” quando se tratar do método específico.

o comportamento social e grupal. Ela se organiza em três ramos: a Sociodinâmica, a Sociometria e a Sociatria.



Moreno (1959/1974) definiu a Sociometria (do grego *metrein* = medir) como o estudo da medida do relacionamento humano. Apesar de trabalhar com medida, Moreno enfatiza que o *socius* recebe aqui uma importância maior que o *metrum*. A sociometria utiliza procedimentos sociométricos, destacando-se o *teste sociométrico* e o *teste sociométrico da percepção*. Seu objetivo é mapear as relações entre as pessoas, identificando como estão estruturados os vínculos no grupo.

A Sociatria (do grego *iatreia* = terapêutica) tem por objetivo os tratamentos dos diferentes sistemas sociais e das relações sociais. Os métodos que a caracterizam são a psicoterapia de grupo, o Psicodrama e o sociodrama.

A Sociodinâmica (do grego *dynamos* = força, movimento) estuda a estrutura dos grupos sociais, isolados ou unidos, e o funcionamento (ou dinâmica) das relações interpessoais. Os métodos são o *role playing*, o teatro espontâneo e ações expressivas. Moreno (1959/1974) afirma que os diferentes ramos encontram-se em estreita relação.

A primeira cena termina. Os diretores abrem espaço para que as pessoas da platéia possam entrar. O pesquisador, identificado com o contexto trazido, encena sua questão... A espontaneidade se faz protagonista.

Essa pesquisa, que investiga o conceito de espontaneidade e suas inflexões no Psicodrama, surgiu a partir de inúmeras reflexões sobre o tema da espontaneidade, ligadas às minhas experiências com teatro, mais especificamente com o Teatro Espontâneo. Visando preparar o palco para nossas futuras discussões, apresento o contexto e o sentido de tais experiências⁶.

Muitos grupos de teatro, pessoas, cursos e trabalhos deixaram sua marca na minha trajetória no teatro espontâneo, onde atuei como ator, ego-auxiliar, professor e diretor. Um curso de teatro que fiz, realizado em um clube, marcou-me pelo caráter de iniciação em improvisação. Embora as atividades tivessem montagens ensaiadas como objetivo final, o preparo prévio e mesmo as pesquisas sobre os temas que seriam abordados eram realizados em diferentes jogos de improvisação. Nas diferentes atividades propostas, havia a necessidade de administrar situações inusitadas e explorar possibilidades em variados sentidos, tais como: personagens, gestos, vozes, cenas etc.

Já em outra fase da minha vida, em área muito diferente, um fato marcante foi a experiência como propagandista de medicamentos. Nos quase cinco anos de trabalho, visitando em torno de vinte médicos por dia, a demonstração de medicamentos foi perdendo seus objetivos comerciais e passou a ser um palco de performances. Fazia uma mala com adereços, máscaras, objetos inusitados etc. e, conforme a situação, improvisava, transmitindo numa cena as características dos produtos. Por exemplo, utilizava um pequeno nariz de bruxo e apresentava uma doença e seus indesejados sintomas, logo depois, era apresentado o medicamento como solução do problema. Tais propagandas eram curtas, duravam em torno de dois a três minutos e permitiam um jogo rápido de improvisação que se configurava de modo específico para cada médico⁷.

⁶ Nesta introdução, ao descrevermos as experiências mais particulares do pesquisador, optamos por manter o tempo verbal na primeira pessoa do singular.

⁷ A experiência foi registrada em entrevista para a Revista GRUPEMEF número, 65, 2002.

Nestas duas experiências, minhas atuações foram principalmente como ator e, por meio delas, tive a oportunidade de testar um tipo de criação para a qual não havia um preparo prévio, detalhado. Ao contrário, eram repletas de inúmeros incidentes de percurso, resolvidos no *aqui-agora*. Paralelamente, comecei a coordenar alguns grupos de teatro na faculdade, onde estudava Psicologia. Buscava ali, mais uma vez, uma integração da psicologia com o teatro, em especial com o que ocorre na improvisação. Tais interesses levaram-me à especialização em Psicodrama, na qual encontrei maior fundamentação teórica para pensar tais práticas e dar continuidade aos trabalhos. Durante as aulas, na formação em Psicodrama, era possível observar a atuação de professores / diretores de Psicodrama e verificar como o faziam. Colocava-me no lugar deles e me perguntava: o que eu faria se estivesse dirigindo este ato? Ao mesmo tempo, era possível viver diferentes propostas como participante. Logo após o término do curso de Psicodrama, atuei como ego-auxiliar na disciplina *Oficina de Espontaneidade-Criatividade*⁸, que tem por objetivo criar um espaço de desenvolvimento da espontaneidade dos alunos. As aulas são marcadas pela busca da consciência corporal e pelo desenvolvimento dos estudantes para encenações. Nesta ocasião, lendo e ouvindo os relatos dos alunos, surgiram questões ligadas ao papel da corporeidade para as encenações. Nos relatos, os estudantes traziam questões sobre como o corpo ampliava a disponibilidade para a improvisação, construção cênica improvisada e a relação com a espontaneidade.

Praticamente no mesmo período da atuação como ego-auxiliar, uma das experiências mais marcantes e motivadoras do presente estudo foi o trabalho realizado em uma escola pública da rede estadual de São Paulo. Durante os quase quatro anos, coordenei cinco grupos com o propósito de fazer teatro espontâneo. A cada ano, recebia

⁸ Minha atuação como ego-auxiliar nessa disciplina, que era coordenada pela Profa. Dra. Lilia Ancona Lopez, do curso de especialização em Psicodrama do Convênio SOPSP – PUCSP, deu-se no período de 2005 a 2007.

novas inscrições e propunha mudanças a partir dos aprendizados dos anos anteriores. Foram seis montagens envolvendo muitas apresentações. Apesar das características peculiares de cada grupo, era possível manter alguns pilares. Tinha a intenção de que o curso ministrado transformasse de alguma forma a vida das pessoas. Assim, além do teatro, buscava tratar também outras temáticas, como: criatividade, comunicação, habilidades interpessoais etc. Sustentava os mesmos propósitos durante as apresentações, ou seja, procurava assuntos que o público julgava problemático e buscava fomentar reflexões e mudanças.

Nesse período, estava fazendo o curso de *Psicodramatista Didata* em Nível II e, no trabalho de conclusão de curso, optei por fazer o relato da experiência com um dos grupos, de forma a problematizar o conceito de *espontaneidade*⁹. Este trabalho serviu para refletir se poderia pensar a espontaneidade para além do *aqui-agora*, considerando-a em termos processuais, envolvendo prazos mais abrangentes. Outro ponto importante é que estava trabalhando com objetivos previamente definidos, o que entrou em choque com uma proposta aberta em que se esperava que o próprio processo do grupo construísse seus objetivos¹⁰. Na ocasião me perguntava: estamos sendo espontâneos? Que tipo de experiência de criação teatral estamos vivendo? Qual a relação dessas experiências de criação com a espontaneidade?

Outras experiências reforçaram ainda mais tais inquietações. Na verdade, refiro-me aos inúmeros trabalhos como consultor de recursos de humanos executados em diferentes grupos e empresas, visando à avaliação e ao treinamento. Nessas ocasiões, os grupos produzem dramatizações improvisadas, principalmente quando o treinamento

⁹ Cortes, R. A. *Espontaneidade e Teatro Espontâneo: Possibilidades de co-criação*. Monografia apresentada, em 2007, como trabalho de conclusão de curso para a titulação de Psicodramatista Didata, pela SOPSP (Sociedade de Psicodrama de São Paulo), sob a orientação da Profa. Dra. Marília J. Marino. Neste texto, o autor descreve sua experiência na direção de um grupo de teatro espontâneo, da formação do grupo até as apresentações finais.

¹⁰ Definimos previamente um conjunto de objetivos que seriam desenvolvidos pelos participantes durante o trabalho. A lista continha inúmeras características, entre elas: facilidade para trabalhar em grupo, criatividade, comunicação, relacionamento, autoconfiança etc.

permite um pouco mais de liberdade para expressar e criar. Somam-se a esses trabalhos, as aulas ministradas no curso de Administração em uma faculdade sediada em São Paulo, onde eu utilizo o teatro espontâneo como ferramenta de aprendizado.

Assim, participando de inúmeros encontros de teatro espontâneo e conduzindo grupos com as propostas do teatro espontâneo, foi possível observar, durante ensaios e apresentações, que muitas vezes - quando o indivíduo se expressava, vivendo um personagem de modo não somente racional, mas criando uma congruência entre seus atos e pensamentos e suas emoções e sentimentos - tinha a idéia de que o ato foi espontâneo. Por outro lado, ao mesmo tempo, percebia que não necessariamente o grupo tinha sido criativo em suas encenações ou promovia novas formas de compreensão sobre o tema proposto. Moreno (1946/1997) aponta a importância da aproximação entre espontaneidade e criatividade¹¹: “A vinculação da espontaneidade à criatividade foi um importante avanço (...) (p. 37)”. Apesar da estreita relação entre criatividade e espontaneidade, Moreno (1971/1992) posiciona-se e busca identificar diferenças: “Um indivíduo pode ser criativo sem ser espontâneo e espontâneo sem ser criativo (p. 147)”. Com o auxílio dos termos da Química, ele coloca a espontaneidade como o fomento, aquela que faz surgir os processos criativos:

[...] a espontaneidade e a criatividade são, assim, categorias de ordem diferente: a criatividade pertence à categoria de substância – é a arqui-substância – enquanto a espontaneidade pertence à categoria dos catalisadores, é o arquicatalisador. (MORENO, 1997, p. 147).

Em minhas práticas de trabalho, a questão seguia acompanhada da constatação de que, embora o ato tivesse essa característica espontânea, valores e preconceitos manifestavam-se em personagens estereotipados nas mais diversas temáticas. Por outro lado, em algumas situações, verificavam-se as possibilidades de criação e de se

¹¹ Ao emprendermos nossos estudos sobre “espontaneidade”, verificamos que em muitos casos o conceito de espontaneidade aparece junto com criatividade. Entretanto, dada a extensão do estudo dos dois conceitos, optamos pela pesquisa sobre “espontaneidade”. Quando necessário apresentamos alguma discussão sobre criatividade.

promoverem reflexões e transformações por intermédio do teatro espontâneo. Ao entrar ainda mais nessa área, era possível observar que o conceito de espontaneidade subjacente ao trabalho parecia ser muito importante neste divisor de águas.

Moreno dedicou muitos anos da sua vida ao estudo e pesquisa da espontaneidade. Trata-se de um dos conceitos mais importantes e centrais para a compreensão da sua obra. Martín (1986) aponta que o conceito de espontaneidade é o núcleo da antropologia do trabalho de Moreno:

Se existe um tema central na teoria de Moreno, é a espontaneidade. Sobre a espontaneidade se vai desenvolver sua teoria do mundo, do homem, do adoecer e do sanar; todas as suas técnicas terapêuticas não visam, senão, despertar a espontaneidade criativa do homem (MARTÍN, 1986, p. 18).

Indo mais adiante, ao pensarmos nos efeitos e produções da espontaneidade, veremos que Moreno identifica seu potencial de transformação em diferentes criações, entre as quais citamos: mundo, arte, teatro, livros, *Eu*, invenções tecnológicas etc. Vejamos: “A espontaneidade e sua liberação atuam em todos os planos das relações humanas, quer seja comer, passear, dormir, ter relações sexuais, ou relacionar-se socialmente; manifestam-se na criação artística, na vida religiosa e no ascetismo (MORENO, 1972 apud MARTÍN, 1986, p. 120)”. Tratando *espontaneidade* como função, Moreno (1946/1997) aponta três dimensões de sua atuação:

Essa função *e* não se satisfaz em expressar meramente o eu; está ávida por **criar o eu**. Três versões foram diferenciadas: (a) a espontaneidade que entra no nascimento e **criação de uma nova criança**; (b) a espontaneidade que entra na **criação de novas obras de arte**, de novas **invenções tecnológicas e sociais**; e (c) a espontaneidade que entra na criação de **novos ambientes sociais**. (MORENO, 1946/1997, p. 142, grifos nossos)

Nesse sentido, veremos espontaneidade como elemento que entra na expressão do eu, mas também para criá-lo. Indo além, abarca arte e invenções tecnológicas. Na medida em que ele acredita no poder de criação da espontaneidade, irá propor meios de

utilizá-la intencionalmente, definindo-lhe finalidades. Por exemplo, ao tomar a espontaneidade como capaz de livrar o indivíduo dos seus “venenos, tensões e conflitos (MORENO, 1973/1984, p. 99)”. Ao levar tal idéia para a psicoterapia, veremos que a espontaneidade é o objetivo da psicoterapia que levará o indivíduo à cura. “Para ele [Moreno], o objetivo de toda terapia é desenvolver a espontaneidade e a criatividade” (MESQUITA, 2000, p. 90). Para Moreno, há outras finalidades da espontaneidade na educação: “O problema de um currículo para as escolas lúdicas tem de considerar três elementos: Primeiro: (...) brinquedos (...) Segundo: o currículo (...) Terceiro: têm de ser inventadas técnicas de ensino dessas matérias de acordo com os princípios de espontaneidade” (MORENO, 1946/1997, p. 199). Enfim, a espontaneidade seria a solução da humanidade contra a Revolução Industrial, a robotização etc. Para Martín (1986), tais concepções de espontaneidade estão marcadas por um sentido de salvação. “Esta postura salvífica universal, básica para Moreno, é sob todos os pontos de vista utópica – e até paranóide -, mas influiu no conceito de espontaneidade e nas fortes conseqüências terapêuticas então decorrentes” (MARTÍN, 1986, p. 128).

Assim, um primeiro movimento da nossa pesquisa foi compreender qual o lugar do operador¹² *espontaneidade* nos processos de criação de teatro espontâneo. Nesse primeiro movimento, pensávamos em fazer essa investigação por meio de entrevistas com diretores de Psicodrama que trabalham com teatro espontâneo. Assim, ao pensarmos o conceito de *espontaneidade* como cerne da teoria moreniana e que marca a formação dos profissionais da área, começamos a pensar como as diferentes noções poderiam participar nas decisões e atuações do diretor. Diante de tais reflexões, surgiu a questão: Como a noção de espontaneidade do diretor opera em suas decisões e no processo de criação grupal? Na ocasião, elegemos fazer o trabalho de campo no Centro

¹² Tomamos o termo “operador” no sentido de ferramenta teórica e metodológica, já introduzindo um pequeno desvio em relação à idéia de conceito da qual nos ocuparemos novamente no decorrer do texto.

Cultural São Paulo¹³, pela sua significativa importância para a história do Psicodrama no Brasil. Nessa perspectiva, organizamos o trabalho pensando em discutir com diretores de Psicodrama que trabalham com teatro espontâneo sobre a experiência deles com o conceito espontaneidade. A idéia era trabalhar sobre cenas dirigidas por esses diretores, usando filmes gravados por iniciativa da própria equipe de diretores.

Entretanto, durante a execução da pesquisa, foram surgindo questões que nos levaram a pensar as transformações do conceito espontaneidade e sua atualidade. Quando iniciamos a pesquisa teórica e, mais especificamente, o levantamento de artigos da Revista Brasileira de Psicodrama, tivemos nosso rumo desviado. Deparamo-nos com a polissemia de sentidos do conceito e o inventário de seus repertórios acabou constituindo o trabalho mesmo do mestrado. De modo similar, nossos planos prevendo a análise de protocolos e uso da metodologia psicodramática foi ganhando novas feições e se tornou um trabalho teórico sobre o conceito espontaneidade. Nesse sentido, refizemos nossa pergunta-problema, visando agora a entender quais as transformações que ocorrem no conceito espontaneidade. Além disso, perguntamo-nos quais seriam os principais *componentes* do conceito espontaneidade. Mantivemos nossos sujeitos de pesquisa, ao todo três entrevistados, porém enfatizando a compreensão que tinham desse operador e suas mutações.

Partindo então da nova questão central, delineamos o objetivo geral da pesquisa, ou seja, pesquisar os repertórios e as transformações ligadas ao conceito de espontaneidade. Para se chegar a esse objetivo central, delineamos alguns objetivos específicos: 1) apresentar e contextualizar o surgimento do Teatro da Espontaneidade e Socionomia, pois é também o contexto onde o conceito espontaneidade se insere; 2) identificar e discutir as diferentes concepções de espontaneidade presentes na teoria

¹³ O Centro Cultural São Paulo conta com um espaço destinado a apresentações teatrais e exposições. Nesse espaço, desde 2004, diferentes psicodramatistas se apresentam todos os sábados. O trabalho é gratuito e aberto para diferentes modalidades da Socionomia.

moreniana, na Revista Brasileira de Psicodrama e nas vozes de diretores de Psicodrama; e 3) identificar e discutir as principais inflexões do conceito.

O trabalho está organizado em cinco capítulos. Visando a facilitar o trânsito do leitor, optamos por antecipar o capítulo de método. Assim, logo no capítulo I, apresentaremos os referenciais teórico-metodológicos de pesquisa e os procedimentos adotados. No capítulo II, discutiremos o conceito de espontaneidade presente nos escritos de Moreno. No capítulo III, discutiremos os repertórios sobre espontaneidade que encontramos na Revista Brasileira de Psicodrama. No capítulo IV, apresentamos os repertórios que surgem nas entrevistas com os diretores de Psicodrama. Finalizamos o trabalho com as Considerações Finais, buscando sintetizar as discussões apresentadas nos capítulos anteriores. Temos, ainda, dois apêndices, onde são apresentadas as características e modalidades atuais do teatro espontâneo.

As cenas prosseguem em sua multiplicação, desdobrando-se em diferentes capítulos e autores até o final do trabalho...

I – Do método e dos procedimentos de pesquisa

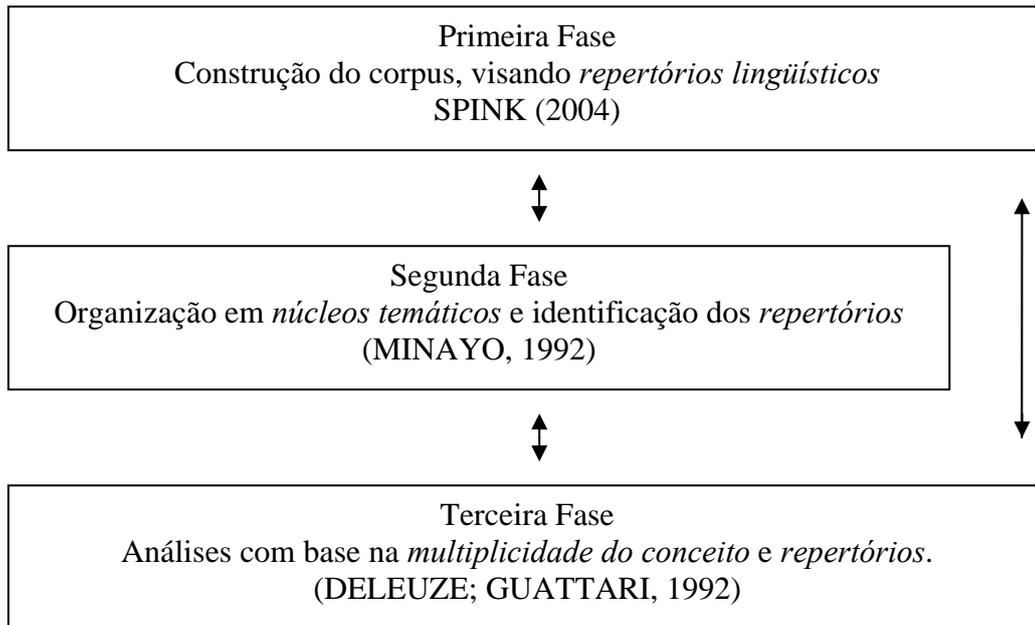
Como vimos na introdução, o presente trabalho busca levantar os repertórios sobre espontaneidade e analisar os componentes do conceito de espontaneidade e, a partir destes, investigar quais as transformações que o conceito sofreu. A elaboração do método e dos procedimentos de pesquisa buscou acompanhar essa indagação de dois modos: 1) discutindo o que entendemos por repertórios, componentes e transformações de um conceito; e 2) apresentando os procedimentos de constituição e análise do *corpus* da pesquisa.

Observamos que o método da pesquisa foi construído durante a própria execução da mesma. Assim, em muitas ocasiões, tendo como base novos elementos e problemas que surgiram, fomos convidados a rever nossos planos e fazer constantes ajustes. Isso ocorreu desde o momento em que começamos a coleta de dados, continuou durante a sistematização do conteúdo das informações coletadas e no processo de análise. Portanto, ao elaborarmos este capítulo, não estamos somente relatando os procedimentos que foram previamente pensados para se chegar a um resultado, mas também repensamos o que já foi feito.

1.1. Dos referenciais teórico-metodológicos

Percebemos um fluxo mais geral no modo como trabalhamos. Identificamos três fases que, posteriormente, interpenetraram-se e foram comuns a todas as fontes de pesquisa, que são os livros, as entrevistas e as revistas. Na primeira fase, trabalhamos a construção do *corpus*. Nesse momento, buscávamos as definições de espontaneidade que circulavam no Teatro da Espontaneidade. Para tanto, tomamos como base o conceito de *repertórios lingüísticos* que é utilizado nas análises de práticas discursivas

de Spink (2004). No momento seguinte, conforme prosseguíamos com a pesquisa, encontramos uma grande quantidade de informações, fazendo surgir um enorme desafio: como organizar o material encontrado, identificar os repertórios lingüísticos e elaborar as análises? Respondendo a essa questão, utilizamos os *passos de operacionalização de interpretação* de Minayo (1992), presente no âmbito de sua proposta de análise temática. Esta autora sugere três passos: a) ordenação dos dados: as informações obtidas são mapeadas; b) classificação dos dados: utilização da teoria pesquisada para identificar relevâncias e definir núcleos temáticos; c) análise final: estágio em que se busca estabelecer as relações entre o material pesquisado e a teoria. Conforme trabalhamos com os núcleos temáticos encontrados, definimos nossa ferramenta de análise, ou seja, o conceito na perspectiva da multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Tal escolha se deu por incursões iniciais pela Análise Institucional e pelo contato com o trabalho de Barros (2007) sobre a genealogia do campo grupal, em que as idéias de linhas de composição do campo foram utilizadas também com base em Deleuze e Guattari. É interessante observar que, depois, todas estas fases se sobrepõem, ou seja, durante o processo de pesquisa revisitamos cada uma das funções contidas nas diferentes fases. Segue abaixo desenho que expressa essa troca entre as diferentes fases:



Portanto, verificamos em nossos procedimentos de pesquisa duas ferramentas conceituais importantes: *repertórios linguísticos* e *multiplicidade do conceito*. Visando a preparar o campo em que se inserem as discussões dos procedimentos de pesquisa, faremos a exposição breve destas duas ferramentas, incluindo também uma rápida definição sobre *núcleos temáticos*.

1.1.1. Repertórios linguísticos

Em um primeiro momento, adotamos como ponto de partida a investigação sobre como o operador espontaneidade atua no trabalho de direção de Teatro Espontâneo. Para tanto, julgávamos necessário pesquisar a polissemia do conceito de espontaneidade. Em contato com o trabalho de Spink (2004), no âmbito da investigação construcionista, que entende a linguagem como prática social, compreendendo as práticas discursivas como “(...) as maneiras pelas quais as pessoas, por meio da linguagem, produzem sentidos e posicionam-se em relações sociais cotidianas.” (2004, p. 40-41). Tais práticas têm entre seus elementos: a dinâmica (que são os enunciados,

orientados por vozes), as formas ou *speech genres* (que são as formas mais ou menos fixas de enunciados) e os conteúdos, que constituem os *repertórios lingüísticos*. Com isso, tomamos como conceito-ferramenta a noção de repertórios lingüísticos.

Dessa forma, buscávamos compreender as diferentes produções lingüísticas a respeito da espontaneidade. Ao empreendermos a busca desses repertórios, utilizamos também a noção de tempo de Spink (2004), o que nos ajudou a definir as fontes de pesquisa. A autora amplia as idéias de *gêneros de fala* (*speech genres*) trazidos por Bakhtin (2004). Para este autor, os gêneros se formam a partir de estruturas estáveis e regulares e de formas instáveis. As estruturas estáveis e previsíveis do discurso estariam ligadas aos aspectos culturais fixados no contexto social. Como exemplo, podemos observar certas formas específicas de linguagem normalmente utilizadas em situações sociais, como velórios, festas etc. Nesses casos, os falantes buscam coerência com o contexto, o tempo e o(s) interlocutor(es). Já com relação à dimensão instável, Bakhtin (2004) aponta que no gênero existe a não regularidade e a polissemia. Para ele as duas dimensões ocorrem simultaneamente. Essas questões o levaram a pensar a linguagem em dois tempos: um tempo histórico longo, no qual se faz presente a regularidade, e outro tempo curto, no qual os autores constroem a diversidade. Spink (2004) identifica a necessidade de incluir um terceiro tempo – o vivido –, assim temos: tempo curto, tempo longo e tempo vivido. O *tempo curto* é marcado pelos processos dialógicos, onde ocorrem as negociações de sentido, o *tempo vivido* é o das linguagens sociais aprendidas pelos processos de socialização, ou seja, o momento em que a pessoa vive, seu contexto sócio-histórico, e o *tempo longo*, caracterizado pelos conteúdos culturais e definidos ao longo de toda história da civilização. Em nosso trabalho, pesquisamos os repertórios ligados ao conceito de espontaneidade que circulam nesses três tempos. Para tanto, adotamos os dicionários etimológicos da língua portuguesa e um dicionário filosófico

como base para o tempo longo. Visando ao tempo curto e ao tempo vivido, buscamos analisar o uso do conceito nas diferentes publicações da Revista Brasileira de Psicodrama e entrevistas com diretores de Psicodrama.

1.1.2. Núcleos temáticos

Visando identificar os diferentes repertórios e ajudar na organização do material encontrado sobre espontaneidade, utilizamos análise de conteúdo e definição de núcleos temáticos¹⁴.

Campos (2004) mostra que a análise de conteúdos é um dos métodos mais utilizados para se fazer análise de dados em pesquisas qualitativas. Segundo o autor, nesse método busca-se o sentido ou os sentidos presentes, que podem estar manifestos ou latentes nas mensagens. Nos dois casos (manifestos ou latentes), é possível pesquisar a polissemia presente no conteúdo de uma comunicação, permitindo ao pesquisador uma variedade de interpretações. Minayo, Cavalcante e Gomes, citando Bardin (1977), apontam que a “(...) análise temática consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição pode significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido” (2006, p. 33). A partir dessa idéia, esses autores definem o “(...) núcleo de sentido (...) como unidade de significação no conjunto de uma comunicação” (p.33). Trazendo para nosso estudo essas contribuições, buscamos identificar as unidades de significação presentes no conceito de espontaneidade e, posteriormente, organizamos e agrupamos as diferentes definições encontradas pelos núcleos temáticos.

¹⁴ Note-se que não optamos por procedimentos que trabalham a dialogia ou negociação de sentidos, preferindo um procedimento que ilumina conteúdos do conceito e nos permite identificar seus componentes.

1.1.3. O conceito e sua multiplicidade

As discussões encontradas no livro *O que é Filosofia?*, de Deleuze e Guattari (1992), mostram-nos que um conceito é uma multiplicidade e se faz de diferentes componentes. A somatória desses diferentes componentes¹⁵ é que definirá o conceito.

Não há conceito simples. **Todo conceito tem componentes e se define por eles.** Tem, portanto, uma cifra. É uma **multiplicidade**, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia ‘começa’, possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. (...) Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um **contorno irregular**, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de **articulação, corte e superposição**. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um **todo fragmentário**. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.27, grifos nossos)

Vale ainda ressaltar que um conceito pode remeter a outros conceitos, segundo os mesmos autores, ou esses componentes podem ser tomados por conceitos.

Em primeiro lugar, cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes que podem ser, por sua vez, tomados como conceitos (assim Outrem tem o rosto entre seus componentes, mas o rosto, ele mesmo, será considerado como conceito, tendo também componentes). (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 31)

¹⁵ Estamos adotando aqui a idéia de *componentes*, mas poderíamos trabalhar, como fez Barros (2007) em seu estudo sobre grupos, a partir da idéia de *linhas*. A autora define linhas como “(...) possíveis movimentos que nos permitem pensar o modo de instituição (...) as linhas se atravessam o tempo todo (...) o que vai ficando visível é a multiplicidade de pontos de bifurcação (BARROS, 2007, p. 93)”. No entanto, consideramos que o objeto de análise dessa pesquisadora tem maior complexidade, configurando-se ele mesmo como um campo (FERNANDEZ) com diversos atravessamentos disciplinares. No nosso caso, a espontaneidade, apesar de sua polissemia, tem relativa autonomia conceitual na Socionomia.

A partir dessas posições, cabe ainda reforçar alguns pontos em relação à noção de conceito que tomamos como base em nosso trabalho. Um conceito busca delimitar um campo de conceitos para dar conta de um determinado problema.

O conceito é, portanto, ao mesmo tempo, absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 34)

Desse modo, sintetizando o que nos trazem Deleuze e Guattari (1992), observamos que o conceito opera com diferentes componentes, que se somam e se fazem necessários em sua combinação para singularizar a relação com um acontecimento ou problema. Portanto, o contexto em que emerge também se faz importante em sua definição. “Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 40). Tal aspecto nos levou ao estudo complementar do contexto, em que vão ser construídas as diferentes noções sobre espontaneidade, ou seja, ao estudo do Teatro da Espontaneidade e Socionomia, considerando que, em nossa perspectiva de análise, não se separa a gênese histórica da gênese conceitual. Entretanto, cabe esclarecer que não faremos uma análise da história do conceito, o que exigiria outro recorte e outro tempo de pesquisa. Mas alguns elementos do devir poderão ser captados.

Retomando os autores, consideramos que, conforme o contexto se altera, pode surgir a necessidade de outras combinações. Nessa linha, o conceito requer a entrada ou saída de outros elementos e conceitos. Ademais, na medida em que diferentes autores o retomam e passam a colocá-lo em diálogo com outras disciplinas, o conceito poderá sofrer acréscimos ou subtrações dessas disciplinas.

Numa palavra, dizemos de qualquer conceito que ele sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas ou outros planos diferentes. Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado. (...) Mas, por outro lado, um conceito possui um **dever** que concerne, desta vez, a sua relação com conceitos situados no mesmo plano. Aqui, os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem à mesma filosofia, mesmo se têm histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. **Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes.** (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29-30, grifos nossos)

Assim, a partir dos planos e contextos, é necessário verificar acréscimos e subtrações, ênfases e diminuições de relevâncias. “Crítico é somente constatar que um conceito se esvanece, perde seus componentes ou adquire outros novos que o transformam, quando é mergulhado em um novo meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 41-42).

Aliás, a observação de Deleuze e Guattari (1992) relativa à “(...) composição entre conceitos e desses entre si participando de uma co-criação de problemas conectáveis” (p. 29-30) é pertinente para pensarmos as obras morenianas. É assim que vemos Moreno, por exemplo, nas suas diferentes fases, ora buscando definições atreladas à religião, em outros momentos dando ênfase ao teatro ou às marcas da ciência que era criada nos Estados Unidos no período em que lá trabalhava¹⁶. Em alguns momentos, há também a sobreposição dessas diferentes contribuições, que não necessariamente se excluem. Ou, ainda, conforme veremos mais adiante, em autores que, mergulhados em outras abordagens, trazem para o conceito de espontaneidade a

¹⁶ Mais adiante (página 46), apresentaremos melhor estas idéias tomando com base Marino (2002) e Scagliarini (2007).

articulação com outros conceitos ou novos componentes. Assim, percebemos a entrada da psicanálise e esquizoanálise. Dessa forma, nosso trabalho buscou também identificar tais linhas de composição do conceito e transformações a partir do diálogo com outras áreas. Devemos ressaltar que delimitamos o Psicodrama como campo de pesquisa, ou seja, não fomos pesquisar o que há de definições de espontaneidade, por exemplo, na psicanálise. O epicentro das nossas pesquisas se manteve no Psicodrama e, assim, quando outras abordagens surgem, é por conexão com o material encontrado primeiramente no Psicodrama.

Cabe ainda mencionar que a direção que o trabalho seguiu durante sua execução suscitou a necessidade da leitura de muitos dos textos no seu original, o que implicaria a leitura das obras de Moreno em alemão e inglês. Cukier (2002), que realizou extensa pesquisa da obra moreniana em seu original, aponta que há vários erros de tradução para o português. A autora cita dois exemplos: as palavras *iniciador* e *treinamento*, respectivamente traduzidas erroneamente por *arranque* e *adestramento*. Entretanto, permanecemos com as traduções em português, mas considerando os riscos envolvidos.

Um exemplo disso, em nosso caso, refere-se ao termo espontâneo como utilizado no teatro. Observamos, nas traduções em português da obra de Moreno, três diferentes modos de apresentação: *Teatro da Espontaneidade* (1973/1984) - termo mais utilizado -, *Teatro Espontâneo* (1946/1997, p. 235) e *Teatro para a espontaneidade* (1946/1997, p. 88). Alguns autores buscaram traçar as diferenças no uso deste termo, em especial Aguiar (1997). Para maiores detalhes, veja o Apêndice 2 deste trabalho. Tomamos a decisão de mantermo-nos fiéis aos termos utilizados pelos próprios autores. Assim, ao tratarmos da proposta de Moreno, (1973/1984) utilizamos o termo Teatro da Espontaneidade, por ser o que aparece com maior frequência. Quando retratamos as

modalidades atuais, porém, utilizamos o termo *Teatro Espontâneo*, como foi identificado nos próprios textos pesquisados.

1.2. Dos procedimentos de construção e análise do *corpus* da pesquisa

Ao observarmos os meios de circulação de conhecimento na área do Psicodrama, podemos identificar quatro grandes meios de publicação: livros, comunicações orais no *Congresso Brasileiro de Psicodrama*, trabalhos de Conclusão de Curso apresentados para a titulação como Psicodramatista (níveis I, II e III) nas diferentes escolas de Psicodrama do Brasil e artigos na Revista Brasileira de Psicodrama. De todos esses veículos, acreditamos que os livros e as revistas estão entre os mais importantes, conforme explicitaremos adiante. Spink (2004), ao expor a importância da publicação do seu livro *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano*, aponta-nos uma tendência em relação à circulação das suas pesquisas que também verificamos aqui: “As reflexões estavam confinadas às teses e dissertações – sempre de difícil circulação – ou às apresentações orais em congressos – de circulação ainda mais difícil” (SPINK, 2004, p.10).¹⁷ Como buscávamos pesquisar os repertórios lingüísticos, decidimos pesquisar a bibliografia brasileira sobre Psicodrama e a Revista Brasileira de Psicodrama.

1.2.1. Bibliografia de Moreno e comentadores

No tocante à produção disponível sobre a Socionomia em livros, em função do grande número de publicações na área, selecionamos, além de Moreno, os autores

¹⁷ Vale ainda lembrar que a produção em Psicodrama ainda não é tão expressiva em cursos de pós-graduação *stricto senso*. Ou, como afirma Merengué (2006, p. 11): “Alguns psicodramatistas simplesmente abandonam o psicodrama ao adentrar na academia (...)”.

brasileiros que são referência para o estudo do Teatro Espontâneo e que atuam também, de forma geral, como formadores. Por meio da análise dos primeiros textos consultados e da observação das referências bibliográficas por eles adotadas, expandimos nossa rede bibliográfica, ou seja, utilizamos o procedimento de reticulação bibliográfica para escolha dos autores. Consideramos também as contribuições das publicações, levando em conta a sistematização de conceitos e teorias ou questões e problemas originais levantados pelos autores¹⁸. As primeiras leituras do material bibliográfico nos levaram a uma visão mais geral do objeto teórico da nossa pesquisa.

Fizemos o registro dos repertórios e definições de espontaneidade mais significativos, material que apresentamos em um quadro, separando as definições de Moreno e das de seus comentadores. Posteriormente, identificamos os núcleos de sentidos presentes nessas definições e estabelecemos os temas que tratavam cada uma delas. Vale lembrar que, no período da pesquisa, trabalhamos com classificação não *apriorística*, ou seja, a classificação emergiu durante as leituras do próprio material estudado. Assim, conforme seguíamos em nossas leituras, fomos reconhecendo os núcleos temáticos presentes nos conceitos de espontaneidade pesquisados. As tabelas (3) e (4) resultantes serão apresentadas e discutidas no capítulo II¹⁹.

1.2.2. Dos procedimentos com base na Revista Brasileira de Psicodrama

Além da pesquisa teórica realizada em livros, decidimos também pesquisar a *Revista Brasileira de Psicodrama*, particularmente as diferentes noções de

¹⁸ Durante o trabalho de pesquisa teórica, deparamos-nos ainda com o interesse de ampliar a discussão sobre outras modalidades de teatro espontâneo e partimos para o estudo do *Playback Theatre* e Multiplicação Dramática. Tal circunstância nos levou a estudar Mascarenhas (1996, 1997), no Brasil, e autores argentinos, como Pavlovsky e Kesselman (1991), que desenvolveram ou estudaram a Multiplicação Dramática. Para maiores detalhes ver páginas 146, Apêndice 2.

¹⁹ TABELA 3: Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em Moreno (página 77) e TABELA 4: Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em comentadores de Moreno (página 78).

espontaneidade e outros repertórios ligados ao conceito de espontaneidade que circulam na revista.

A inclusão da revista se deu porque ela está situada como uma importante fonte de legitimação e construção de conhecimento da área de Psicodrama. Para Latour (2000), existem várias estratégias que possibilitam que alguns conhecimentos alcancem a posição de *inquestionáveis*. Dentro dessas estratégias, ele aponta a importância das instituições de publicação²⁰. Adotando como referência a noção de Latour (2000) sobre a importância dos centros de referência, constatamos que a Federação Brasileira de Psicodrama (FEBRAP), responsável pela publicação da revista, é uma referência importante para o Psicodrama.

A FEBRAP foi fundada em 21 de agosto de 1976 e desde então tem contribuído de diferentes modos na construção do Psicodrama. Ela se constitui numa instituição de âmbito nacional, que congrega e unifica o ensino e a prática do Psicodrama em todo o Brasil. Atualmente conta com mais de cinco mil associados, profissionais de várias áreas especializados na teoria e na metodologia psicodramáticas, em diferentes regiões do país, distribuídos nas 40 instituições de Psicodrama subordinadas à FEBRAP. Além de publicar a *Revista Brasileira de Psicodrama*, é responsável pelos congressos realizados a cada dois anos. A FEBRAP participa ainda da organização e promoção de atividades e eventos internacionais, como os *Congressos Ibero-Americanos* e o *Congresso Internacional de Psicoterapia de Grupo* (IAGP).

Com relação à revista, esta surgiu primeiramente em 1977 com o nome de Revista da FEBRAP, mantendo este nome até 1984. A partir desta data, as publicações foram interrompidas e a divulgação dos trabalhos científicos era feita por intermédio

²⁰ Latour (2000) analisa os “bastidores” da produção acadêmica e procura identificar os fatores que definem a construção de conhecimento científico. Nesse sentido, além das instituições, destaca ainda a importância das citações, retórica, tribunais da razão, bastidores políticos, agências financiadoras, entre outros.

dos *Anais dos Congressos Brasileiros* (de 1986 a 1993). Em 1993, a revista foi reativada com o nome de *Revista Brasileira de Psicodrama*, passando a uma publicação por ano, dividida em dois fascículos, um por semestre.

Para este trabalho, pesquisamos as publicações do período que vai de 1993 a 2008 (primeiro semestre). Escolhemos este recorte porque observamos que a partir de 1993, com a reativação da revista, sua produção passou a ser mais regular e consistente. Utilizando as informações que a FEBRAP disponibiliza em seu *site*, construímos uma tabela com os títulos dos artigos. Optamos inicialmente pela pesquisa dos títulos, que totalizavam 201, distribuídos nas 31 revistas. Visando a selecionar o material mais relevante para a pesquisa, fizemos um glossário inicial com as diferentes definições de espontaneidade, acrescido de diferentes significados de espontaneidade presentes nos dicionários da língua portuguesa, dicionário etimológico e dicionário de filosofia. No glossário, agregamos ainda sinônimos de espontaneidade e termos correlatos: liberdade, ação, ação voluntária, si-mesmo, catalisador, liberdade, imaginar, fantasia, criatividade, percepção e presença²¹. Num primeiro momento, fizemos a leitura dos artigos que tinham em seu título as palavras *espontaneidade* ou *espontâneo*. Encontramos oito artigos, sendo sete deles com o termo *espontâneo* e apenas um com a palavra *espontaneidade*. Constatamos que a palavra *espontâneo* é utilizada como adjetivo para teatro, ou seja, serve para definir as características do *teatro espontâneo*. Nesses artigos, os autores e autoras geralmente optam por discutir as funções e características do teatro espontâneo. Em outras palavras, não encontramos discussão mais aprofundada sobre espontaneidade. Assim, embora tenhamos encontrado informações importantes sobre o teatro espontâneo, a revista não nos permitiu avançar muito na pesquisa da discussão sobre a espontaneidade. Em um segundo momento, pesquisamos a incidência dos

²¹ Ver o Anexo 2 (página: 167) - Glossário - Sinônimos e idéias afins de espontaneidade.

termos do glossário nos títulos dos artigos publicados na Revista Brasileira de Psicodrama²².

Em seguida, fizemos a leitura dos artigos que tinham em seu título os termos *criatividade, criação, criativo, imaginário, imaginação*. Durante esta etapa, percebemos que nem todos os artigos publicados nas revistas tinham seus títulos publicados no *site* da FEBRAP. Assim, analisamos também os sumários de cada revista e acrescentamos mais alguns artigos, mantendo os mesmos critérios. Além disso, pesquisamos outros artigos por indicações de entrevistados e por conversas informais que nos dessem alguma pista. Nesta nova etapa, encontramos 28 artigos.²³ Cabe mencionar que além destes artigos, aproveitamos também nossa pesquisa nas revistas para incrementar outros temas. Em especial, adotamos alguns artigos para a discussão metodológica, multiplicação dramática e funções do diretor. Recorremos ao mesmo critério, ou seja, aos títulos dos artigos.²⁴

Com relação à análise dos 28 artigos encontrados, foram realizados dois procedimentos distintos: 1) uma tabela com definições, que foi organizada em três colunas: a) *definições diretas*, em que os autores dos artigos definem explicitamente *espontaneidade* ou *espontâneo*; b) *definições indiretas*, nos casos em que os conceitos são apresentados de modo indireto, ou seja, quando os autores utilizam-se de negativas, ou ainda se a noção encontra-se implícita; e c) *menção ao termo*, tratando dos casos em que as palavras *espontâneo* e *espontaneidade* são utilizadas de modo mais periférico, deixando maiores imprecisões com relação a seus respectivos significados; e 2) uma segunda tabela, recortando as definições e organizando-as em núcleos temáticos.

²² Tomamos como modelo outras pesquisas já realizadas no Programa de Psicologia Social, dentre elas: A linguagem do stress na televisão: a diversidade de usos no Big Brother Brasil 1 (COCCHIOLA, 2004), Risco, probabilidade e oportunidade: a linguagem dos riscos na mídia (SPINK; MEDRADO; MELLO, 2002), A Construção da AIDS-notícia (SPINK *et al*, 2001).

²³ Ver o Anexo 4 - TABELA 2: Artigos contendo espontaneidade ou termos correlatos em seus títulos.

²⁴ A pesquisa nos artigos da Revista Brasileira de Psicodrama gerou um quadro adicional, que foi utilizado no capítulo sobre modalidades atuais de teatro espontâneo. Para maiores detalhes ver Apêndice 2 deste trabalho (página 145).

Em alguns artigos encontramos um número grande de informações. Assim, selecionamos as informações que julgamos mais relevantes ao nosso propósito. Nesse caso, adotamos como critério a originalidade ou a amplitude do uso e a importância do termo para o que trata o artigo. Fizemos ainda a marcação em negrito, visando chamar atenção para idéias que em um primeiro momento pareciam estar conectadas à nossa pesquisa.

Dos vinte e oito artigos trabalhados, três não apresentaram em nenhum momento o uso do termo *espontâneo* ou *espontaneidade*, são eles: Gonçalves (1999), que discute imaginário, imaginação e imagem; Wagner (1999), discutindo criatividade; e Salzberg (2005), que apresenta o papel do imaginário na formação do ego. Dos artigos que trazem o termo *espontaneidade*, nove apresentam definições diretas sobre espontaneidade. Os demais trazem definições indiretas ou simplesmente utilizam o termo de passagem ou como adjetivo, sem nenhum tipo de discussão especial sobre espontaneidade. Um único texto foi identificado utilizando apenas o termo de passagem, trata-se do artigo de Monteiro (2004), que apresenta a história da trupe Extramuros.

A partir desta tabela, que contém definições diretas, indiretas e menções do termo espontaneidade, pudemos identificar recorrências dos repertórios e singularidades – novas formas de conceber ou problematizar a espontaneidade. Por outro lado, procuramos identificar as definições que traziam mais problematizações ou novas formas de conceber espontaneidade. A partir dessas definições, procuramos construir núcleos temáticos que pudessem sintetizar o máximo possível os sentidos do conceito. A Tabela (6) resultante será apresentada e discutida no capítulo III²⁵.

²⁵ TABELA 6: Definições de espontaneidade por componentes temáticas – R.B.P. (página 97)

1.2.3. Entrevista com diretores de Psicodrama

Visando a trazer outros repertórios sobre espontaneidade, optamos pelo procedimento de entrevista direta com diretores de Psicodrama. Em nosso roteiro, formulamos questões prevendo alguns pressupostos do modelo de pesquisa de Moreno (1946/1997). Para ele o observador não é passivo, tem interesse de averiguar como as intervenções transformam o indivíduo e o grupo. Por exemplo, se o comparamos com um antropólogo, é evidente que seu interesse não é viver em uma tribo e acompanhar passivamente a vida por lá. Moreno (1946/1997) questiona a neutralidade e aponta que as características do Psicodrama inviabilizam uma ciência neutra. Para ele, a neutralidade buscada em algumas práticas da psicologia é uma convenção que devemos colocar em questionamento. A explicitação de nossas escolhas, que apresentaremos a seguir, é o modo de fazer essa discussão.

Realizamos entrevistas individuais com três diretores de Psicodrama que se apresentaram no *Centro Cultural São Paulo* na modalidade de teatro espontâneo. Os profissionais selecionados possuem muita experiência, produzem conhecimento na área e são referências importantes na história do teatro espontâneo, seja pela participação em congressos, publicação de livros e revistas, seja como professores em cursos de formação em Psicodrama. As três entrevistas duraram em torno de uma hora e meia cada uma e foram realizadas no próprio consultório dos entrevistados.

Primeira Entrevista	Segunda Entrevista	Terceira Entrevista
Realizada no dia,06 de Março de 2009 no consultório do entrevistado.	Realizada no dia 17 de Março de 2009 no consultório do entrevistado.	Realizada no dia 19 de Maio de 2009 no consultório do entrevistado.

As duas primeiras entrevistas realizadas foram organizadas a partir da primeira questão problema do trabalho: *Como o conceito de espontaneidade opera na prática*

dos diretores de teatro espontâneo? Depois, com os novos rumos que a pesquisa foi tomando, sentimos a necessidade de rever nossas estratégias. Assim, a terceira e última entrevista foi mais focada no tema da espontaneidade, suprimindo os assuntos ligados ao Centro Cultural São Paulo, lugar do diretor etc.

Não tínhamos a pretensão de trabalhar com roteiros fechados, mas levantamos previamente algumas questões que eventualmente poderiam conduzir nossas discussões. Por causa das limitações de tempo, caso fosse necessário, priorizaríamos os temas mais relevantes para o nosso foco de pesquisa.

Cabe mencionar ainda os cuidados tomados visando à restituição da pesquisa. Nesse quesito, tomamos como base a discussão proposta por Lourau (1993) no curso Análise Institucional, ministrado no Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lourau (1993) discute a importância da restituição para as pessoas que estão envolvidas na pesquisa. Para o autor, trata-se de “(...) uma atividade intrínseca à pesquisa, um *feedback* tão importante quanto os dados contidos em artigos de revistas e livros científicos ou especializados.” (LOURAU, 1993, p. 56) Em nosso caso, como em um primeiro momento contávamos com a possibilidade da divulgação dos nomes dos entrevistados, nosso compromisso com a ética e com as pessoas duplicou. Assim, esclarecemos e pactuamos com os entrevistados, além dos direitos oferecidos (garantia de anonimato, revelação velada, desistência) e do consentimento para a utilização de seus dados, a possibilidade de lerem e alterarem as transcrições antes de sua submissão à análise final. O material foi passado para os entrevistados, que fizeram sua leitura e propuseram ajustes. Numa das entrevistas, o material transcrito demandava uma revisão mais profunda. Como não dispúnhamos das condições necessárias para fazê-la, optamos pelo anonimato. Ao mesmo tempo, na medida em que o projeto de pesquisa foi sofrendo alterações, tornou-se menos importante a divulgação dos nomes dos

entrevistados. O projeto foi submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP. Uma outra etapa de restituição é o compromisso de entrega e discussão do resultado desta pesquisa para os entrevistados.

As entrevistas foram transcritas literalmente e organizadas em uma tabela com duas colunas: na primeira coluna, colocamos a fala e a seqüência exata de toda a entrevista; na segunda coluna, a que demos o nome de *temas*, foram descritos os diferentes assuntos tratados. Para montar a coluna *temas*, procuramos identificar a idéia central das falas. Esta primeira tabela facilitou a identificação e localização dos diferentes temas que foram discutidos durante a entrevista. Desta primeira tabela foram extraídos os repertórios que circulam sobre espontaneidade, e com esse material foi organizada uma outra tabela com as definições diretas, indiretas e menções do termo *espontaneidade*. Posteriormente, foram feitos agrupamentos em núcleos temáticos mais específicos relativos ao repertório sobre espontaneidade. Na medida em que optamos pela análise de conteúdo temático das entrevistas, observamos que as informações ficariam mais bem organizadas se tratadas em conjunto, ou seja, apresentando as informações coletadas nas três entrevistas. Portanto, não trabalhamos as análises individuais e pormenorizadas de cada entrevista. A Tabela (7) resultante será apresentada e discutida no capítulo IV – Entrevista.²⁶

²⁶ TABELA 7: Definições de espontaneidade nas vozes dos diretores de Psicodrama (página 116).

II – Os repertórios sobre a espontaneidade nos escritos de Moreno e seus comentadores

2.1. O conceito de *espontaneidade* e sua complexidade

Antes ainda de introduzirmos esta discussão, gostaríamos de sinalizar que nos deparamos com uma grande complexidade do uso do termo *espontaneidade*, conceito com inúmeras definições quanto aos seus conteúdos e limites. Durante a realização da pesquisa, experimentamos o que nos fala Cukier (2002): “Moreno (...) é um escritor complexo, muitas vezes prolixo (...). Partes da sua teoria parecem contraditórias ou inconclusas, permitindo várias interpretações (...)” (p. 7). Tal característica também foi identificada no modo como o autor concebe espontaneidade. Verificamos que o uso do termo se dá com uma infinidade de variações, que Moreno não faz questão de distinguir com maior cuidado, tais como: *função espontânea*, *fator* e, *ato espontâneo* etc. Martín (1986), ao analisar a imprecisão conceitual de Moreno com relação à *espontaneidade-criatividade*, afirma que:

Um termo, às vezes qualificativo, outras vezes determinante, e muitas vezes opositivo, aparece ligado ao conceito de espontaneidade: *criatividade*. Moreno repete indiscriminadamente: ‘espontaneidade-criadora’, ‘criação-espontânea’ ou ‘espontaneidade-criatividade’. Para sua mente não filosófica, o matiz funcional do termo é menos importante que o sentido único que lhe confere: ato espontâneo é ato criador, criatividade é momento de espontaneidade. (MARTÍN, 1986, p. 155)

Observamos ainda que Moreno faz diversas associações de outras noções ao conceito de *espontaneidade*. Cukier (2002) organizou os principais conceitos do autor em seu livro *Palavras de Jacob Levy Moreno*, uma espécie de dicionário comentado, com citações de diversas definições. No tema *espontaneidade*, encontramos trinta itens, que vão desde componentes do conceito de espontaneidade propriamente dito às

associações do tipo: *espontaneidade/cura*, *Espontaneidade/Fator E/Desenvolvimento Fisiológico/Cerebral*, *Espontaneidade/Fator E/Memória*, *Espontaneidade/Memória*, *Espontaneidade /Rede Sociométrica* etc.

Assim, ao emprendermos nossa pesquisa, foi necessário limitarmos a discussão a alguns eixos temáticos. Para tanto, tomamos como critério os resultados encontrados em nossa pesquisa, que apontavam a incidência e a relevância de certos usos do termo para Moreno e seus comentadores, especialmente as discussões propostas por Naffah (1997), Aguiar (1998) e Martín (1986), que se dedicaram a estudos sistemáticos sobre o conceito.

2.2. Os repertórios sobre espontaneidade

Apresentaremos o conceito de espontaneidade a partir de suas diferentes definições no tempo mais longo de outras tradições culturais. Começando pelo Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, veremos que o termo *espontaneidade* vem do latim *spontāneus*, adjetivo que significa *de livre vontade; voluntário* (CUNHA, 2000, p. 325). Já no Dicionário da Língua Portuguesa, o verbete para o termo *espontâneo* é o seguinte: “adj. 1. Voluntário. 2. Que se desenvolve, ou vegeta, sem intervenção humana” (FERREIRA, 1997, p. 199).

No Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano (2000), encontramos breves definições de diferentes filósofos:

Espontaneidade (lat. *Spontaneitas*; in *Spontaneity*; fr. *Spontanéité*; al. *Spontaneität*; it. *Spontaneità*). O adjetivo *spontaneus* não passa da tradução latina que significa livre. Leibniz, que introduziu esse termo na linguagem filosófica moderna, indica corretamente sua origem e significado: “Aristóteles definiu bem a espontaneidade ao dizer que uma ação é espontânea quando seu princípio está no agente. *Spontaneum est, cuius principium est in agente*” (*Et. Nic.*, III, 1, 1110 a 17). “É assim que nossas ações e nossas vontades dependem

inteiramente de nós” (*Teod.*, III, p. 301). Em certo trecho, ele distingue liberdade de espontaneidade, dizendo que “liberdade é a espontaneidade de quem é inteligente, de tal modo que o espontâneo no animal ou em outra substância desprovida de inteligência eleva-se no homem ou em outra substância inteligente e chama-se livre” (*Op.*, ed. Erdmann, p 669). Mas levando-se em conta ou não essa distinção, a espontaneidade não é mais que o conceito clássico de liberdade como *causa sui*: o que também deixa clara a definição de Wolff, segundo a qual ela é o “princípio intrínseco para determinar-se a agir” (*Psychol. Empírica*, p. 933). No mesmo significado, Kant falou do intelecto como “Espontaneidade do conhecimento” enquanto “faculdade de produzir por si representações” (*Crítica da Razão Pura*, Lógica transcendental, Introdução, I). Nesse sentido opõe-se a *receptividade* (v.) ou *passividade* (v.) sendo sinônimo de *atividade*, termo hoje mais frequentemente empregado para indicar um processo ou uma mudança que é *causa sui*, ou seja, que não tem causa fora de si. Também Heidegger entendeu a Espontaneidade como liberdade; para isso identificou-se com a transcendência em que consiste a liberdade finita do homem: “A essência do si-mesmo (a *ipseidade*), a essência daquele si-mesmo que jaz já no fundo de toda espontaneidade, consiste na transcendência... Só porque constitui a transcendência, a liberdade pode revelar-se, no *Dasein* existente, isto é, com autocausalidade” (*Vom Wesen de Grundes*, 1929, III; trad. It. P. 65). (ABBAGNANO, 2000, p. 357-358)

Assim, ao nos atermos ao Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2000), tomando com base Leibniz e Aristóteles, veremos que há uma noção de espontaneidade em que a “ação tem seu princípio no agente”. Mais adiante, em Wolff a mesma idéia é retomada e a espontaneidade é apresentada como “princípio intrínseco para determinar-se a agir”. Nesse sentido, a espontaneidade teria sua causa em si mesma, *causa sui*. Reforçando a idéia de ação que tem a causa em si mesma, encontramos em Kant a “‘Espontaneidade do conhecimento’ enquanto ‘faculdade de produzir por si representações’ (...), sendo sinônimo de *atividade* (...) que não tem causa fora de si”. Por fim, na mesma citação filosófica, encontramos em Heidegger a discussão da espontaneidade como liberdade, como a transcendência do *si-mesmo* em sua autocausalidade. Fizemos questão de dar relevância aos sentidos encontrados na filosofia – *princípio para a ação e transcendência de si mesmo* -, pois, se encontram

presentes em muitas das discussões encontradas no material psicodramático pesquisado sobre a espontaneidade que veremos a seguir.

Embora não seja citado no dicionário de filosofia que adotamos, Moreno encontra em Bergson inspiração para conceber sua noção de espontaneidade. Como veremos mais adiante, Naffah Neto (1997) também busca em Bergson bases conceituais para repensar a espontaneidade. Para Moreno (1973/1984), conceitos como *élan vital*, apresentam muitas proximidades com o conceito de espontaneidade:

(...) a Bergson coube a honra de introduzir na filosofia o princípio de espontaneidade (embora raramente empregasse a palavra) (...) *seus donnés immédiates, seu élan vital* e sua *durée*, eram metáforas da experiência que impregnaria toda a sua obra – a espontaneidade.” (MORENO, 1946/1997, p. 57)

Embora cite Bergson, o autor não apresenta em seus textos uma discussão mais profunda a respeito dos pensamentos do filósofo. Aproveitamos então sua citação sobre o *élan vital* de Bergson e revisitamos o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2000). Nele, encontramos como Bergson pensa o *élan vital*:

[...] é a consciência que penetra a matéria e a organiza, realizando nela o mundo orgânico. O *élan vital* passa ‘de uma geração de germes para a geração seguinte, por intermédio dos organismos desenvolvidos, que funcionam como traço de união entre os germes. Conserva-se nas linhas evolutivas entre as quais se divide e é a causa profunda das variações, pelo menos daquelas que se transmitem regularmente, que se adicionam e que criam espécies novas’ (Évol. Créatr., 8º ed, 1911, p. 95). A formação da sociedade, antes fechada e depois aberta, a religião fabuladora e a religião dinâmica, segundo Bergson, são produtos ulteriores do mesmo *élan vital*, ou seja, da consciência. (BERGSON apud ABBAGNANO, 2000, p. 308, grifos nossos)

Podemos observar que Bergson coloca o *élan vital* como consciência que penetra e organiza. Tal consciência seria a responsável pela evolução, variação e criação de novas espécies, formação da sociedade, religiões etc. Para Martín (1986), além das

influências de Bergson, seria possível encontrar também no hassidismo²⁷ essa idéia de evolução no conceito de espontaneidade de Moreno. Com base no mesmo Dicionário de Filosofia de Abbagnano, vejamos abaixo a definição de *duração* de Bergson.

Bergson procura separar duração de tempo, pelo menos do tempo mensurável pela ciência, e acaba por transformá-la numa espécie de eternidade. Para Bergson, o tempo da ciência é espacializado, ou seja, reduzido à sucessão de instantes idênticos. O tempo real ou **duração é dado pela consciência**, despojado de qualquer superestrutura intelectual ou simbólica, ou reconhecido em sua fluidez original. Nessa fluidez não existem estados de consciência relativamente uniformes que se sucedam uns aos outros, como os instantes de tempo espacializado da ciência. Existe **uma única corrente fluida, onde não existem cortes nítidos, tudo é novo e tudo é ao mesmo tempo conservado**. (...) Finalmente, é o objeto da intuição, que é o órgão específico da filosofia destinada a apreender a espiritualidade como tal, da mesma forma como o intelecto destina-se a apreender a matéria, ou seja, a imobilidade do mecanicismo. (...) essa noção de duração, não obstante apresentar-se caracterizada como mudança incessante, está mais próxima da noção de eternidade que da noção de tempo, visto que na verdade, conserva tudo, é tudo e nada tem fora de si, precisamente como o *aión* de Aristóteles. (ABBAGNANO, 2000, p. 296, grifos nossos)

Moreno (1946/1997) tece críticas à duração em Bergson, pois entende que o filósofo torna a compreensão do *momento*, como excessivamente metafísica, impedindo uma teoria da espontaneidade.

O universo em Bergson não pode começar e não pode repousar, é um sistema em que não há lugar para o momento. 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, 1946/1997, p. 57-58).

Moreno (1973/1984) valoriza ainda os *donnés immediates* de Bergson. Com este conceito, o filósofo busca entender o dado da consciência em sua pureza, que deveria

²⁷ Sarro (1966 apud FONSECA, 1980, p. 6) “(...) assinala que o hassidismo rompeu com o tradicionalismo do culto judaico, perdendo o rabino sua onipotência (...). No hassidismo, o contato pessoal era mais forte que os próprios textos religiosos”.

ser descoberto na própria interioridade. Este dado refere-se à liberdade e à autocriação da consciência.

O ensaio sobre os dados imediatos da consciência de Bergson (1889), apresenta-se como a tentativa de rastrear o dado originário da consciência em sua pureza, libertando-o das superestruturas intelectuais. Tal dado originário é, para Bergson, a **duração da consciência**, ou seja, a **vida da consciência como autocriação e liberdade**. (ABBAGNANO, 2000, p. 231, grifos nossos)

Em toda a sua produção, Moreno apresenta inúmeras conceituações sobre espontaneidade. O termo vai sofrendo transformações de acordo com as influências e estágios vividos em sua trajetória. Scagliarini (2007)²⁸ introduz uma discussão sobre o conceito de espontaneidade, contextualizando-o em três áreas a partir da própria história de Moreno: religião, artes/teatro e ciência. Começando pela religião, Scagliarini aponta a influência do hassidismo na construção do conceito. Segundo essa autora, Moreno pensava Deus como *pura espontaneidade-criatividade*, vendo no homem sua semelhança e, portanto, atuando de modo similar também na criação. O ato de criar advinha da relação homem-deus e seria caracterizado pela não reserva de espontaneidade, ou seja, uma espontaneidade circunscrita aos acontecimentos do aqui-agora e que não teria limites, dependendo do que ocorre em cada situação. Outra característica é que o mundo estaria em constante transformação. Assim, a cada criação, teríamos uma pausa, a formação de uma conserva cultural que estaria fadada a novos atos espontâneos e criações. Para essa discussão, a autora menciona, em especial, o livro *Palavras do Pai*, escrito por Moreno (1992) e publicado originalmente em 1971 com o título em inglês: *The words of The Father*. Situando Moreno (1973/1984) nas experiências com o Teatro da Espontaneidade e que culminaram no livro *O Teatro da*

²⁸ Embora tenhamos organizado a discussão sobre espontaneidade em três capítulos, dividindo-a a partir das três fontes pesquisadas - livros, revistas e entrevistas -, em muitos casos, visando a trazer maior clareza em nossas discussões, já colocamos em diálogo as informações encontradas nas três fontes. É este o caso de Scagliarini (2007).

Espontaneidade, a autora avalia o contexto da arte presente no conceito de espontaneidade. Segundo ela, ao questionar os modelos de teatro vigentes e propor o Teatro da Espontaneidade, Moreno está, simultaneamente, criando um método de treino de espontaneidade em situações de improvisação. Um tipo de criação que se dá na relação com o outro, e que, de acordo com a autora, ainda nos aproximaria da divindade e de um *mergulho* em nós mesmos. Scagliarini (2007) comenta o contexto positivista em que se encontra Moreno e aponta como tal contexto marcará uma fase determinista em sua conceituação sobre espontaneidade. Assim, Moreno (1953/1994) propôs uma ciência mais próxima do determinismo. Por outro lado, ao escolher o teatro de improvisação, que se caracteriza pelo acaso, surge uma oposição ao determinismo cientificista que busca controlar e prever resultados. Nesse sentido, é possível observar Moreno trabalhando com paradigmas contraditórios, colocando em oposição o determinismo e o acaso.

Marino (2002) também identifica diferentes concepções de espontaneidade nas obras de Moreno, dividindo sua produção em quatro grandes *Momentos Criativos*: 1) *Religioso e Filosófico*, até 1920, em Viena. Nessa fase, há o predomínio da exploração do conceito de *espontaneidade-criatividade* com influência de Bergson, filosofias da existência e um movimento religioso do judaísmo, o hassidismo. Em outras palavras, há a apresentação de espontaneidade principalmente por meio de argumentos religiosos; 2) *Teatral e terapêutico*, ainda em Viena, no período entre 1921 e 1924. Fazendo o Teatro da Espontaneidade, irá descobrir o teatro terapêutico/pedagógico, no qual o ator protagonista se faz como autor no resgate da *espontaneidade-criatividade*. Há uma preocupação em desenvolver a espontaneidade; 3) *Sociológico e grupal*, já nos Estados Unidos, entre 1925 e 1941. Resultado do choque causado pelo contato com behaviorismo e o positivismo estatístico, dentre outros, sua proposta nesse período é da

Revolução Criadora fundada na *espontaneidade-criatividade*. Aumentam-se os esforços para demonstrar que a *espontaneidade* existe; e 4) *Organização e Consolidação*, ainda nos Estados Unidos, no período de 1942 a 1974. Sistematiza seu pensamento sob o título geral de *Socionomia*. Aqui a ênfase está no *socius*, ou seja, a visão de pessoa em constante relação. Nessa etapa, Moreno (1959/1983) retoma também muitos dos conceitos já explorados sobre *espontaneidade* e enfatiza a importância das relações interpessoais ao pensar espontaneidade. Ele discute a importância da inversão de papéis, – quando uma pessoa troca de papel com outra –, para o desenvolvimento da espontaneidade. O autor toma a educação do seu próprio filho Jonathan como exemplo e apresenta quatorze episódios em que analisa como a inversão de papéis é utilizada para o desenvolvimento da espontaneidade.

É possível ver Moreno (1959/1983) apresentando três categorias de validação da Socionomia - *científica, estética e existencial* -, tratando com especial ênfase a *existencial*. O autor discute o existencialismo, organizando-o em três períodos, conforme veremos a seguir.

O *existencialismo frustrado* proposto por Kierkegaard que, em seu protesto contra a Igreja cristã e Hegel, aponta o excesso de transcendência e intelectualização do espírito. Segundo Moreno (1959/1983), “[Kierkegaard] Não queria analisar a si mesmo e sim tornar-se no *aqui-agora* o elemento curativo e salvador do cristianismo de sua época” (p. 222). Ao levar tais concepções para os sermões, a validação religiosa só viria por meio do envolvimento total da *subjetividade do ator religioso*. Avaliando tal aspecto, Moreno considera a similaridade com a experiência da espontaneidade: “Este é um caso especial de espontaneidade, familiar aos psicodramatistas (...). A menos que o ator apresente uma situação significativa para si naquele momento e que esteja intensamente presente, envolvendo-o, o ato psicodramático é improdutivo” (MORENO,

1959/1983, p. 223). Segundo Moreno, Kierkegaard não consegue implementar sua proposta na prática, daí denominá-la, *existencialismo frustrado*.

O segundo tipo de existencialismo seria o *heróico*, vivido principalmente em autores como John Kelmer, Tolstói e Péguy²⁹. Para Moreno, esses existencialistas heróicos abdicaram do conforto, fama, produções intelectuais em troca de “(...) uma vida e de uma existência aventureiras, voltadas para si próprias, anônimas e intensas” (MORENO, 1959/1983, p. 225). Há um predomínio de ação e vivência que acontecem circunscritas ao momento e ao espaço específico da própria situação onde se encontra o sujeito.

O terceiro existencialismo é o *intelectual*, “(...) seus expoentes são intelectuais e não homens de ação (...) suas preocupações principais são os problemas filosóficos da existência, não o existir e a própria existência (MORENO, 1959/1983, p. 227)”. Estariam nesse grupo filósofos e psicólogos como Jaspers, Freud, Heidegger e Sartre. Diante deste quadro, Moreno posiciona-se, buscando integrar as experiências subjetivas do sujeito, vividas em sua plenitude, com os requisitos do método científico e o existencialismo intelectual. Para ele “as validações científica e existencial não se excluem uma à outra podendo ser construídas num *continuum*” (1959/1983, p. 231).

Em Marino (1996, 2002), encontramos ainda uma discussão na qual a autora ressalta o momento em que Moreno migra de paradigmas teocêntricos para antropocêntricos e constrói dentro de si a espontaneidade, que se torna o fundamento de toda sua teoria. A autora utiliza o trecho do livro *El Teatro de la Espontaneidad*, onde Moreno aponta seus sentimentos em relação à Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, quando tudo estava perdido, foi na espontaneidade que ele encontrou a esperança, a vida, a brasa que ainda ardia.

²⁹ Para maiores detalhes, ver MORENO, J. Fundamentos do Psicodrama (1983, p. 223-224).

Quando vi reduzida a cinzas a soberba casa do homem, na qual havia trabalhado por cerca de dez mil anos para conferir-lhe a solidez e o esplendor da civilização ocidental, o único resíduo carregado de promessas que descobri entre as cinzas foi o “espontâneo-criativo”. Vi essa brasa ardendo no fundo de cada dimensão da natureza – a cósmica, a espiritual, a cultural, a social, a psicológica, a biológica e a sexual -, vi-a formando em cada esfera um núcleo do qual podia surgir uma nova onda de inspiração. **Mas em vez de cair em uma orgia de admiração ante a nova descoberta – como ocorreu no passado a milhares de outros que perceberam o mesmo e que consideraram o espontâneo criador como um dom irracional da natureza, como algo místico que uns possuem e outros não, em torno do qual se poderia erigir um culto – eu me senti inclinado a manejar o assunto com o mesmo desapego com que o cientista examina um novo elemento. A diferença consistia em que nos procedimentos científicos normais, o novo elemento, o objeto de estudo, se encontrava fora do cientista, não deveria ser criado por ele. Enquanto eu me encontrava ante uma dupla tarefa: criar, produzir primeiro o elemento dentro de mim mesmo: por assim dizer, fazer realidade o assunto subjetivo-criativo em questão, para logo isolá-lo e investigá-lo.** Pensei nos santos e profetas do passado que apareciam como os exemplos mais visíveis da criatividade espontânea e disse a mim mesmo: “isto é o que deves produzir primeiro e tu mesmo deves encarná-lo”. Comecei então a aquecer o estado de ânimo profético e os sentimentos heróicos introduzindo-os em meus pensamentos, minhas emoções, gestos e ações; era uma espécie de investigação da espontaneidade no plano da realidade. (MORENO, 1977, apud MARINO, 1996, p. 157-158, grifos nossos)

Nesta citação, podemos observar ainda Moreno construindo a visão de espontaneidade a partir de uma proposta teocêntrica para paradigmas antropocêntricos. Ao retomarmos as discussões feitas anteriormente, é possível pensar a busca do sentido existencial em que o *heróico* e o *intelectual* se complementam. São colocadas em ação duas dimensões, ou seja, trata-se da validação científica e da validação existencial a serviço da construção do conceito de espontaneidade. É possível verificar também a busca pela integração entre pensamento, ação e emoção nessa validação.

A partir da análise das quatro fases de Moreno, encontramos em Marino (1996, 2002) uma definição de espontaneidade, na qual a autora afirma como a experienciação e a criação desdobram-se e produzem *subjetividade*. Além disso, o elemento se produz primeiramente dentro de si.

(...) o 'espontâneo criativo' – um quê a ser sustentado, para o quê ele se abra na qualidade de campo de experiência: faz-se subjetividade no criar, produzir primeiro o elemento dentro de si mesmo... fazer realidade o assunto 'subjetivo-criativo' em questão, para aí tematizá-lo. Dobra-se sobre si mesmo, um movimento de 'subjetivação', em 'pensamentos, emoções, gestos e ações' e vai se desdobrar ao longo de sua vida na construção de uma arquitetura: o Psicodrama – 'casa' que privilegia o Palco lugar onde a 'casa do homem' possa se ver, se re-construir – na morada de cada um e de todos nós. (MARINO, 1996, p. 160)

Martín (1986) entende que, para Moreno, o conceito tem duas dimensões: uma, *cósmica ou filosófica*, é voltada principalmente para explicar o modo de funcionar e criação do mundo; a outra é a *operativa psicoterapêutica*, referente principalmente ao modo de criar do indivíduo. Nesse sentido, o conceito tem marcas fortes de ao menos dois momentos da vida de Moreno: a fase religiosa e a fase de desenvolvimento do teatro espontâneo e da psicoterapia.

(...) tem para Moreno, uma dupla dimensão: cósmica ou filosófica e operativa psicoterapêutica. No sentido cosmológico, a espontaneidade se opõe à energia física que se conserva; no sentido psicológico, desenvolve no homem um estado de perpétua originalidade e de adequação pessoal, vital e existencial à circunstância que lhe compete viver. Se em sua dimensão filosófica a espontaneidade é a explicação da constante criatividade no mundo, na dimensão individual ela pressupõe uma concepção do homem como gênio em potencial. (MARTÍN, 1986, p. 121)

Como podemos observar, o conceito de espontaneidade vai sendo apresentado de modo diferente na história de Moreno. Entretanto, uma das definições mais utilizadas é sua definição operacional de espontaneidade, onde Moreno (1959/1974) afirma:

Espontaneidade vem do Latim - *sua sponte* = **do interior para o exterior** é a resposta adequada a uma nova situação ou a nova resposta a uma situação antiga. (...) **Originalidade** do comportamento não é, em si, uma prova de espontaneidade assim, como **adequação** do comportamento não o é. (...) Espontaneidade atua no presente, aqui e agora. (MORENO, 1959/1974, p. 58, grifos nossos).

Naffah Neto (1997) toma exatamente este conceito para problematizar *espontaneidade* em seu livro *Psicodrama: Descolonizando o Imaginário*. Em grande parte, a argumentação do autor se dá em torno de dois eixos: *interior-exterior* e *adequação e originalidade*. Assim, nossa discussão sobre espontaneidade adota como referência essas duas oposições e está organizada em duas diferentes linhas de argumentação: interior-exterior e adequação-originalidade. Além de Moreno e Naffah Neto, incluímos outros autores que debatem o tema.

2.2.1. Da relação interior-exterior

Em nossas pesquisas sobre o conceito de espontaneidade na obra moreniana, encontramos, com frequência, discussões e conceituações sobre espontaneidade apresentando a relação interior-exterior, dentro-fora³⁰. No conceito apresentado acima, Moreno (1959/1974) menciona as raízes etimológicas da palavra *sua sponte* e traz a relação interior-exterior. Ao entrarmos ainda mais na questão, podemos nos perguntar: de quais dimensões nos fala o autor ao tratar o interior e o exterior? O que seria este interior e este exterior? Partindo do próprio conceito e começando pelo que nos parece mais óbvio, *uma nova situação* ou *situação antiga* indicam aspectos externos. Outro termo utilizado é *resposta*, que parece estar contido nas duas dimensões, interna e externa. Entretanto, seguindo bem a etimologia do termo *sua sponte*, teria seu começo no interno, encaminhando-se para o externo. Ao mesmo tempo, quando o autor caracteriza essa resposta em duas possibilidades, *originalidade* e *adequação*, ele não deixa claro se *originalidade* e *adequação* estariam presentes somente no externo, somente no interno, nos dois pólos ou entre o interno e o externo. Parece-nos que

³⁰ Ver a TABELA 3: Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em Moreno, apresentada no final deste capítulo.

Moreno (1946/1997) não faz esse tipo de questionamento porque acredita que a espontaneidade é interior e exterior. Além da questão da *interioridade e exterioridade*, ele atribui à espontaneidade *status* de *princípio*. Podemos encontrar em diferentes noções de espontaneidade a exploração de tais concepções:

A vinculação da **espontaneidade à criatividade** foi um importante avanço, a mais elevada forma de inteligência de que temos conhecimento de que ambas são as **forças primárias no comportamento humano**. (MORENO, 1946/1997, p. 37) (...) a **espontaneidade e a criatividade** são consideradas **fenômenos primários** e positivos, e não derivados da libido ou de qualquer outro impulso animal. (MORENO, 1946/1997, p. 99, grifos nossos)

Para Moreno, a **espontaneidade-criatividade** são **princípios que regem o mundo**: a criação alimenta o criador e o torna cada vez mais livre, pois, o 'aquece', o inspira a continuar criando num fluxo contínuo e natural. (SCAGLIARINI, 2007, p. 175, grifos nossos)

Assim, veremos que, para Moreno (1946/1997), a concepção de espontaneidade diz respeito a forças primárias. Em outras palavras, a espontaneidade traz esse traço primeiro como fonte produtora interna. Desse modo, ao mesmo tempo em que surge essa dimensão de *princípio* ou de *forças primárias*, trata-se de uma relação com o externo. Ao retomarmos as diferentes noções de espontaneidade já citadas, retiradas do Dicionário de Filosofia de Abbagnano, veremos que trazem em comum a idéia de *princípio para a ação e causa em si mesmo*. Portanto, podemos identificar aspectos semelhantes a essas concepções trazidas por Moreno. Por outro lado, ele busca compreender o homem em suas constantes relações. Trazendo para o campo da espontaneidade, isso significa reconhecê-la na interação, no encontro. Nesses casos, o *interno* deveria ser pensado como *entre*. Numa situação imaginária - o encontro de três elementos A, B e C -, como identificar a *causa sui* proposta por Moreno? A resposta a essa pergunta encontraria na idéia de intersecção de A, B e C. Assim, em alguns momentos, Moreno está tentando entender a relação entre as pessoas envolvidas a partir

do *entre*. É neste espaço de intersecção que encontramos o *princípio* de que nos fala o autor.

2.2.2. Do Adequado e do Original

Outro ponto que aparece no conceito e que se faz presente em muitos dos textos de Moreno, refere-se à relação entre *adequado* e *original*³¹. Esse é um ponto central em nossas análises. Em outras palavras, alguns conceitos de espontaneidade privilegiam a questão da adequação e outros reforçam os aspectos inovadores com características de ruptura. Partindo desse pressuposto, vamos apresentar as diferentes conceituações ligadas à adequação e as diferentes conceituações que se inclinam para a questão da originalidade, rupturas.

Moreno apresenta a questão da adequação em diferentes definições de *espontaneidade*. O autor tenta organizar uma graduação da espontaneidade. Assim, tomando o resultado do que se produz por intermédio da espontaneidade, ele vai analisar o grau de inovação e adequação impregnada no produto final. Martín afirma que “a exposição destas novas formas de espontaneidade segue uma ordem ascendente: desde a que Moreno considera como manifestação mínima de espontaneidade, até seu máximo grau” (1986, p. 137). A seguir, apresentamos a escala proposta por Moreno em que aparece essa gradação:

- a) a espontaneidade que entra na ativação de conservas culturais e estereótipos sociais;
- b) a espontaneidade que entra na criação de novos organismos, novas formas de arte e novas estruturas ou padrões ambientais;
- c) a espontaneidade que entra na formação de livres expressões de personalidade; e

³¹ Ver a TABELA 3: Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em Moreno, apresentada no final deste capítulo.

d) a espontaneidade que entra na formação de respostas adequadas a novas situações. (MORENO, 1946/1997)

Para Moreno (1946/1997), o grau mais baixo de espontaneidade é o que entra na ativação das conservas culturais e estereótipos sociais. Nesse sentido, trata-se principalmente de aproveitar o pré-existente, agregando pouco sentido de inovação ou originalidade. O segundo grau refere-se à espontaneidade que produz artifícios externos ao ser humano. O terceiro grau diz respeito à livre expressão da personalidade, tratando de aspectos voltados para as manifestações subjetivas. No último grau, o grau máximo, temos as respostas adequadas às novas situações. Portanto, quando o autor introduz a noção de *catálise*, associada à espontaneidade, ela é vista como um fator que guia o indivíduo para adequação, por exemplo, de pensamentos e ações.

A espontaneidade é (ou não) disponível em graus variáveis de acesso imediato, desde zero ao máximo, operando como um catalisador psicológico. Assim, o indivíduo, quando se vê perante uma nova situação, não tem outra alternativa senão utilizar o *fator e* como guia, apontando-lhe que emoções, pensamentos e ações que são mais apropriados. (MORENO, 1946/1997, p. 136)

Martín (1986) compartilha com Moreno a idéia de que o grau máximo de espontaneidade só pode acontecer com respostas adequadas. Para Martín (1986), esse sentido de adequação encontra-se na conjunção da espontaneidade com o que ela já produziu, ou seja, no encontro do novo com a *conserva cultural*. Segundo o autor, Moreno torna-se muitas vezes um extremista ao buscar uma constante originalidade, perdendo assim a dimensão da importância das contribuições históricas, o que advém da conserva cultural.

(...) o mundo está aí, está feito e se a força que o causou foi a espontaneidade, esta conservou-se no que o mundo é, como objeto, diante de nós. Logo, apesar do que diga Moreno, a espontaneidade deve ser entendida como energia que se conserva e que se transforma. (...) Não é difícil deduzir que a espontaneidade se acumula, posto que constitui um depósito; este depósito são as conservas culturais, o maior inimigo da espontaneidade; estas conservas culturais se

originam precisamente da própria espontaneidade: é a energia transformada em conserva. (MARTÍN, 1986, p. 122) **É a conjunção do novo com o adequado, o que integra o conceito de espontaneidade.** Talvez a luta contra a conserva nos haja induzido falsamente a pensar numa total originalidade, alheia a toda manifestação cultural. Este limite é tão falso como o da servil dependência da cultura. **Seria, além de inadequado, absurdo e traumatizante, tentarmos o desenraizamento absoluto do ambiente sócio-cultural a que pertencemos.** Nem Moreno, em sua tendência aos extremos, havia intuído um comportamento espontâneo totalmente erradicado e absolutamente novo. A luta contra as conservas chega a ponto de defender a liberdade de pensar e de agir, mas nunca ao de anular a vinculação com a cultura. (...) **Se o homem-gênio não aproveitasse as criações culturais como base de sua criação espontânea individual, nunca passaria do naniquismo,** pois, teria sempre que partir do zero e a vida é pouca para superar a média individual alcançada. Se, apoiando-se nos resultados dos outros, dá um passo a mais, esse passo é uma atuação espontânea criadora. (MARTÍN, 1986, p. 131, grifos nossos) Diríamos que dominado pelo se afã espontâneo, Moreno não dá importância ao que a humanidade já conseguiu e dirige seu olhar para os possíveis caminhos ainda não percorridos, e nesta luta, pretende embarcar os indivíduos e a humanidade inteira, incitando-nos quase ao vandalismo. (MARTÍN, 1986, p. 152)

Em outra discussão importante em sua teoria, Moreno (1946/1997) procura analisar a relação entre *fantasia* e *realidade*. Para o autor, a fantasia e a realidade deveriam ser vividas numa constante relação de troca. Em outras palavras, a fantasia ligada ao original, ao inovador, estabelece vínculos com a realidade. A espontaneidade seria o fator que permitiria esse trânsito de modo saudável. Trata-se da espontaneidade não como instinto, mas algo do domínio do indivíduo. Entendemos que essa concepção, que visa a, conscientemente, equilibrar as dimensões de fantasia e realidade, esteja atrelada a uma concepção de adequação. Seria o melhor uso da fantasia e da realidade, permitindo à fantasia criar e recriar possibilidades inovadoras que, ao mesmo tempo, sejam passíveis de serem implantadas na realidade, trazendo soluções para o indivíduo e para as demais pessoas envolvidas. Para Moreno (1946/1997), o desenvolvimento da criança ocorre por meio das trocas entre essas dimensões do real e da fantasia.

Formam-se dois conjuntos de processos de aquecimento preparatório – um de atos de realidade, outro de atos de fantasia – e começam se organizando. Quanto mais profundamente talhados estiverem esses caminhos, mais difícil se torna passar de um para outro sob o estímulo do momento. O problema não consiste em abandonar o mundo da fantasia em favor do mundo da realidade ou vice-versa, o que é praticamente impossível: trata-se, todavia, de estabelecer meios que permitam ao indivíduo ganhar completo domínio da situação, vivendo em ambos os caminhos, mas, capaz de transferir-se de um a outro. O fator que pode garantir esse domínio para uma rápida transferência é a espontaneidade, mas, obviamente, não a espontaneidade como um fator instintivo a que se possa ter maior ou menor acesso, e sim como um princípio consciente e construtivo na construção da personalidade – o treino da espontaneidade. Sem a função da espontaneidade para facilitar a mudança, o processo de aquecimento preparatório pode produzir uma disposição mental num caminho, a ponto de estorvar ou prejudicar as relações do indivíduo com situações e objetos reais, ou com situações e objetos imaginados (dado que nenhum indivíduo pode viver permanentemente num mundo inteiramente real ou num mundo inteiramente imaginário). (MORENO, 1946/1997, p. 123)

Segundo Martín (1986), tal aspecto, ao ser validado nos trabalhos psicoterapêuticos, deixaria Moreno mais uma vez em contradição: “A contradição surge novamente, ao tentarmos conjugar a fobia moreniana com relação às conservas culturais com a adequação como elemento integrante da espontaneidade e com o acercamento terapêutico do paciente à realidade (adequação social, enfim) (MARTÍN, 1986, p. 132)”.

Em alguns momentos, Moreno (1946/1997) nos fala de espontaneidade patológica: “Existem formas de espontaneidade patológica que distorcem as percepções, dissociam a representação de papéis e interferem em sua integração nos vários níveis de existência” (MORENO, 1946/1997, p. 37) . Essa espontaneidade pode se manifestar não apenas nas percepções e representações dos papéis, mas indo além, far-se-ia presente também numa manifestação destrutiva. Nesse sentido, por outra via, faz-se o reforço por uma espontaneidade vinculada à adequação. Em Martín (1986), encontramos um alerta para a questão da espontaneidade patológica e adequação:

Esta diferenciação entre patológico e adequado viria a levantar um problema mais profundo, questionando a própria essência *positiva* e *criadora* da espontaneidade ao aceitar a destrutividade do patológico também como espontaneidade. Assim compreendida, a vivência espontânea individual não é positiva nem criadora, podendo inclusive levar à destruição do mundo e do indivíduo, exatamente antagônica à criatividade moreniana. Num sistema social comum, estas manifestações patológicas são consideradas e punidas com a prisão e com o manicômio, medidas rígidas que impedem a esses indivíduos o livre exercício de sua espontaneidade. (MARTÍN, 1986, p. 136)

Nesse sentido, a espontaneidade deveria produzir respostas adequadas, considerando o contexto em que se encontram:

Espontaneidade não é fazer qualquer coisa em qualquer momento, em qualquer lugar, de qualquer maneira e com qualquer pessoa. O que seria uma espontaneidade patológica. *Em psicodrama, ser espontâneo é fazer o oportuno no momento necessário. É a resposta boa a uma situação geralmente nova, e por isso mesmo difícil.* Deve ser uma resposta pessoal, integrada, e não uma repetição ou uma criação inerte, separada de sua origem e de seu contexto. (SCHÜTZENBERGER, 1970 apud MARTÍN, 1986, p. 131)

Aguiar (1998) apresenta uma definição sobre espontaneidade em que considera questões similares. O autor alerta que a dimensão criativa da espontaneidade não significa fazer o-que-bem-se-entende, ou simplesmente se sujeitar aos padrões externos. É importante considerar que uma ação tem um propósito, uma finalidade, que deixa implícita a idéia de alguma intenção por parte do agente. Por outro lado, a ação deve ser pertinente com o momento, com as condições em que emerge no *aqui-agora*.

É bom lembrar a definição de espontaneidade que alia ao seu caráter criativo um sentido de adequação. Adequar-se não é sujeitar-se a um padrão externo de avaliação qualitativa do ato. **A adequação, no caso do comportamento espontâneo, tem a ver com a pertinência ao momento, com o fato de a ação ter uma finalidade a ser alcançada aqui e agora.** (...) Não se pode confundir, portanto, espontaneidade com o fazer o que se bem entende. A atuação hipomaniáca não pode, por exemplo, ser caracterizada como espontânea, tampouco, o que-bem-se-entende automatizado e repetitivo. (AGUIAR, 1998, p. 36, grifos nossos)

Assim, ao pensarmos o sentido de liberdade presente na espontaneidade, devemos também considerar a dicotomia *adaptação-criação*. Martín (1986) apresenta uma discussão tentando aproximar adequação, bem estar coletivo e evolução para a liberdade. Nessa perspectiva, a dimensão de liberdade proposta pelo conceito de espontaneidade, quando associada à livre expressão do desejo do sujeito, poderia levar a um sentido de liberdade desenfreada. Neste ponto, Martín (1986) procura dar um sentido de responsabilidade mútua, é quase como se ele dissesse “podes ser original, desde que não fira o direito do outro, ou seja, desde que sejas adequado”. O autor traz como referência Erich Fromm e procura distinguir “liberdade *de* e liberdade *para*”. O menos importante é a liberdade de travas, de normas, de costumes ou hábitos individuais ou culturais. A liberdade que realmente importa desenvolver é a liberdade para, liberdade construtiva que ajuda a reformar o mundo, cooperando socialmente com os outros seres humanos. Com base nessa idéia e reconhecendo uma ética hassídica em Moreno, ele aponta as preocupações do Psicodrama com relação ao bem estar coletivo.

Quem pense que a espontaneidade, para Moreno, é equivalente ao que Fromm define como liberdade de (conservas culturais), esquece a circunstância ambiental que levou nosso autor ao encontro com a espontaneidade. O encontro moreniano é a sociatria ou a salvação do mundo e o possibilitar, no homem, a atualização de sua criatividade. Estará esquecendo também a origem de toda teoria terapêutica moreniana: o hassidismo, que defende a contínua evolução do mundo. (MARTÍN, 1996, p. 132)

Almeida (1988) reforça as imprecisões das definições de espontaneidade morenianas e posiciona-se em favor da *liberdade*. “[Moreno] não deixa claro se espontaneidade deve ser referida à inteligência, à oportunidade de adaptação, à novidade ou à improvisação. Prefiro sua conotação com a liberdade” (ALMEIDA, 1988, p. 56). Para este autor, a expressão da espontaneidade refere-se à possibilidade da

pessoa *ser ela mesma*, ou seja, um sentido de autenticidade. Ao mesmo tempo, sem perder de vista as demais pessoas com quem convive.

A liberdade/espontaneidade, de outro lado, amplia a possibilidade de mediação da consciência, permitindo à pessoa '**ser ela mesma**', que é viver no mundo social sem assumir o ônus das convenções que ele impõe desrazoadamente, respeitados os direitos do outro e o interesse coletivo de significado maior. A liberdade do indivíduo e a coesão do grupo social terão sempre de encontrar caminhos conciliadores. 'Ser ela mesma' também é afirmação do espaço psicológico, a conquista de direitos, o exercício da criatividade. (ALMEIDA, 1988, p. 57, grifos nossos)

Antes de partirmos para a próxima discussão, gostaríamos de apresentar uma síntese e algumas considerações. Acreditamos que Moreno encontrou no conceito de espontaneidade uma potência interessante para descrever os fenômenos que observava. Entretanto, como nos mostra a definição etimológica de espontaneidade - do latim *spontānēus*, adjetivo que significa *de livre vontade; voluntário* (CUNHA, 2000, p. 325) -, não nos parece que o conceito sem uma reformulação seria capaz de descrever tudo o que o autor estava observando, percebendo, sentindo, trabalhando etc. Assim, ele precisou reconstruir o conceito, incluindo novos elementos. Portanto, se na origem da palavra encontramos principalmente dimensões de *voluntarioso*, com Moreno *espontaneidade* também pode ser relativa à *resposta adequada* e à *nova resposta*, com ênfase na idéia de que "originalidade sem adequação não são em si sinônimos de espontaneidade" (MORENO, 1946/1997, p. 37).

Ao explorarmos as raízes filosóficas do termo, veremos surgir com frequência a noção de *causa em si mesma, aquilo que se produz a partir de si mesmo e liberdade*. Tais aspectos - se não cuidados e ao serem lançados num campo em que se busca compreender e fomentar a criação - poderiam induzir à idéia de um ato voluntarioso sem limites. Dessa forma, Moreno se apropria da força do conceito no que se refere ao fluxo da criação, dando ênfase às suas características de movimento de dentro para fora.

O autor, porém, dimensiona a causa *sui generis*, equilibrando-a com um princípio de adequação. Além disso, não se trata de criação por criação, mas sim um fenômeno que se dá na solução de um problema, sendo considerado nas particularidades do contexto em que o problema se insere.

De quais particularidades nos fala Moreno? Como garantir o máximo de adequação? Moreno encontra um sentido máximo de adequação quando pensa a atuação circunscrita no *aqui-agora*. Assim, há implícita em Moreno, ao tratar da adequação da espontaneidade, a idéia de que esse *aqui-agora* é singular, tem características peculiares que se produzem de modo diferente a cada nova experiência. Visto desse modo, dificilmente uma circunstância seria igual a uma outra. Ou seja, na medida em que cada situação carrega suas particularidades, as respostas mais adequadas deveriam considerar as marcas que só podem ser vividas quando se está no próprio *aqui-agora*.

Por outro lado, apesar de as situações demandarem respostas apropriadas às suas especificidades, o que Moreno identifica na prática não corresponde a isso. O autor reconhece - e está em constante luta contra ela - a existência de uma tendência do ser humano de repetir respostas de contextos já vividos sem considerar o *aqui-agora*. Por isso, quando um indivíduo atua com respostas já conhecidas, é importante considerar até que ponto o que serviu para o passado se mostra adequado para o presente. Ao mesmo tempo, a ação que emerge em primeira instância no *interior* do agente deveria resolver algum problema para ele, considerando o contexto em que se encontra. Vejamos mais de perto o que significa *resolver um problema*.

Em mais um exemplo, ao falar do desenvolvimento do bebê, Moreno trabalha com essa idéia de adequação. Nesses momentos, ele menciona que *a resposta deve ser positiva e sem falhas*, acima de tudo nos momentos cruciais da vida do bebê. Aqui a espontaneidade, ainda que Moreno a negue como instinto, parece estar relacionada ao

instinto do bebê funcionando para seu desenvolvimento. De qualquer modo, trata-se mais uma vez da adaptação humana a seu ambiente, em busca das melhores respostas, ou seja, garantindo a sobrevivência e o desenvolvimento do bebê.

Vale lembrar ainda que, em alguns momentos, Moreno trabalhou também com testes de espontaneidade, tentando comprovar o fenômeno e a expressão da espontaneidade. Nesses testes, a espontaneidade é percebida a partir de diferentes graus de resposta que o indivíduo apresenta. Ou seja, Moreno buscou a oportunidade de comparar, a partir de problemas específicos especialmente criados por ele, as diferentes respostas que são dadas por pessoas diferentes diante de situações similares. Os mais envolvidos na luta contra o positivismo poderiam acusá-lo de determinista, pois se utiliza de variáveis similares para comprovar suas hipóteses. O que vemos, entretanto, é que o autor está experimentando possibilidades e, assim, evitamos julgá-lo por isso. Ao contrário, é importante ressaltar que tais experiências são ricas, pois incluem operadores de outras filosofias e outros modos de se fazer ciência. O mais importante é que, sem ferir parâmetros éticos, Moreno consegue enriquecer suas observações com essas experiências.

Por outro lado, a eleição do termo *resposta* nos parece bastante relevante ao pensarmos a questão de adequação trazida por Moreno. Primeiramente quem responde, responde a algo. Assim, se espontaneidade é irrupção de dentro para fora, por que chamá-la de resposta? Em outras palavras, se a espontaneidade é o princípio a partir do qual se produz algo, poderia ser resposta que pressupõe um princípio anterior exterior que a antecede? Inclusive, às vezes, Moreno faz questão de destacar que espontaneidade é a resposta que emerge frente a mudanças inesperadas, ou seja, quando o externo se altera, fazendo-se diferente para o indivíduo. Quais as dimensões possíveis desse

externo? Moreno nos fornece diferentes elementos, tais como: outras pessoas, a cultura, os diferentes produtos manufaturados pelo ser humano etc.

Até que ponto, porém, uma relação entre criador, criação e o contexto onde ambos se encontram poderia privilegiar apenas uma das partes envolvidas? Pensando nas diferentes partes que podem compor o sentido de adequação, deparamo-nos com uma enorme complexidade, o que muitas vezes nos leva a questionar: seria possível uma solução em que todas sejam beneficiadas? Quando se pensa em um sentido de justiça diante de perdas irreparáveis que aconteceram na história - por exemplo, os grandes genocídios, injustiças sociais etc. -, seria possível uma saída que contemple a todos os envolvidos? Apesar da complexidade e dificuldade das questões, é isso que Moreno está propondo ao defender a adequação na espontaneidade. Vista desse modo, a adequação na espontaneidade se aproxima de que chamamos princípios éticos.

Compartilhamos com Moreno, sustentando os princípios de adequação propostos por ele, a idéia de que uma teoria da espontaneidade que não contemplasse tais aspectos correria o risco de legitimar atitudes que desconsideram o outro e o meio ambiente. Assim, a adequação seria a resposta que contempla soluções satisfatórias para todas as partes envolvidas, considerando que, quando as perdas são inevitáveis, deve-se buscar o equilíbrio entre perdas e ganhos de todas as partes. Inevitável não pensar em justiça, sobrevivência, poder, lei do mais forte etc.

É dessa forma que entendemos também os comentários de Martín, inclusive as noções de liberdade de Fromm, que utilizou para fundamentar suas posições. De modo similar, podemos incluir também nesse grupo outros autores, como Alves e Aguiar. Entendemos que o sentido semântico de liberdade presente nesses conceitos de espontaneidade está alinhado a uma dimensão ética, a partir justamente desse sentido de adequação. Trata-se de uma liberdade a que se impõem adjetivos como *ética* e

responsável. Como diz Martín, é a liberdade atrelada a um *compromisso social* ou de *evolução*. Isso não implica uma postura absolutamente passiva ou de aceitação. Por exemplo, em alguns casos, o mais adequado podem ser rupturas, caos, resistências etc. Abaixo elaboramos uma matriz em que verificamos a relação desses princípios de adequação no jogo interno-externo.

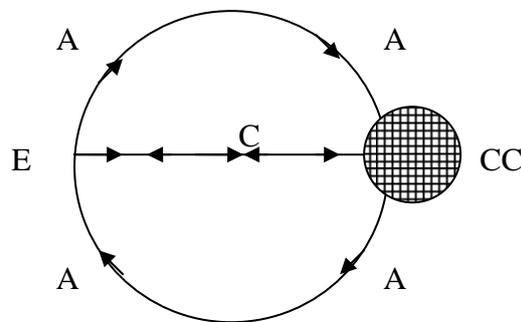
Matriz de adequação no cruzamento entre interno e externo

GRAU DE ADEQUAÇÃO INTERNO	<p><i>Adequação interna e inadequação externa. (voluntarioso irresponsável)</i></p>	<p><i>Adequação externa e interna. (princípios éticos de adequação)</i></p>
	<p><i>Inadequação interna e externa.</i></p>	<p><i>Adequação externa e inadequação interna. (conformismo)</i></p>
		GRAU DE ADEQUAÇÃO EXTERNO

Até o presente momento, apresentamos a discussão sobre a espontaneidade dando ênfase a sua dimensão de *adequação*. Vejamos agora sua dimensão mais voltada ao *original*, com características de rupturas. Para Moreno (1946/1997), o universo e o homem deveriam estar em constante evolução. Para tanto, as formas existentes precisam se transformar em novas formas mais evoluídas e tudo se coloca em constante movimento. Nesse sentido, a espontaneidade seria a catalisadora das transformações. Ela se manifesta por intermédio do aquecimento e atua diretamente na criatividade. Para Moreno, “(...) a criatividade sem espontaneidade não tem vida. Sua intensidade vital aumenta e diminui em razão direta da espontaneidade da qual partilha. A espontaneidade sem criatividade é vazia e abortiva” (1953/1994, p. 147).

Da relação entre espontaneidade, criatividade e aquecimento surgem as criações. Das criações, o que é produzido e transformado vai se conservando no que o autor chamou de *conserva cultural*. Esta conserva cultural deveria ser constantemente transformada pela espontaneidade-criatividade, uma espécie de ciclo contínuo. Moreno (1953/1994) apresenta um esquema, onde expõe esse fluxo contínuo entre espontaneidade, criatividade, aquecimento e conserva cultural.

CANONES DE CRIATIVIDADE
Espontaneidade – Criatividade – Conserva



CAMPO DE OPERAÇÕES ROTATIVAS ENTRE ESPONTANEIDADE – CRIATIVIDADE – CONSERVA CULTURAL (E-C-CC) (MORENO, 1953/1994, p. 153)

E – Espontaneidade, C – Criatividade, CC – Conserva Cultural (ou qualquer outra como, por exemplo, conserva biológica: organismo animal; ou conserva cultural: livro, filme, robô, ou calculadora); A – o aquecimento é a expressão “operacional” da espontaneidade. O círculo representa o campo de operações entre E, C e CC.

Operação I: A Espontaneidade desperta a Criatividade, C.

E → C

Operação II: A Criatividade é receptiva à Espontaneidade.

E ← C

Operação III: Desta interação temos, como resultado, Conservas Culturais, CC.

E → C →→ CC

Operação IV: As Conservas Culturais acumular-se-iam indefinidamente e permaneceriam “armazenadas a frio”. Precisam renascer e o catalisador Espontaneidade as revitaliza.

CC →→→ E →→→ CC.

A “E” não opera no vácuo, movendo-se ou em direção à Criatividade ou em direção às Conservas.

Assim, na medida em que o ciclo vai se repetindo, teríamos a evolução do que existe. Dependendo do modo como se estabelece a relação entre criador e conserva

cultural, o ciclo poderia se manter funcionando ou apresentar problemas. Por exemplo, quando Moreno (1953/1994) comenta sua experiência com a publicação do seu livro *Quem Sobreviverá*, compara-o com a bíblia, seria a nova *bíblia da conduta social*, um artifício, uma conserva cultural que, dependendo do modo como fosse utilizado, poderia fomentar ou não a espontaneidade. “Há dois tipos de bíblia. Um é o tipo que se transforma em conservas culturais, barrando a produção. São finalizadores, produtos finalizados. Há, também, o outro tipo, o de iniciadores. Estes libertam a espontaneidade e a criatividade do homem.” (MORENO, 1953/1994, p. 68). Portanto, nessa relação com a conserva cultural, a solução é se colocar em constante movimento, transformando-a e não fazendo dela uma parada final, com obras acabadas intocáveis que impedem a criação. Caso contrário, a conserva cultural se torna um impeditivo da espontaneidade.

(...) [conserva cultural é um] produto acabado e que adquire uma posição quase sagrada, com valores de perfeição, à própria imagem e semelhança de Deus-Onipotente, justa e sábia. Na origem da finalidade da conserva cultural, o homem primata era protegido e garantia a transferência do conhecimento. Mas ao se desenvolver a conserva cultural se torna a fonte totalitarista e o homem perde sua capacidade de criação momentânea. (MORENO, 1946/1997, p. 158).

Moreno coloca também a espontaneidade como *catalisadora*. Vale então trazer a definição de catalisador. Para tanto, vamos a Martín (1986) que a define ao apontar os limites da analogia entre seu uso na química e na psicologia:

Em novas abordagens, Moreno explica a espontaneidade como um *catalisador* que age como *intermediário* e desencadeia a criatividade que, por sua vez, produz as conservas culturais. (...) **Um catalisador atua acelerando as reações químicas, sem perder a integridade de sua constituição e separando-se do produto ou reação resultantes.** É claro que, como toda comparação entre físico e psíquico, esta não pode ser total: o catalisador é uma substância enquanto a espontaneidade se dá no momento presente e depois desaparece. A comparação é válida apenas com relação a sua função *mediadora*. (...) o que observamos é o novo produto acabado, resultante de uma

capacidade criadora que impulsiona a evolução e constante transformação que se dá no mundo. Esta força criadora é ativada pela espontaneidade, que por sua vez se põem [sic] em movimento pelo pré-aquecimento ou *warming-up*. Portanto, a espontaneidade não é mais que um simples *desencadeante*, um *intermediário* ou *catalisador*, que explica o produto acabado, porém que não se transforma absolutamente nele. (Martín, 1986, p. 125-126, grifos nossos)

Assim, o componente catalisador seria o responsável por retratar quando as funções de *acelerar*, *mobilizar*, *ativar*, *desencadear* e *intermediar* a criatividade. Este componente catalisador opera por intermédio do aquecimento, *expressão operacional da espontaneidade*.

Em outro rumo, ao discutir a função do diretor no método psicodramático, Moreno coloca a espontaneidade com um sentido de abertura ao inusitado, ao que pode acontecer sem preparo ou preconceitos prévios. Portanto, é no aqui-agora, onde a ação ocorre, que a imprevisibilidade pode acontecer.

A espontaneidade do grupo era tão importante quanto a espontaneidade do diretor. Não era ensaiado, mais do que isso, não era planejado e havia, no meu entender, além de tudo, uma razão fundamental em “não” planejar nada. Era para ser aqui e agora e não ontem ou amanhã. Não queria saber nada sobre as pessoas do grupo para que pudéssemos **manter nossa espontaneidade livre no momento do encontro**. Era para ser um encontro à primeira vista. Queria estar livre de qualquer preconceito possível em relação ao grupo no começo da sessão e queria que o grupo com o qual iria trabalhar também estivesse totalmente livre de preconceitos em relação a mim. Quando vagava livremente pelo país, costumava reunir grupos onde quer que encontrasse pessoas, na estrada, em suas casas e no trabalho. (MORENO, 1953/1994, p. 73, grifos nossos)

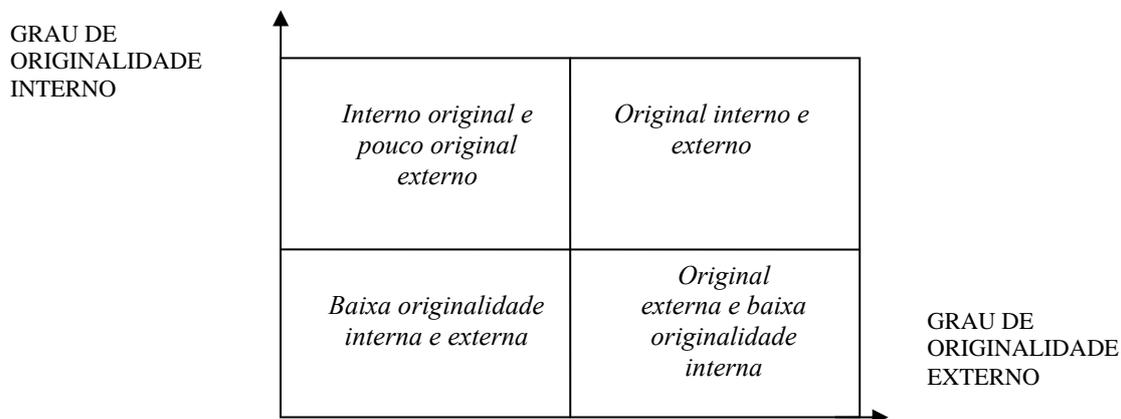
Outro conceito que retrata um fenômeno de importante potencial de transformação é *catarse*. Moreno acredita que no Psicodrama a catarse torna-se mais ativa do que no teatro oficial e do que na psicanálise. “Em virtude da universalidade do ato e de sua natureza primordial ele abrange todas as outras formas de expressão (...) Todos os riachos da catarse parcial fluem para a corrente principal da catarse de ação.” (MORENO, 1946/1997, p. 20). Portanto, na catarse o campo intenso de forças viabiliza

transformações mais profundas e abrangentes. Para o autor, o elemento comum produtor de catarse é a espontaneidade.

Ao pensarmos na relação entre a fantasia e a realidade, vemos que Moreno coloca a importância do trânsito do sujeito entre as duas instâncias. O autor acrescenta a importância da fantasia para a realidade e vice-versa. Nesse sentido, podemos nos perguntar como a fantasia, componente da espontaneidade, alcança sua potência de transformação? Como poderia levar o homem a criações originais? Acreditamos que, ao entrar no *como se* do drama, é possível experimentar aquilo que emerge da fantasia, explorando-a na ação. Assim, trata-se do potencial da fantasia para trazer rupturas e ir além da realidade.

Ao retomarmos as discussões entre o interno e externo, podemos encontrar relações com o componente da criatividade ou originalidade que compõe a construção do conceito de *espontaneidade*. Ao observarmos os efeitos da espontaneidade agindo no sentido da transformação e criação, estas se dão em duas direções: interna e externa. Para Moreno, os efeitos de transformação da espontaneidade poderiam estar a serviço da psicoterapia, da transformação das pessoas, da transformação social, da evolução da sociedade etc. Assim, é possível estabelecer uma matriz para pensar as manifestações do componente *originalidade/criação* que integra o conceito.

Matriz de originalidade - pensando aspectos internos e externos



Ao observarmos a matriz acima, identificamos quatro possibilidades de transformação, que poderão estar ordenadas em diferentes graus. No caso em que uma ação pode ter baixa originalidade interna e externa (quadrante inferior esquerdo), temos situações em que uma ação se repete sem transformar o homem nem os produtos externos criados por ele.

Em um outro quadrante (superior esquerdo), há um alto grau de transformação interna e baixo grau de transformação externa. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado no *existencialismo heróico* discutido por Moreno (1959/1983). Nesses casos, as pessoas abdicavam de realizar produções externas e viviam intensamente suas vidas, produzindo-se a si mesmas nestas intensidades.

Temos ainda o quadrante em que há uma alta transformação externa, mas baixa transformação interna (quadrante inferior direito). Em suas publicações, vemos que Moreno discute e classifica os diferentes tipos de arte, como no livro *Teatro da Espontaneidade* (MORENO, 1973/1984, p. 47). Para ele, as artes em que os produtos ficam separados dos seus criadores teriam menor poder de transformação, acima de tudo quando construídas de modo mecânico.

Por fim, a situação mais desejada: alto grau de transformação interna e externa (quadrante superior direito). Isso pode ser exemplificado pelo caso do criador que produz algo original, como uma encenação de *Teatro da Espontaneidade*, e ao mesmo tempo se transforma profundamente a partir deste.

Em síntese, é interessante observar os diferentes sentidos de alguns componentes que são comuns tanto à *adequação* como à *originalidade*. Por exemplo, quando falamos do *aqui-agora*: pensando na adequação, tratava-se da busca pelo máximo de apreensão da realidade para o ajuste da própria realidade; já na discussão sobre originalidade, este ganha conotação de abertura para romper com o pré-concebido. Em outra frente, quando

discutimos a relação entre *fantasia e realidade*: submetendo-se à adequação, a fantasia está a serviço da realidade; já em termos de originalidade, a fantasia é pensada a partir da sua potência para ir além da realidade, criando e recriando para o além do existente.

2.2.3. Críticas às noções de adaptação e interioridade: a perspectiva de Naffah Neto

Para Naffah Neto (1997), existe uma contradição importante na concepção operacional de espontaneidade-criatividade de Moreno: “Como poderá o ato-criador emergir da própria relação social, se ele pressupõe espontaneidade como ‘adequação’, ou seja, no fundo, um homem isolado, ao qual tanto seu universo material como social é exterior?” (NAFFAH NETO, 1997, p. 49). O autor responde a pergunta trazendo como exemplo uma cena vivida por uma paciente que ele chama de “A”. Na descrição do caso, ele mostra como A responde a uma série de mudanças inesperadas, tendo que trazer respostas que são convencionais. Vejamos a análise proposta pelo autor:

(...) [Sobre espontaneidade,] usamos o conceito dentro de uma concepção moreniana, ou seja: resposta(s) de um indivíduo diante de uma situação nova (...) envolvendo um certo grau de adequação (...) e um certo grau de originalidade. (...) Mas existe realmente uma relação de exterioridade entre A e o contexto cênico para que possamos falar em adequação? (...) Não, pois, quer quando passamos de um contexto a outro (no psicodrama), quer quando enfrentamos uma mudança de situação (na vida real), *somos jogados* numa conjuntura que, se nos atordoa momentaneamente devido a seu caráter inesperado, não é, entretanto senão uma variação ou uma transformação do mundo com o qual coexistimos, seja quando sonhamos ou quando ‘damos asas a imaginação’; o mundo com qual coexistimos sempre, mesmo quando fechamos os olhos, ele está lá diante de nós, penetrando por todos os nossos poros e nos solicitando. (NAFFAH NETO, 1979, p. 40-41)

Assim, se consideramos o contexto em que a pessoa se encontra como uma extensão dela, não poderíamos falar em adequação. Para dar força a esta idéia, o autor coloca em cena Merleau-Ponty (1972), que traz como exemplo a relação do jogador de

futebol com o campo: “O campo não lhe é dado, mas presente como o termo imanente de suas intenções práticas; o jogador forma um só corpo com ele e sente, por exemplo, a direção do ‘gol’ tão imediatamente como a vertical e a horizontal do seu próprio corpo.” (MERLEAU-PONTY, 1972 apud NAFFAH NETO, 1997, p. 41). Outro filósofo a entrar em cena a convite de Naffah Neto é Bergson. Mais uma vez, sua intenção é mostrar como se processa uma relação de interioridade entre sujeito e mundo:

Pois, para Bergson, se a consciência é imanente ao ser vivo e o automatismo no ser humano significa, tão somente, seu entorpecimento; se a memória, enfim, reconquista a continuidade e a interioridade imanente ao real, pois o estado natural da percepção é o de prolongar-se no seu fluxo restaurador do sentido – a percepção pura, que cinde totalmente o real, e a fantasia do sonho não representando dois pontos extremos de uma escala – isso nos mostra que, entre sujeito e mundo, a relação é a da interioridade, a da interpenetração recíproca. (NAFFAH NETO, 1997, p. 40)

Assim, mais uma vez o autor reforça a noção de uma relação de interioridade que inviabiliza esta idéia de adequação. Ao mesmo tempo, o autor nos apresenta uma alternativa:

Nesse sentido a espontaneidade jamais poderá ser concebida como adequação, mas antes, como a capacidade de reconquistar, pela ação, essa relação de **interioridade** e de **sentido que caracteriza a relação sujeito-mundo**, cada vez que ela é rompida ou cindida por uma mudança inesperada da situação. Ante uma transformação abrupta, que cega ou imobiliza momentaneamente o sujeito, roubando-lhe o sentido da situação, a espontaneidade consiste numa capacidade de se abrir perceptivamente, alargando seus horizontes espacial e temporalmente e **reconquistando pela ação a continuidade do sentido do mundo que se transforma**; é reconquistar-se como parte integrante e atuante na situação; é fazer-se uma presença.” (NAFFAH NETO, 1979, p. 48-49, grifos nossos)

Nessa perspectiva, o contexto seria uma extensão do ser humano, ou seja, a pessoa co-existe com seu mundo, uma interioridade. Assim, a *espontaneidade* é considerada uma espécie de reconquista da relação entre sujeito e mundo, quando esta

se vê comprometida. Essa relação internalizada do sujeito com o mundo se dá por intermédio da percepção e da memória em um nível virtual, onde o real é apreendido em seus múltiplos significados.

(...) a espontaneidade envolvia uma **participação integral da percepção e da memória imaginativa** ou, se quisermos usar os termos merleau-pontyanos, uma capacidade do sujeito de se situar num nível *virtual*, alargando seus horizontes espaciais e temporais e apreendendo o real nas suas multissignificações. (NAFFAH NETO, 1979, p. 51)

Naffah Neto (1997) problematiza também a categoria de momento e seu vínculo com o conceito de espontaneidade. O autor apresenta diferentes conceituações de Moreno e identifica a confusão de Moreno quando separa o momento presente do passado e do futuro. Ele resgata a duração que Moreno descartou de Bergson e defende um presente em que o passado é recuperado e o futuro se manifesta como devir.

O próprio do tempo é de se escoar; o tempo já escoado é o passado; e nós chamamos presente o instante em que se escoia (...) o estado psicológico que eu chamo ‘meu presente’, seja ao mesmo tempo, uma percepção do passado imediato e uma determinação do devir imediato. (BERGSON, 1972 apud NAFFAH NETO, 1997, p. 57)

Para o autor, não podemos pensar em momento sem uma referência, ou seja, para identificar um recorte no tempo, seria necessário algum contraste com o passado. Outro argumento em prol do alargamento temporal refere-se ao fato de que a espontaneidade não pode ser reconhecida no ato impulsivo ou automático. Portanto, para recuperar a espontaneidade, é preciso uma “(...) parada da ação imediata e o vislumbre de uma nova significação da situação (NAFFAH NETO, 1997, p. 54)”. Porém, para que isso ocorra, se faz necessário o acesso ao passado, a transformação do que se encontrava antes vivo na memória e imaginar possibilidades no futuro. Dessa forma, tomando por base a definição de duração de Bergson é que Naffah entende o

tempo presente na espontaneidade. Segundo ele, é no corpo que se percebe a ação, onde o espaço e o tempo são identificados. Assim, quando pensada em relação ao tempo, a espontaneidade significa tomar consciência do presente pelo corpo, recuperando o passado:

(...) [Espontaneidade é a] consciência do corpo em ação, do corpo em situação (...) inserido no atual, formando uma continuidade indivisa de sentido com o mundo que o cerca, é porque ele é uma abertura, não só ao espaço, mas à temporalidade, à duração (...) Nesse sentido viver no momento presente não significa num momento puro -, mas ser capaz de recuperar o passado em função do presente, reorganizar os horizontes temporais em torno de um núcleo sempre presente, pois que está sempre mergulhado no real: o corpo. (NAFFAH NETO, 1997, p. 60)

Anos mais tarde, Naffah Neto (1989)³² escreve outro livro, *Paixões e questões de um terapeuta*. Nesse trabalho o autor expõe como a leitura de Nietzsche o fez repensar seu trabalho como psicoterapeuta e como psicodramatista. O autor refere-se ainda às contribuições de Deleuze e Guattari. Ele busca fundamentar seu trabalho com a genealogia proposta por Nietzsche, em especial, revisitando a “(...) indagação sobre a proveniência e a emergência das interpretações: conceitos e práticas humanas, enquanto valores que ora intensificam e expandem as forças da Vida, ora as empobrecem, degeneram, denigrem.” (NAFFAH NETO, 1989, p. 43). O autor define a indagação relativa à proveniência como “(...) a pergunta sobre os acontecimentos determinados por contingências do acaso (NAFFAH NETO, 1989, p. 43)”. Em nota, o autor esclarece *acaso*, “(...) que constitui, na perspectiva nietzschiana, o princípio que rege o mundo” (NAFFAH NETO, 1989, p. 43). Logo após, citando Foucault, ele complementa o sentido desta indagação sobre a exterioridade, sobre o acidente: “(...) descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o

³² Vale lembrar que a primeira edição de *Descolonizando o Imaginário* foi publicada em 1979, pela Editora Brasiliense.

ser, mas a exterioridade do acidente.” (FOUCAULT, 1979 apud NAFFAH NETO, 1989, p. 43). Assim, trata-se de buscar uma compreensão dos acontecimentos, de como a vida e o universo se formam ao acaso. A outra indagação é sobre a emergência, que o autor define como a busca por compreender o “(...) momento em que as forças entram em cena e se afrontam (...), portanto trata-se do espaço do afrontamento das forças e o momento em que elas instituem um novo valor, fazendo o devir dobrar-se frente a uma nova interpretação (NAFFAH NETO, 1989, p. 43-44)”. Assim, ao levar tais indagações para o Psicodrama, o autor concebe um modo de compreender sintomas, cristalizações de papéis e a relação do ser humano e o mundo.

Se a pesquisa da proveniência nos levou a acontecimentos importantes, acontecimentos-chave que estruturam e codificam o sintoma, a pesquisa da emergência vem nos dar **a forma singular em que as forças se distribuem e se confrontam no interior desses acontecimentos**. A cristalização de papel descreve sempre uma marca que - seja pela sua força, extensão ou pelo caráter fechado, excludentes do código que imprimiu superfície do corpo – fecha o papel **numa interpretação que marginaliza quaisquer outras marcas e fluxos que estejam em jogo**. O que gera conflito, as forças excluídas buscando espaço e canal de expressão. É, pois justamente, a revelação da *arbitrariedade*, da *casualidade* dessa marca, dessa interpretação, que pode funcionar como elemento terapêutico, desmontando o código, **reabrindo a multiplicidade de sentidos virtuais, possibilitando canais de expressão às outras forças em jogo, fazendo, enfim, o real proliferar em direção a um devir possível, fluência que Moreno denomina *espontaneidade***. (NAFFAH NETO, 1989, p. 46-47, grifos nossos)

Assim, o trabalho terapêutico permite a reabertura dos códigos fechados e a *descristalização* dos papéis. Encontramos a definição de espontaneidade em que esta é vista como abertura para a multiplicidade de sentidos virtuais, para a expressão de forças que ficaram excluídas e a possibilidade de proliferação do real num devir possível. Portanto, trata-se de considerar as marcas, acontecimentos e acasos e o encontro e confronto das forças. Quando pensamos a espontaneidade como resposta que se dá como *causa em si mesma*, essa presença do acaso parece levar o conceito de

espontaneidade a outro rumo, valorizando o devir exterior, o acontecimento. O autor também nos fala da espontaneidade atuando no *sentido virtual*, pois no ato da interpretação deu-se um recorte na totalidade do jogo de forças. Ao se inserir nesse jogo de forças, a espontaneidade recoloca o sujeito no *status nascendi*, na possibilidade de um novo recorte na multiplicidade de sentidos que se abre. Ao se lançar na multiplicidade, a espontaneidade, em sua plasticidade e flexibilidade, pode catalisar estes fluxos de força num sentido de virtual e devir.

Espontaneidade é a plasticidade, mobilidade de conduta, num papel flexível, ou seja, quando diferentes marcas da superfície do corpo catalisam múltiplos fluxos, sem dominação exclusiva de nenhum deles. Criatividade é o movimento próprio dos fluxos, criador de valores, no seu devir múltiplo através da espontaneidade. (NAFFAH NETO, 1989, p. 105)

Assim, a espontaneidade é colocada como devir possível, possibilidade de acesso e novo sentido na multiplicidade de sentidos, catalisadora dos fluxos de força, em que a realidade é concebida como *interação de campos de força*. Entender essa interação de forças significa um recorte, uma interpretação particular na qual nenhuma é mais verdadeira do que a outra. Quando então pensamos na trajetória conceitual de espontaneidade empreendida por Naffah Neto, veremos que, com Bergson e Merleau-Ponty, ele situa a espontaneidade na relação *sujeito-mundo virtual*; já com Nietzsche e Foucault, o conceito se desloca também para o acaso e acontecimento, uma marca da exterioridade.

Neste capítulo, apresentamos uma discussão sobre a espontaneidade na obra de Moreno e sucessores. Para tanto, dada a complexidade do tema, fizemos um recorte, mostrando o conceito no dicionário etimológico e de filosofia. Depois, tomando como base a idéia de que a obra de Moreno se divide em fases, observamos os desdobramentos da construção do conceito, em particular na arte - com o teatro -, na

religião, na filosofia e na ciência. Apresentamos a centralidade do conceito na teoria e na concepção moreniana de homem e de mundo. Trazendo outros comentadores, discutimos as noções de interioridade-exterioridade e adequação-originalidade presentes no conceito de espontaneidade. Pudemos observar uma preocupação ética que visa equilibrar liberdade e responsabilidade. Por fim, elegemos comentar as concepções de Naffah Neto, que apresenta uma perspectiva diferente para discutir espontaneidade. Em síntese, observamos que o conceito de espontaneidade se faz pela combinação de diferentes componentes: para Moreno, a visão da relação entre homem e mundo, numa perspectiva entre interior e exterior, filosofia existencial heróica, adequação e originalidade; para Naffah Neto, o virtual da interioridade e o virtual do acaso, da exterioridade.

2.3. Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em Moreno

TABELA (3): Definições de espontaneidade em Moreno	Núcleos Temáticos
<p>Espontaneidade vem do Latim - <i>sua sponte</i> = do interior para o exterior é a resposta adequada a uma nova situação ou a nova resposta a uma situação antiga. Originalidade e adequação separadas não são em si sinônimos de espontaneidade. Espontaneidade atua no presente, aqui e agora (MORENO, 1946/1997, p. 51).</p> <p>A essa resposta do indivíduo a uma nova situação – e a nova resposta a uma antiga situação – chamamos espontaneidade. Para que o bebê viva, essa resposta deve ser positiva e sem falhas. Deve ser rápida reagindo ao estímulo do momento. Essa resposta pode ser mais ou menos adequada. Deve existir, pelo menos nos momentos cruciais, uma certa soma desse fator <i>e</i> (espontaneidade). Um mínimo de espontaneidade já é requerido no primeiro dia de vida. (MORENO, 1946/1997, p. 101)</p>	<p><i>Adequada e original. Do interior para o exterior Resposta</i></p>
<p>Quando o ator no palco se encontra sem uma conserva de papel, o ator religioso sem uma conserva ritual, eles têm que improvisar, de recorrer a experiências que não estão preparadas de antemão para a sua representação, mas que, pelo contrário, ainda se encontram enterradas dentro deles, numa fase informe. A fim de mobilizá-las e dar-lhes forma, necessitam de um transformador e catalisador, uma espécie de inteligência que opera aqui e agora, hic et nunc, a espontaneidade. (MORENO, 1973/1984, p. 37, grifos nossos)</p> <p>O universo em Bergson não pode começar e não pode repousar, é um sistema em que não há lugar para o momento. Entretanto, sem um momento como <i>locus nascendi</i>, uma teoria da espontaneidade e da criatividade corre o perigo de ficar inteiramente metafísica ou de se tornar completamente automática. (Moreno, 1946/1997, p. 57-58, grifos nossos)</p>	<p><i>Aqui-agora</i></p>
<p>A vinculação da espontaneidade à criatividade foi um importante avanço, a mais elevada forma de inteligência de que temos conhecimento de que ambas são as forças primárias no comportamento humano. (MORENO, 1946/1997, p. 37, grifos nossos)</p> <p>A primeira característica do ato criador é a espontaneidade (...) (MORENO, 1946/1997, p. 84)</p>	<p><i>Forças primárias do comportamento</i></p>
<p>Formam-se dois conjuntos de processos de aquecimento preparatório – um de atos de realidade, outro de atos de fantasia – e começam se organizando. Quanto mais profundamente talhados estiverem esses caminhos, mais difícil se torna passar de um para outro sob o estímulo do momento. O problema não consiste em abandonar o mundo da fantasia em favor do mundo da realidade ou vice-versa, o que é praticamente impossível: trata-se, todavia, de estabelecer meios que permitam ao indivíduo ganhar completo domínio da situação, vivendo em ambos os caminhos, mas capaz de transferir-se de um a outro. O fator que pode garantir esse domínio para uma rápida transferência é a espontaneidade, mas, obviamente, não a espontaneidade como um fator instintivo a que se possa ter maior ou menor acesso, e sim como um princípio consciente e construtivo na construção da personalidade. (MORENO, 1946/1997, p. 123, grifos nossos)</p>	<p><i>Fantasia e Realidade</i></p>
<p>A espontaneidade é (ou não) disponível em graus variáveis de acesso imediato, desde zero ao máximo, operando como um catalisador psicológico. Assim, o indivíduo, quando se vê perante uma nova situação, não tem outra alternativa senão utilizar o fator <i>e</i> como guia, apontando-lhe que emoções, pensamentos e ações são mais apropriados. (MORENO, 1946/1997, p. 136, grifos nossos)</p> <p>Eu descobri que o princípio comum produtor de catarse é a espontaneidade. (MORENO, 1946/1997, p. 20, grifos nossos)</p>	<p><i>Catalisadora</i></p>
<p>Na prática da espontaneidade, o início da atuação de um ou outro dos atores é determinado por uma certa presença de espírito – algo que é mais do que normalmente se chama de intuição. (MORENO, 1973/1984, p. 80)</p>	<p><i>Presença de espírito</i></p>

2.4. Definições de espontaneidade e núcleos temáticos em comentadores de Moreno

TABELA (4): Definições de espontaneidade em comentadores de Moreno	Núcleos Temáticos
<p>É bom lembrar a definição de espontaneidade que alia ao seu caráter criativo um sentido de adequação. Adequar-se não é sujeitar-se a um padrão externo de avaliação qualitativa do ato. A adequação, no caso do comportamento espontâneo, tem a ver com a pertinência ao momento, com o fato de a ação ter uma finalidade a ser alcançada aqui e agora. (AGUIAR, 1998, p. 36, grifos nossos)</p> <p>Não se pode confundir, portanto, espontaneidade com o fazer o que se bem entende. A atuação hipomaniaca não pode, por exemplo, se caracterizada como espontânea, tampouco, o que-bem-se-entende automatizado e repetitivo. (AGUIAR, 1998, p. 36, grifos nossos)</p>	<p><i>Adequação</i></p>
<p>Ante uma transformação abrupta, que cega ou imobiliza momentaneamente o sujeito, roubando-lhe o sentido da situação, a espontaneidade consiste numa capacidade de se abrir perceptivamente, alargando seus horizontes espacial e temporalmente e reconquistando pela ação a continuidade do sentido do mundo que se transforma; é reconquistar-se como parte integrante e atuante na situação; é fazer-se uma presença. (NAFFAH NETO, 1997, p. 49, grifos nossos).</p> <p>Após essas colocações, ficou claro que a espontaneidade só pode ser definida como a <i>expressão da relação de compromisso existente entre sujeito e mundo; como um esforço de se recuperar como uma presença atuante e integrante da situação e que esse esforço é sempre renovado; original</i>. (NAFFAH NETO, 1979, p. 51, grifos nossos)</p>	<p><i>Presença</i></p>
<p>A espontaneidade em Moreno é exposta de modo contraditório: inspirado na doutrina hassídica ou na teoria vitalista de Bergson, o fato é que ele não deixa claro se espontaneidade deve ser referida à inteligência, à oportunidade de adaptação, à novidade ou à improvisação. Prefiro sua conotação com a liberdade. (ALMEIDA, 1988, p. 56, grifos nossos)</p> <p>A liberdade/espontaneidade, de outro lado, amplia a possibilidade de mediação da consciência, permitindo à pessoa 'ser ela mesma', que é viver no mundo social sem assumir o ônus das convenções que ele impõe desrazoadamente, respeitados os direitos do outro e o interesse coletivo de significado maior. A liberdade do indivíduo e a coesão do grupo social terão sempre de encontrar caminhos conciliadores. 'Ser ela mesma' também é afirmação do espaço psicológico, a conquista de direitos, o exercício da criatividade. (ALMEIDA, 1988, p. 57, grifos nossos)</p> <p>A 'leveza alada da alma' irradia a nobreza, o prazer, a saúde, o lúdico que é a alegria, tão natural na criança e no homem primitivo e que mantém íntima relação com a espontaneidade-criadora. Segundo Moreno, 'Deus é espontaneidade'. Daí o mandamento 'Sê espontâneo!'. Neste paradigma moreniano estaria a idéia bergsoniana sobre a necessidade de se conquistar a 'leveza alada da alma'? Só brinca quem é livre e só é livre quem brinca. O lúdico, o repetir em espiral, o jogo espontâneo-criativo nos solta, nos permite ser seres alados capazes de nos aproximar da leveza do Criador, nos tornando nobres, livres, ao mesmo tempo que nos distancia do mecânico, o repetir circular, o jogo que nos prende à terra, nos tornando cômicos, imitáveis, escravos pois distantes do ser espontâneo-criativo. (MOTTA, 1994, p. 70, grifos nossos)</p>	<p><i>Liberdade Permitindo a pessoa ser ela mesma Leveza e Lúdico</i></p>
<p>(...) a espontaneidade envolvia uma participação integral da percepção e da memória imaginativa ou, se quisermos usar os termos merleau-pontyanos, uma capacidade do sujeito de se situar num nível <i>virtual</i>, alargando seus horizontes espaciais e temporais e apreendendo o real nas suas multissignificações. (NAFFAH NETO, 1979, p. 51, grifos nossos)</p>	<p><i>Virtual Devir Múltiplos</i></p>

<p>Psicodrama que ainda se põe como uma busca da verdade, como uma recuperação do sujeito espontâneo-criador, psicodrama que se diferencia radicalmente das técnicas ideológicas com as quais se acha atualmente confundido.(...) Pois psicodramatizar consiste, antes de tudo, num ato de busca, num processo de descoberta; é saber entrar nos caminhos tortuosos do Drama para desmascarar seus embustes e desmistificar a sua trama; é poder mergulhar nas cavernas obscuras do mito e enfrentar fantasmas para resgatar das correntes obscuras do que <i>já não é</i>, verdadeira possibilidade do vir-a-ser.” (NAFFAH NETO, 1980, p. 61, grifos nossos)</p> <p>É, pois justamente, a revelação da <i>arbitrariedade</i>, da <i>casualidade</i> dessa marca, dessa interpretação, que pode funcionar como elemento terapêutico, desmontando o código, reabrindo a multiplicidade de sentidos virtuais, possibilitando canais de expressão às outras forças em jogo, fazendo, enfim, o real proliferar em direção a um dever possível, fluência que Moreno denomina <i>espontaneidade</i>. (NAFFAH NETO, 1989, p. 47, grifos nossos)</p> <p>Espontaneidade é a plasticidade, mobilidade de conduta, num papel flexível, ou seja, quando diferentes marcas da superfície do corpo catalisam múltiplos fluxos, sem dominação exclusiva de nenhum deles. (NAFFAH NETO, 1989, p. 105, grifos nossos)</p>	<p><i>fluxos</i></p>
<p>E se a ação espontânea é uma ação mais livre e menos determinada do que a ação automática é, sem dúvida, porque, em vez de repetir o passado de uma forma inconsciente, ela conscientemente o recupera e o transforma em função do momento presente. (NAFFAH NETO, 1979, p. 57, grifos nossos)</p> <p>(...) reconhecimento atento, que não se deu num presente puro, mas se fez pela recuperação do passado conforme a solicitação do presente; prolongou-se num certo jogo transformador entre percepção e memória imaginativa e resultou numa ação espontânea. O passado fez-se presente e nele se incorporou, transformando-se e adquirindo nova significação, não para repetir palavras já ditas, mas, ao contrário, para dizer palavras nunca ditas. (NAFFAH NETO, 1979, p. 56, grifos nossos)</p> <p>Encontramos-nos, assim, diante de uma primeira definição do que vem a ser, para Bergson, a ação espontânea. Ela se opõe à ação automática e impulsiva, ela é uma ação que comporta a memória, escolha, enfim, consciência, quando a percepção é capaz de abrir à memória, renunciando, provisoriamente, à ação imediata: o fenômeno do reconhecimento pela atenção. (...) A análise operada pela atenção se faz, pois, por um esforço de síntese, segundo o qual a memória escolhe imagens análogas que lança em direção à percepção que permanece, entretanto, como um marco referencial em relação à escolha do que ser lembrado. (BERGSON, 1922 apud NAFFAH NETO, 1979, p. 46, grifos nossos)</p> <p>Em linguagem moreniana, o <i>encontro</i> propõe-se ao rompimento da ‘conserva cultural’, pelo estímulo da espontaneidade / criatividade. (ALMEIDA, 1988, p. 52, grifos nossos)</p>	<p><i>Tensão entre passado e presente</i></p>

III – Repertórios sobre espontaneidade: Revista Brasileira de Psicodrama

3.1. Espontaneidade: Centralidade Conceitual e Finalidades

Nossa pesquisa sobre os repertórios em torno da espontaneidade em artigos da Revista Brasileira de Psicodrama permitiu localizar o que, de Moreno, permanece forte ao se discutir o tema *espontaneidade* e o que, deste conceito, mantém-se ou vai se transformando. Nessas transformações, verificamos ainda que, em muitos casos, os conceitos do Psicodrama são utilizados de forma mais fechada, ou seja, ao repensar a *espontaneidade* os autores restringem sua argumentação, utilizando apenas os conceitos do próprio Psicodrama. Em outras circunstâncias, as transformações que ocorrem nas definições de espontaneidade se dão a partir do diálogo com outras disciplinas. Nossa discussão se inicia com a apresentação das finalidades do trabalho com a espontaneidade, tema recorrente nestes artigos. Posteriormente, verificamos como algumas definições encontram-se posicionadas no eixo da adequação-originalidade. Por fim, veremos como o conceito se transforma, dialogando com a psicanálise - pela questão do imaginário e do inconsciente - e com a esquizoanálise, pela tematização da multiplicidade.

Em boa parte dos artigos, os autores apontam a espontaneidade como conceito central na obra de Moreno. Como exemplo, temos: “objetivo de toda terapia” (MESQUITA, 2000, p. 90), “objetivo do trabalho de Moreno” (VALE, 2001, p. 43), “princípios fundantes do pensamento moreniano” (DAVOLI, 2006, p. 88), “princípios que regem o mundo” (SCAGLIARINI, 2007, p. 175).

Constatamos que a espontaneidade é entendida como a responsável pela saúde psíquica do indivíduo: “(...) qual o sentido da espontaneidade-criatividade senão o de ser responsável pela fluência de uma vida mais saudável?” (DAVOLI, 2006, p. 88). Em

muitos casos, encontramos um sentido de sobrevivência diante do mundo: “(...) a criatividade e espontaneidade são uma questão de sobrevivência na atualidade” (LIMA, 2002, p. 22). É um modo de sobreviver neste mundo caótico e globalizado, evitando perder o papel de protagonista da própria vida. “Se não investirmos mais no resgate e na expansão do nosso potencial espontâneo-criativo, corremos o risco de sermos apenas atores coadjuvantes, robôs, clones ou marionetes manipulados por fenômenos massificadores como a globalização, a automação e a engenharia genética.” (VALE, 2001, p. 41). A espontaneidade é apresentada também como o elemento do desenvolvimento do desempenho de papéis:

Com o decorrer do trabalho, os atores vão se mostrando mais envolvidos e mais espontâneos e os personagens parecem mais verdadeiros, mais originais, menos caricatos (um empresário, um familiar de vítima fatal, um acidentado). **Na medida em que se faz o aquecimento, a espontaneidade e a criatividade são liberadas e facilitam o crescimento no desempenho do papel**, permitindo ao ator, com toda sua bagagem pessoal, participar na ‘construção’ do(s) personagem(s). (O participante pode, portanto, durante o decorrer da atividade, experienciar as fases do desenvolvimento de um papel, já descritas por Moreno: *role-taking*, *role-playing* e *role-creating*). (COSTA; BAPTISTA, 1998, p. 25, grifos nossos)

Para Mascarenhas (1996), a espontaneidade e o jogo espontâneo da relação entre paciente e terapeuta mobilizam a criação e a cura.

O central do **processo de cura** é a realização de **jogos espontâneos/criativos** por parte dos elementos do grupo entre si e do terapeuta que se agenciam entre si (...) Não há **cura** sem criação e jogo. O **jogo espontâneo, criativo e mútuo** entre pacientes e terapeuta possibilita deixar de repetir os comportamentos paralisadores da criação. Essa idéia está desenvolvida nos conceitos de matriz do criativo de Pavlovsky, zona transicional de Winnicott e também, ao meu ver, **estados de espontaneidade** de Moreno. Desenvolver ou recuperar a espontaneidade/criatividade é a **linha mestra do trabalho psicodramático**. A **multiplicação dramática** se insere nesta linha. (MASCARENHAS, 1996, p. 17, grifos nossos)

Pudemos perceber que a espontaneidade é apresentada como a responsável pela saúde psíquica, pelo desenvolvimento da criatividade e do potencial humano e do desempenho de papéis. Assim, dada sua importância, as ações e o trabalho do Psicodrama são direcionadas para ela, como aponta Mascarenhas (1996) acima, relatando sua finalidade na multiplicação dramática. Costa e Baptista (1998), ao relatarem suas experiências com a modalidade de teatro Jornal Vivo, também apontam a importância desta no desenvolvimento dos papéis. Nesse sentido, podemos verificar que a finalidade da espontaneidade, apresentada nos artigos da Revista Brasileira de Psicodrama, traz muitas similaridades com as idéias morenianas.

Tabela (5) – Finalidades e funções do trabalho com a *espontaneidade*

Tabela (5) Finalidades e funções do trabalho com a *espontaneidade*

“Para ele [Moreno], o **objetivo de toda terapia** é desenvolver a espontaneidade e a criatividade.” (MESQUITA, 2000, p. 90, grifos nossos).

"Seus **objetivos** [de Moreno] eram o resgate e a **expansão do potencial espontâneo-criativo** de cada um, assim, como uma pesquisa in *status nascendi* dos estados de espontaneidade e criatividade. " (VALE, 2001, p. 43, grifos nossos)

“Ao passar para os EUA, essa faceta foi maximizada, e o que era desdobramento do trabalho com teatro espontâneo passou a ser um **objetivo a ser atingido**: o psicodrama era, a partir daí, um método de **curar as pessoas da falta de espontaneidade** (REÑONES, 2005, p. 20, grifos nossos)”.

“(…) **venenos, tensões e conflitos, estes são removidos pela espontaneidade.**” (MORENO, 1983, p. 99-100 apud REÑONES, 1996, p. 43-44, grifos nossos).

“O central do **processo de cura** é a realização de **jogos espontâneos/criativos** por parte dos elementos do grupo entre si e do terapeuta que se agenciam entre si (...) Não há **cura** sem criação e jogo. O **jogo espontâneo, criativo e mútuo** entre pacientes e terapeuta possibilita deixar de repetir os comportamentos paralisadores da criação. Essa idéia está desenvolvida nos conceitos de matriz do criativo de Pavlovsky, zona transicional de Winnicott e também, ao meu ver, **estados de espontaneidade** de Moreno. Desenvolver ou recuperar a espontaneidade / criatividade é a **linha mestra do trabalho psicodramático**. A **multiplicação dramática** se insere nesta linha.” (MASCARENHAS, 1996, p. 17, grifos nossos).

“(…) podemos resgatar **os princípios fundantes do pensamento moreniano**, qual seja, o trabalho organizado para e com a comunidade, facilitando o fluir do cidadão, aquele que, ao dar sentido às suas ações, pode sair de uma relação de passividade diante da vida, transformando-se em ator e autor de seus caminhos e descaminhos: qual o sentido da **espontaneidade-criatividade** senão o de ser responsável pela fluência de uma **vida mais saudável**. ” (DAVOLI, 2006, p. 88-89, grifos nossos).

“Na medida [em] que se faz o aquecimento, a **espontaneidade e a criatividade** são liberadas e facilitam o **crescimento no desempenho do papel**, permitindo ao ator, com toda sua bagagem pessoal, participar na ‘construção’ do(s) personagem (s).” (COSTA; BAPTISTA, 1998, p. 25, grifos nossos).

“**O transitar permite libertar a espontaneidade** e desenvolver mais **desempenhos de papéis**, possibilitando ao ser humano uma realização pessoal, uma **transformação da realidade**, uma **compreensão de si mesmo e dos outros** nas relações e com isso buscando uma **saúde psíquica diante de si mesmo e da sociedade.**” (PEREIRA, 2005, p. 29, grifos nossos)

“O papel do psicodrama seria o de **dar fluência à espontaneidade através da criatividade da ação dramática**, que na concepção de Castoriadis sobre o papel **imaginário**, seria o de dar fluência aos **processos instituintes**, de criação através das tensões geradas pelo instituído.” (MESQUITA, 2000, p. 90, grifos nossos).

“(…) a **criatividade e espontaneidade** são uma questão de **sobrevivência na atualidade.**” (LIMA, 2002, p. 22, grifos nossos).

“Se não investirmos mais no resgate e na expansão do nosso **potencial espontâneo-criativo**, corremos o risco de sermos apenas atores coadjuvantes, **robôs, clones ou marionetes** manipulados por fenômenos massificadores como a globalização, a automação e a engenharia genética.” (VALE, 2001, p. 41, grifos nossos)

“E, em época de globalização, Mercosul, queda de fronteiras, não é esse o momento ideal para aprendermos a estar em grupo. À pergunta de Moreno feita em 1932, WHO SHAL SURVIVE? Eu lhe respondo: **Sobreviverá** quem souber conviver em grupos de maneira **espontânea e criativa.**” (DAVOLI, 1997, p. 54, grifos nossos)

“Para Moreno, a espontaneidade-criatividade são **princípios que regem o mundo**: a criação alimenta o criador e o torna cada vez mais livre, pois, o ‘aquece’, o inspira a continuar criando num fluxo contínuo e natural”. (SCAGLIARINI, 2007, p. 175, grifos nossos).

3.2. Jogo: adequação e originalidade³³

Em Godoy (2003), quando comenta a atuação dramática no teatro espontâneo, encontramos um sentido de espontaneidade apontando a importância da elaboração *voluntária e responsável*. O autor indica ainda que a espontaneidade refere-se a uma *elaboração e atuação consciente, não impulsiva*. Vejamos nas próprias palavras do autor: “(...) espontaneidade de *sua sponte*, quer dizer voluntário e responsável, conscientemente elaborado e atuado, não impulsivo” (GODOY, 2003, p. 88. Tradução livre nossa). O autor menciona também a relação entre dois extremos possíveis de atuação dramática: a estereotipada (pré-estabelecida e previsível)³⁴ e a impulsiva. Para ele, nos dois extremos, estereotipado e impulsivo, teríamos a queda da criatividade, que se daria então na zona intermediária entre esses dois pólos. “(...) Ambos extremos podem ser vistos como vértices em que diminui a criatividade e aumenta a rigidez emocional e comportamental.” (GODOY, 2003, p. 88. Tradução livre nossa). Portanto, com base neste autor, encontramos a espontaneidade vista no jogo adequação e originalidade como a atuação responsável e consciente (não impulsiva), ao mesmo tempo, original, para além dos estereótipos (pré-estabelecido).

Lima (2002) retoma as definições de *espontaneidade* de Moreno (1993) e Aguiar (1997) e apresenta um sentido de espontaneidade em que um ato, *por mais criativo* e em linha com os *desejos* de quem o pratica, deve responder aos *estímulos do momento*, ou seja, *coerente com os sistemas e relações sociais vigentes*.

A espontaneidade, originada do latim, sua ‘sponte’: do interior para o exterior, é classicamente conceitualizada por Moreno como ‘a resposta adequada a uma situação nova ou a nova resposta a uma

³³ Este item e os seguintes são análises decorrentes das definições apresentadas na Tabela 6: Definições de espontaneidade por componentes temáticas – R.B.P. (página 97).

³⁴ Do original: “(...) estereotipado, en donde todo está pre-establecido y es predecible (...)” (GODOY, 2003, p. 88).

situação antiga' (MORENO, 1993, p. 52). A respeito da circunscrição do ato espontâneo: 'não é um ato qualquer, por mais **criativo** que seja, por mais que expresse o **desejo** de quem o pratica, por **mais livre de regras que possa parecer**. É preciso que ele seja uma **resposta que verdadeiramente responda aos estímulos do momento** (...) (AGUIAR, 1998, p. 147)' Como podemos notar, o sujeito na obra de Moreno é compreendido numa circunscrição local e **coerente com os sistemas e relações sociais vigentes**. (LIMA, 2002, p. 21, grifos nossos).

Dessa forma, como pudemos observar acima, encontramos nos artigos de Godoy (2003) e Lima (2002) definições de espontaneidade marcadas por este jogo adequação-originalidade. É possível identificar aproximações entre as definições trazidas pelos dois autores e pensarmos também como se complementam. Assim, em ambos constatamos a importância do desejo e a dimensão voluntária de quem pratica um ato. Os autores falam também da criatividade e originalidade do ato, ou seja, além dos estereótipos. Ao mesmo tempo, eles apontam um sentido de adequação, ou seja, do *não impulsivo*, do *responsável* e de se considerar os *estímulos do momento*, sendo *coerente com os sistemas e relações sociais vigentes*.

3.3. Do interior para o exterior

Utilizaremos a discussão acima para introduzir o sentido de espontaneidade *do interior para o exterior*. Assim, encontramos em Lima (2002), citando Moreno (1993), exatamente esta idéia de *sua 'sponte': do interior para o exterior*, e mais adiante, na mesma citação, há menção do *sujeito* moreniano (interior) numa *circunscrição local* (exterior). Com relação ao sentido de *interior*, é possível identificar uma breve menção de Aguiar (1998) apud Lima desta idéia: *desejo de quem pratica a ação*. Por outro lado, reconhecemos também o sentido de *exterior*, quando o autor retoma Moreno e nos

fala das *relações e regras sociais vigentes*. Portanto, em síntese, podemos reconhecer o jogo entre interior - *desejo e sujeito* - e exterior - *regras sociais*.

Merengué (1999), pensando o contexto atual - caracterizado pelo movimento constante da conserva cultural em produzir novidades que impõem o consumo sem a necessidade humana -, questiona se podemos chamar de espontaneidade as mudanças que se dão a partir dessas *demandas externas*.

Hoje a conserva cultural é puro **movimento**, que talvez seja criativo e espontâneo produzir o **não-movimento**, ou um outro movimento. Os modelos de carros ou de computador são novos a cada mês, e embora frutos da criação, impõem uma demanda de consumo vertiginosa, mas possivelmente distante do que chamo de necessidade humana. Existem, portanto, pressões externas que obrigam à mudança. Mas podemos chamar isso – **mudanças a partir de demandas externas** – de espontaneidade criadora? (MERENGUE, 1999, p. 66)

O autor responde a questão que formula, colocando que a espontaneidade nasceria das *necessidades humanas, dos desejos, possibilidades de escolha*, considerando-as não apenas no âmbito individual, mas sim na dimensão grupal, vínculos e coletividades. Portanto, se as mudanças ocorrem por forças que desconsideram tais necessidades e desejos, não poderiam ser consideradas espontâneas.

Entendo por movimentos espontâneos e criativos os que nascem das necessidades humanas, corporais e grupais. (...) O **mundo** em transformação deveria ser questionado: muda-se para quê? Ou mais precisamente, para quem? Muito do que se entende por '**mudanças**' **está completamente dissociado do ser humano**. A espontaneidade criadora só faz sentido se encarnada na história do homem, no seu **desejo**, noção esta que em Moreno (1992) fica implícita na **possibilidade de escolha**. E mais[:] não é possível pensar em **espontaneidade criadora** como um conceito definido apenas no indivíduo. Necessita ultrapassar esse estágio, para centrar-se nos **vínculos e nas coletividades**. Ou então corremos o risco de ter mais uma idéia dissociada do pensamento amplo de Moreno (MERENGUÉ, 1999, p. 66, grifos nossos).

Na citação acima, verificamos também a colocação de dois planos dissociados, mudanças que ocorrem no mundo e desejos do ser humano. Ou seja, o movimento de

produção da *conserva cultural* que induz ao consumo e formula demandas externas em relação às necessidades e desejos dos indivíduos, grupos, coletividades (interna). Nesse sentido, o jogo do interno para o externo passa a ser pensado na relação entre *grupos e coletividades e mundo*.

Ao identificarmos os grupos e as coletividades como este componente do *interno*, encontramos também a emergência da espontaneidade e criação nesse sujeito-grupo. Davoli (1995) afirma que a espontaneidade acontece dentro do grupo, nas relações que são vividas nos papéis e contra-papéis. “O sujeito dos procedimentos psicodramáticos sempre é o grupo, (...) é nele que se estruturam os papéis e contra-papéis (a começar pela matriz de espontaneidade), e é no grupo onde a espontaneidade pode se realizar.” (DAVOLI, 1995, p. 16).

3.4. Imaginário e Fantasia

Pereira (2005), Merengué (2003), Mesquita (2000), Rubini e Weeks (2006) são alguns dos autores que discutem a espontaneidade no eixo *realidade-fantasia*. Em muitos casos, são tomadas as primeiras discussões de Moreno e, posteriormente, outras disciplinas vão sendo agregadas à discussão. De fato, trata-se de um dos temas em que mais encontramos diálogos com outras disciplinas e que percebemos um intenso devir nas definições de *espontaneidade*. De qualquer forma, antes de discutirmos estes artigos que dialogam com outras disciplinas, veremos um autor mais fiel a Moreno, Pereira (2005), que começa apresentando a importância do trânsito entre realidade e fantasia, discussão feita por Moreno (Merengué, 2003). Depois, seguindo os conceitos do Psicodrama, vai um pouco além, incluindo a subjetividade na discussão. Para o autor, a

subjetividade é o resultado deste trânsito entre fantasia e realidade, ou melhor, que se abre na fantasia e se fecha na realidade.

Em Moreno, a relação entre realidade e fantasia é algo novo, transformador. Através da fantasia o indivíduo realiza, de certo modo, seu desejo frente a uma realidade frustrante, realidade essa que é concreta, conservada e impessoal, que se complementa em um instante com a individualidade da fantasia. Na criação moreniana a realidade precisa ser transformada pela fantasia, mas essa fantasia precisa ter um início e um fim, fechando-se para o retorno da realidade (MERENGUÉ, 2003 apud PEREIRA, 2005, p. 29). **Esse espaço que se abre na realidade é o espaço da fantasia em que a subjetividade se apresenta juntamente com a ação criadora e espontânea.** Para concretizar ou **compartilhar a subjetividade no social, o espaço da fantasia se fecha para que o espaço real, agora transformado e compreendido retorne (...)** O transitar permite libertar a espontaneidade e desenvolver mais desempenhos de papéis, possibilitando ao ser humano uma realização pessoal, uma transformação da realidade, uma compreensão de si mesmo e dos outros nas relações e com isso buscando uma saúde psíquica diante de si mesmo e da sociedade (PEREIRA, 2005, p. 29, grifos nossos).

Na discussão de Rubini & Weeks (2006) sobre espontaneidade, encontraremos definições de imaginação que dialogam com outros autores. Nesse sentido a espontaneidade incorpora outros conceitos e se relaciona com fantasia, imaginário, imaginação. De Sartre vem a idéia de uma imaginação contrária à imaginação perceptiva, ou seja, a imaginação é a produtora da consciência e não resultado da mesma. “Uma consciência imaginante (contrária à perceptiva) se dá como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem. Ela é espontânea e criadora ao manter, através de uma criação contínua, as qualidades sensíveis de seu objeto”.(RUBINI; WEEKS, 2006, p. 145).

Bachelard (1998) e Castoriadis (1999 e 2000) são outros autores que surgem com relevância nas discussões. Com base em Castoriadis, mais particularmente na noção de imaginário radical, as definições de espontaneidade tornam-se muito mais disruptivas em relação à conserva cultural e ao passado.

Para Castoriadis, o imaginário é fundante do pensamento, instituinte do sentido e também cria esse espaço para a indeterminação do sujeito e da sociedade, vista aqui como instituições de diversas formas socio-históricas, instituintes do sujeito e do seu coletivo. É nessa medida, do imaginário fundante, que lhe atribui a definição de radical, ou seja, imaginário radical. (MESQUITA, 2000, p. 88)

Mesquita (2000) faz uma aproximação entre as noções de imaginário radical de Castoriadis e criatividade de Moreno.

A idéia do imaginário radical em Castoriadis e de imaginação e criatividade em Moreno, como espaço-temporalidade instituinte de sentido, é disruptiva com o pressuposto do conhecimento enquanto representação objetiva da realidade, de sujeito em oposição à realidade, de uma lógica finalista de causalidade e, por fim, a mais polêmica, da concepção de verdade essencial e universal. (MESQUITA, 2000, p. 91)

Rubini e Weeks (2006), também buscam estabelecer uma relação desta noção de imaginário radical de Castoriadis com a visão de Moreno sobre espontaneidade.

(...) conceitos de imaginação criativa, consciência imaginante, imaginário radical e instituinte possuem muitos pontos em comum com a visão moreniana de espontaneidade e criatividade. Todos dão ênfase ao poder criador da imaginação que leva o homem a conceber imagens, signos, representações, transcendência, libertando-o e indo além do aprisionamento da objetividade e concretude da realidade. Encontra-se aí um sentido que liberta e cria. (RUBINI; WEEKS, 2006, p. 149)

Outro autor que com frequência é tomado como referência para ampliar a noção de imaginário é Bachelard (1985). Nesses casos, a imaginação conquista espaço de instância autônoma.

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade; que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. (...) Esse tom grandiloqüente de Bachelard lembra o discurso de Moreno sobre a criatividade. Com efeito, dá ênfase ao poder criador da imaginação, que leva o homem a conceber signos, sejam lingüísticos, plásticos, sonoros, a compor com eles algo que transfigura a realidade trazida pela percepção. Como apontou um dos mais brilhantes comentadores da obra bachelardiana, José Américo

Mota Pessanha, a imaginação tem aí o sentido de ‘ação liberadora’, que cria uma instância ‘autônoma’ e ‘irredutível’. (GONÇALVES, 1999, p. 152-153)³⁵.

3.5. O inusitado e o disruptivo

Como acabamos de ver em Mesquita (2000) e Rubini e Weeks (2006), em algumas definições o termo *espontaneidade* inclina-se para as dimensões mais disruptivas, aquelas que pretendem romper com os padrões e com a realidade, particularmente com a ênfase no componente de imaginação. Nesses casos, as definições se prendem menos às idéias de adequação. Em Merengué, a originalidade da resposta é marcada pela idéia de ruptura. Nesse sentido, incluem-se desconstruções, podendo levar também a sofrimentos:

(...) [A espontaneidade criadora apresenta] respostas originais, disruptivas, iniciadoras de novas formas de atitudes humanas frente à determinada ordem. Não vale qualquer resposta: deve ser dada livremente e estar articulada a uma demanda específica. Trata-se, portanto, de uma questão de vital importância se falamos de *mudança* (...) Todos os rompimentos espontâneos e criativos implicam também em desconstrução. Dificilmente encontra-se nos teóricos da criatividade uma discussão sobre o sofrimento causado pelas mudanças. Tudo parece tornar-se apenas lúdico quando se é criativo e espontâneo. (MERENGUÉ, 1999, p. 65 - 67).

Reñones (2003), ao falar do encontro de pólos incompatíveis, traz a idéia de um ato que cria o que não havia antes.

E foi nessa mistura original entre pólos que se tratam por incompatíveis, nessa posição sem amarras nem certezas, que ele formulou sua redenção, como ação com o outro, visando arrancar, destripar, violar a certeza de um fim, ou a supremacia de um começo: na história, **o fluxo contínuo só poderia ser modificado pelo ato que criasse o que não havia antes, aquilo que nós no Psicodrama**

³⁵ Apesar de Gonçalves (1999) não fazer menção ao termo *espontaneidade* no seu artigo, decidimos trazê-la ao falarmos de Bachelard, porque entendemos que é autora que melhor discutiu este autor, comparando-o, ainda, com Moreno.

chamamos de espontaneidade. (REÑONES, 2003, p. 128, grifos nossos).

Essa idéia de mistura de polaridades é fundamental na multiplicação dramática. Mascarenhas (1996) faz referência a Pavlovsky (1980) e apresenta um sentido de espontaneidade em que a construção criativa é fruto do atravessamento de diversas histórias. Esse atravessamento viabiliza rompimentos na visão monocular.

Por se dar em grupo e agenciar os componentes do grupo, o **estado de espontaneidade** tem a singularidade de provocar um **rompimento** da visão monocular narcisista, isto é, **o mito fundante do eu**, histórias que todas as pessoas contam a respeito de si mesmas, da sua origem, é a sua **matriz de identidade**. Compartilhar estados de espontaneidade/criatividade e se deixar atravessar pelos estados dos outros é um caminho para esse necessário rompimento narcísico. (PAVLOVSKY, 1980 apud MASCARENHAS, 1996, p. 18).

A idéia de espontaneidade ligada ao acaso, caos, acontecimento é outra dimensão do disruptivo que também aparece em alguns artigos. Segundo Scagliarini (2007), com base em Entler (2004), é possível pensar três epistemologias do acaso: “(...) acaso como desconhecimento de causas, o acaso como cruzamento de séries causais e o acaso como ausência de causas” (SCAGLIARINI, 2007, p. 167). No acaso como desconhecimento de causas encontra-se algo que já está estabelecido e que deve seguir o fixado *a priori*. Para a autora, estaríamos no campo da conserva cultural quando velhas histórias se repetem. Entretanto, quando essas formas fixadas são atualizadas e formam um novo arranjo, poderiam ser consideradas espontâneas.

Neste sentido, o acaso seria o cruzamento de séries causais independentes resultantes do encontro de dois fatos que nada têm em comum, podendo formar algo totalmente novo. Buscando aproximar essa premissa de acaso com o conceito de espontaneidade, a autora interpreta o que Moreno define como determinismo operacional, colocando-o entre as duas premissas anteriores. Para ela, Moreno

reconhece a importância do determinismo, porém rompe com ele, na medida em que considera que a conserva cultural, fruto do ato criador espontâneo, está em constante movimento de criação e destruição. Nesse jogo de mudanças, o momento não é definitivo, mas sim, “(...) um universo aberto (...) um arranjo ilusório que pode ser mudado a qualquer momento.” (SCAGLIARINI, 2007, p. 168).

A autora complementa a aproximação de *acaso* com *espontaneidade* trazendo Almeida (1988), que defende a idéia de que a percepção em si não consegue apreender todos os estímulos, é preciso considerar uma outra dimensão: a intenção. Assim, trazendo a intenção para a noção de *acaso*, ela aponta que “(...) é a intencionalidade que promoverá a percepção dos acasos, aquecendo a Espontaneidade para transformá-los em potenciais criativos.” (SCAGLIARINI, 2007, p. 169).

Esta idéia de *acaso* difere da definição dada por Moreno. “(...) a espontaneidade pressupõe motivação interior e inter-relação, não é algo que poderia acontecer fortuitamente. Mas a espontaneidade pode-se valer do Acaso (...) Acaso que é, inclusive em seu elemento de imprevisibilidade, uma premissa na qual deve assentar a idéia do *fator E*.” (SCAGLIARINI, 2007, p. 175).

Nesse sentido, é possível reconhecer em Scagliarini (2007) discussões importantes quanto à causalidade interna proposta em muitas das definições morenianas. O acaso retira a idéia de casualidade interna, onde não existe a identificação clara de causa, ou até mesmo a ausência de causas. Por outro lado, ao a noção de intencionalidade, a autora resgata uma certa ação que retoma seu curso a partir do agente.

3.6. Espontaneidade e catarse

Finalizamos nossas discussões sobre os artigos da revista apresentando a idéia de espontaneidade como catalisador. A idéia direta de Moreno é bastante utilizada é espontaneidade “(...) como um **catalisador psicológico** (MORENO, 1993 apud SCAVASSA, 2001, p. 103, grifos nossos)”.

Reñones (1996), ao preparar sua discussão sobre catarse, traz uma citação de Moreno (1983) em que este autor apresenta a espontaneidade com a função de remover *venenos, tensões e conflitos*.

A inalação e a exalação dos pulmões é o símbolo da desinfecção. Através da inspiração de oxigênio, o corpo é mantido vivo, mas, através deste processo é precipitada a formação de óxido de carbono letal. Contudo o veneno é removido do corpo através da expiração. Pode-se dizer que, no processo de viver, inalamos a psique e a exalamos por meio do processo de espontaneidade. Se no processo de inspiração desenvolverem-se **venenos, tensões e conflitos, estes são removidos pela espontaneidade**. (MORENO, 1983 apud REÑONES, 1996, p. 43-44, grifos nossos)

Ao analisar esta definição de espontaneidade, Reñones (1996) aponta que “(...) segue-se uma analogia da doença a ser extirpada pelo *self* espontâneo e como o teatro da espontaneidade pode auxiliar na terapia mental, o título do tema é ‘Catarse mental e cura’ (...) Não podemos esquecer da formação de Moreno, claramente evidenciada pelas metáforas e pelo pensamento *cirúrgico*.” (REÑONES, 1996, p. 44). Para o autor, então, o sentido de catarse moreniano fica restrito àquilo que se expurga, não considerando, para além do que se perde, aquilo que se ganha.

A diferença é que Moreno desperdiça (...) não criando novos usos para as relações e comportamentos ultrapassados. A epistemologia moreniana se mostra fundada na noção de incompatibilidade entre os tempos (passado com presente, com futuro) e, principalmente, na divisão entre doença e saúde (...) Uma das alternativas é a de rejeitar a dualidade de doença e cura utilizada até então, substituindo-a por uma

integrativa de desequilíbrio (...) Desta forma deixamos de ser os curadores de doenças para assumirmos o papel de transformadores (...) criar possibilidades para uma Catarse de Integração do grupo, transformando o sistema de modo a não ser mais necessária a exclusão de elementos (...) (REÑONES, 1996, p. 45-48)

Apesar das considerações de Reñones (1996), Moreno (1953/1994) leva em conta o que se ganha quando nos fala da catarse de integração. “Seu próprio eu tem a oportunidade de encontrar-se, reorganizar-se e juntar elementos que podem ter ficado separados por forças insidiosas, de modo a integrá-los e conseguir sensação de poder e de alívio, uma ‘catarse de integração’” (MORENO, 1953/1994, p. 186).

Neste capítulo, investigamos os repertórios sobre espontaneidade que circulam na Revista Brasileira de Psicodrama. A partir das análises efetuadas, sistematizamos o material em sete núcleos temáticos, que deram origem à Tabela (5). Esses núcleos temáticos foram discutidos em seis itens deste capítulo: Centralidade e finalidades do conceito de espontaneidade; Jogo: adequação e originalidade; Do interior para o exterior; Imaginário e fantasia; O inusitado e o disruptivo; e Espontaneidade e catarse.

Ao analisarmos o material pesquisado, percebemos a força e a atualidade do pensamento de Moreno no conceito de espontaneidade. Em muitos dos artigos, o conceito é mencionado em sua importância e centralidade para a teoria psicodramática. Nesse sentido, identificamos ainda inúmeras finalidades da espontaneidade, tais como: *transformações da realidade, vida saudável, saúde psíquica* etc. As pesquisas sobre os repertórios do jogo adequação e originalidade revelaram sentidos como: *atuação consciente e responsável, coerente com o sistema e relações sociais vigentes* etc. (adequação), *criatividade, sair dos estereótipos* etc. (originalidade). Ao entrarmos na análise do componente *interno para o externo*, verificamos mais uma vez atualidade de Moreno que, em muitos casos, vem recebendo uma atenção especial quanto à questão das relações entre as pessoas, espontaneidade no grupo e no coletivo.

Ao pensarmos no *devir do conceito* (DELEUZE; GUATTARI, 1992), as publicações da revista parecem apresentar maiores transformações quando se fala do imaginário. Tais aspectos são enriquecidos com as discussões de autores como Bachelard (1998) e Castoriadis (1999, 2000) que trazem contribuições da filosofia e psicanálise. Nesse sentido, o imaginário ocupa um espaço de maior centralidade e autonomia nos processos de criação. Os repertórios que surgem são marcados por componentes do conceito como: *imaginário, imaginário radical* etc.

Avaliamos também neste capítulo os repertórios que continham sentidos de disruptivo, inusitados e não previstos. Nesse caso, os autores que enriquecem as discussões são Deleuze e Guattari, que entram principalmente por intermédio da filosofia da multiplicidade, da diferença. Ainda nesse grupo, encontramos também o artigo de Scagliarini (2007), que apresenta discussões sobre o componente de *acaso* da espontaneidade. Quando se pensa a espontaneidade como em *causa em si mesmo*, a noção de acaso traz um interessante contraponto. Por outro lado, no mesmo artigo, a autora introduz o componente de conceito *intenção*, permitindo a retomada da idéia de *causa* a partir do sujeito. Finalizando esta discussão, apresentamos Reñones (1996), que discute a catarse, trazendo um sentido de transformação e procurando escapar do sentido de cura doença.

3.7. Definições de espontaneidade por componentes temáticas – R.B.P.

Tabela (6) - Definições de espontaneidade – Revista Brasileira de Psicodrama	Núcleos Temáticos
<p>E é a intencionalidade que promoverá a percepção dos Acasos, aquecendo a Espontaneidade para transformá-los em potenciais criativos. Na abertura da percepção do Homem para o Acaso está ancorada a ética da existência psicodramática. Uma ética que é a afirmação da Espontaneidade-Criatividade. Essa ética pressupõe a contínua atitude do se lançar, se arriscar, estabelecer com o Acaso uma relação de aproximação e não de repúdio, controle ou dominação.” (SCAGLIARINI, 2007, p. 169, grifos nossos).</p> <p>Moreno faz questão de diferenciar Acaso de espontaneidade. [...] a espontaneidade pressupõe motivação interior e inter-relação, não é algo que poderia acontecer fortuitamente. Mas a espontaneidade pode-se valer do Acaso. Acaso que é, inclusive em seu elemento de imprevisibilidade, uma premissa na qual deve assentar a idéia do fator E. (SCAGLIARINI, 2007, p. 175, grifos nossos)</p> <p>A espontaneidade diz respeito ao não previsto, a um estado de indeterminação, a uma área de liberdade, na qual a criação possa acontecer. Temos, então, suspensão da realidade por algum tempo: aqui a fantasia poderá ganhar forma, o inusitado, o excluído, ganhar presentificação nos papéis. (MERENGUÉ, 2003, p. 108, grifos nossos)</p> <p>(...) [A espontaneidade criadora apresenta] respostas originais, disruptivas, iniciadoras de novas formas de atitudes humanas frente à determinada ordem. Não vale qualquer resposta: deve ser dada livremente e estar articulada a uma demanda específica. Trata-se, portanto, de uma questão de vital importância se falamos de mudança. (MERENGUÉ, 1999, p. 65, grifos nossos)</p> <p>E foi nessa mistura original entre pólos que se tratam por incompatíveis, nessa posição sem amarras nem certezas, que ele formulou sua redenção, como ação com o outro, visando arrancar, destripar, violar a certeza de um fim, ou a supremacia de um começo: na história, o fluxo contínuo só poderia ser modificado pelo ato que criasse o que não havia antes, aquilo que nós no Psicodrama chamamos de espontaneidade. (REÑONES, 2003, p. 128, grifos nossos)</p> <p>E se a ação espontânea não repete o passado, não é um produto de sua história, é porque ela é um esforço de superá-la, de recuperá-la e de transformá-la em função da situação atual; ela é um exercício de liberdade. Nesse sentido viver no momento puro é apenas uma abstração – mas ser capaz de recuperar o passado em função do presente, reorganizar os horizontes temporais em torno de um núcleo sempre presente, pois que está sempre mergulhado no real; o corpo. (LIMA, 2005, p. 49, grifos nossos)</p>	<p><i>Acaso</i> <i>Inusitado</i> <i>Não previsto</i> <i>Disruptivo</i></p>
<p>A inalação e a exalação dos pulmões é o símbolo da desinfecção. Através da inspiração de oxigênio, o corpo é mantido vivo, mas, através deste processo é precipitada a formação de óxido de carbono letal. Contudo o veneno é removido do corpo através da expiração. Pode-se dizer que, no processo de viver, inalamos a psique e a exalamos por meio do processo de espontaneidade. Se no processo de inspiração desenvolverem-se venenos, tensões e conflitos, estes são removidos pela espontaneidade. (MORENO, 1983, p. 99-100 apud REÑONES, 1996, p. 43-44, grifos nossos)</p> <p>A diferença é que Moreno desperdiça (...) não criando novos usos para as relações e comportamentos ultrapassados. A epistemologia moreniana se mostra fundada na noção de incompatibilidade entre os tempos (passado com presente, com futuro) e, principalmente, na divisão entre doença e saúde (...) Uma das alternativas é a de rejeitar a dualidade de doença e cura utilizada até então, substituindo-a por uma integrativa de desequilíbrio (...) Desta forma deixamos de ser os curadores de doenças para assumirmos o papel de transformadores (...) criar possibilidades para uma Catarse de Integração do grupo, transformando o</p>	<p><i>Catarse</i></p>

<p>sistema de modo a não ser mais necessária a exclusão de elementos (...) (REÑONES, 1996, p. 45-48, grifos nossos)</p>	
<p>O conceito de espontaneidade (latim: sua sponte – do interior para o exterior, Moreno, 1993:52) maximizado por Moreno referir-se-ia a algo como um catalisador psicológico. Nas suas palavras: ‘A espontaneidade permite ao mais profundo nível de personalidade emergir livre’ (Moreno, 1984:99). Se nos apropriamos dos conceitos de processo primário (ID) e secundário (EGO) de Freud; se justapormos outra expressão de Moreno ‘é manifestante sem importância para o tratamento se a <i>espontaneidade</i> do paciente for chamada de seu inconsciente’ (Scavassa, 1997:71); poderemos construir a hipótese que espontaneidade é o gatilho que disparado no sistema inconsciente (ID) vai acessar a área criativa do indivíduo (EGO). (SCAVASSA, 2001, p. 103, grifos nossos)</p> <p>Entendo por movimentos espontâneos e criativos os que nascem das necessidades humanas, corporais e grupais. (...) O mundo em transformação deveria ser questionado: muda-se para quê? Ou mais precisamente, para quem? Muito do que se entende por ‘mudanças’ está completamente dissociado do ser humano. A espontaneidade criadora só faz sentido se encarnada na história do homem, no seu desejo, noção esta que em Moreno (1992) fica implícita na possibilidade de escolha. E mais: não é possível pensar em espontaneidade criadora como um conceito definido apenas no indivíduo. Necessita ultrapassar esse estágio, para centrar-se nos vínculos e nas coletividades. Ou então corremos o risco de ter mais uma idéia dissociada do pensamento amplo de Moreno (MERENGUÉ, 1999, p. 66, grifos nossos).</p>	<p><i>Do interior para o exterior</i></p>
<p>(...) o sujeito dos procedimentos psicodramáticos sempre é o grupo, pois o grupo (no sentido do inter-relacional) é o <i>locus</i> da saúde e da doença, é nele que se estruturam os papéis e contra-papéis (a começar pela matriz de espontaneidade), e é no grupo onde a espontaneidade pode se realizar. (DAVOLI, 1995, p. 16, grifos nossos)</p> <p>E mais: não é possível pensar em espontaneidade criadora como um conceito definido apenas no indivíduo. Necessita ultrapassar esse estágio, para centrar-se nos vínculos e nas coletividades. Ou então corremos o risco de ter mais uma idéia dissociada do pensamento amplo de Moreno. (MERENGUÉ, 1999, p. 66, grifos nossos)</p>	<p><i>Indivíduo Grupo Coletividade</i></p>
<p>(...) o ‘espontâneo criativo’ – um quê a ser sustentado, para o quê ele se abre na qualidade de campo de experiência: faz-se subjetividade no criar, produzir primeiro o elemento dentro de si mesmo... fazer realidade o assunto ‘subjetivo-criativo’ em questão, para aí tematizá-lo. Dobra-se sobre si mesmo, um movimento de ‘subjetivação’, em ‘pensamentos, emoções, gestos e ações’ e vai se desdobrar ao longo de sua vida na construção de uma arquitetura: o Psicodrama – ‘casa’ que privilegia o Palco, lugar onde a ‘casa do homem’ possa se ver, se re-construir – na morada de cada um e de todos nós. (MARINO, 1996, p. 160, grifos nossos)</p>	<p><i>Subjetividade</i>³⁶</p>
<p>Conceitos de imaginação criativa, consciência imaginante, imaginário radical e instituinte possuem muitos pontos em comum com a visão moreniana de espontaneidade e criatividade. Todos dão ênfase ao poder criador da imaginação que leva o homem a conceber imagens, signos, representações, transcendência, libertando-o e indo além do aprisionamento da objetividade e concretude da realidade. Encontra-se aí um sentido que liberta e cria. (RUBINI; WEEKS, 2006, p. 149, grifos nossos)</p> <p>Uma consciência imaginante (contrária a perceptiva) se dá como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem. Ela é espontânea e criadora ao manter, através de uma criação contínua, as qualidades sensíveis de seu objeto. (RUBINI & WEEKS, 2006, p. 145, grifos nossos)</p> <p>Em Moreno, a relação entre realidade e fantasia é algo novo, transformador. Através da fantasia o indivíduo realiza, de certo modo, seu desejo frente a uma realidade frustrante, realidade essa que é concreta, conservada e impessoal, que se complementa em um instante com a individualidade da fantasia. Na criação moreniana a realidade precisa ser transformada pela fantasia, mas essa fantasia precisa ter um início e um fim, fechando-se para o retorno da realidade</p>	<p><i>Relação entre Real, Fantasia e Imaginário</i></p>

³⁶ Discussão realizada no capítulo II (página 50).

<p>(MERENGUÉ, 2003). Esse espaço que se abre na realidade é o espaço da fantasia em que a subjetividade se apresenta juntamente com a ação criadora e espontânea. Para concretizar ou compartilhar a subjetividade no social, o espaço da fantasia se fecha para que o espaço real, agora transformado e compreendido, retorne. (PEREIRA, 2005, p 29, grifos nossos)</p> <p>(...) o indivíduo vê-se diante da possibilidade de experimentar as muitas facetas do universo trazido para a cena, complementaridade dos papéis envolvidos, explorando as dimensões até então não conhecidas ou percebidas daquela forma vincular. Este exercício favorece o reencontro com uma espontaneidade-criadora construída numa situação especial, fora da ‘realidade concreta’, e que certamente poderá ser incorporada ao seu modo de estar no mundo. (LIMA, 2005, p. 54-55, grifos nossos)</p> <p>(...) Portanto, entende-se como saudável e desejável garantir a possibilidade de o homem colocar, a qualquer momento, suas conservas em movimento. Ou seja, se acreditamos que através do resgate de uma espontaneidade momentaneamente perdida, ele recupera a possibilidade de recriar suas conservas, conseqüentemente, esta é, na verdade, a condição essencial para que ele possa colocá-las a serviço de uma permanente recriação da realidade. (LIMA, 2005, p. 48-49, grifos nossos)</p> <p>O self verdadeiro tem espontaneidade, e isto coincide com os acontecimentos do mundo. O lactente pode agora gozar a ilusão do onipotente criando e controlando, e pode então gradativamente vir a reconhecer o elemento ilusório, o fato de brincar e imaginar. (WINNICOTT, 1990 apud SCAVASSA, 2001, p. 102, grifos nossos)</p>	
<p>(...) espontaneidade quer dizer voluntário e responsável, conscientemente elaborado e atuado, não impulsivo. (GODOY, 2003, p. 88, grifos nossos. Tradução livre nossa)</p> <p>A espontaneidade, originada do latim, sua ‘sponte’: do interior para o exterior, é classicamente conceitualizada por Moreno como ‘a resposta adequada a uma situação nova ou a nova resposta a uma situação antiga’ (MORENO, 1993, P. 52). A respeito da circunscrição do ato espontâneo: ‘não é um ato qualquer, por mais criativo que seja, por mais que expresse o desejo de quem o pratica, por mais livre de regras que possa parecer. É preciso que ele seja uma resposta que verdadeiramente responda aos estímulos do momento (...) (AGUIAR, 1998, p. 147)’ Como podemos notar, o sujeito na obra de Moreno é compreendido numa circunscrição local e coerente com os sistemas e relações sociais vigentes. (LIMA, 2002, p. 21, grifos nossos).</p> <p>“[A espontaneidade apresenta] resposta adequada a uma nova situação ou uma nova resposta a uma situação antiga” (MORENO, 1993 apud SCAVASSA, 2001, p. 96). Encontrado também em MORENO, 1993 apud LIMA, 2002, p. 21.</p>	<p><i>Adequação Responsável Coerente</i></p>

IV. Entrevistas com diretores de Psicodrama

Como já mencionado no capítulo sobre método, realizamos entrevistas individuais com três diretores de Psicodrama. O material coletado foi trabalhado dentro dos mesmos procedimentos das demais fontes pesquisadas. Partimos do pressuposto que o material que emerge nas entrevistas pode aparecer de modo menos elaborado, uma vez que não passa pelas habituais revisões do material escrito. Além disso, observamos que na linguagem coloquial, normalmente marcada por uma maior carga emocional e informalidade, poderiam surgir outros repertórios sobre espontaneidade. Veremos que, em muitas falas, os entrevistados fazem menção ao lugar e à importância do conceito de espontaneidade. Com frequência a discussão se dirige para o estatuto do conceito, onde são apresentadas referências principalmente à centralidade do conceito na teoria moreniana. Outro ponto que surge com destaque em todas as entrevistas é uma espécie de discussão sobre os equívocos mais comuns na compreensão e prática da espontaneidade. Essa discussão não aparece com o mesmo destaque nas demais fontes pesquisadas, como os livros e revistas. Posteriormente, discutiremos outros temas encontrados, como adequação, aqui-agora, jogo entre interno e externo, criatividade e acontecimento.

4.1. Estatuto do Conceito

Em todas as entrevistas, pudemos observar a importância e a centralidade do conceito. Ele é apresentado como fundamental, como um conceito *rico* e que traz uma *riqueza* que perdura. Tais termos são utilizados em referência à complexidade e ao potencial para descrever os fenômenos de criação observados. Em alguns casos, a força

do conceito é retratada por seus aspectos operacionais. Em todas as entrevistas, Moreno surge como a grande referência e o ponto de partida. Assim, os profissionais mencionam que retomam as discussões propostas pelo autor. Nessa retomada, aspectos são validados e outros são colocados sob crítica. Vejamos abaixo como surge a importância da espontaneidade nas entrevistas:

É o próprio conceito de espontaneidade operando. Na criação dessas modalidades [teatro espontâneo], vai fugir, não está preso a um modelo. Esta é a riqueza do conceito. (3)

Pensando no teatro espontâneo, esse conceito é fundamental. (3)

Eu acho muito rico e tem uma riqueza que perdura, que atravessa os tempos. (1)

Eu, de alguma maneira, revisito e valido a maneira como Moreno encarava a questão da espontaneidade-criatividade e conserva cultural. Esse jogo que Moreno apontou desde os primeiros textos dele a respeito entre criatividade e espontaneidade e conserva cultural. A maneira como ele aponta a espontaneidade e criatividade, desde o trabalho com o teatro espontâneo. Primeira fase do trabalho dele na década de 20, trabalhos na rua. A maneira como ele apontava, como ele reconhecia e como ele se interessava exatamente pela espontaneidade e criatividade. (1)

Assim, ao pensarem as definições de Moreno, alguns entrevistados apontam como o conceito de espontaneidade se mantém válido, mesmo com o passar do tempo. O próprio uso do termo *primeiros textos* remete a idéia de que, já nos primórdios da sua obra, Moreno encontrou pontos importantes para compor o conceito de espontaneidade. Apesar da centralidade do conceito e de ser um conceito básico, aparece também a falta de unanimidade em relação ao conceito, as imprecisões e as respectivas conseqüências, como mal-entendidos e equívocos.

Parece estranho, se é um conceito básico, não existir nem definições que fiquem, nem unanimidade quanto ao sentido dos conceitos. O que pode ser negativo, mas também pode ser positivo, porque você está sempre pensando o próprio fundamento do trabalho. (3)

*Ele [Moreno] nada escreveu com muito afinho. Isso dá a possibilidade de ser uma teoria aberta, que, por um lado, permite à gente criar à vontade, mas também faz **ter muitas ambigüidades**. (...) Acho que por conta disso tem muito mau entendimento do que é ser espontâneo.(2)*

Portanto, embora seja apontado como *riqueza* que perdura, podemos observar também sua meta-estabilidade. Vale lembrar que tal aspecto se faz presente também nos demais materiais pesquisados, como as revistas e livros.

4.2. Dos equívocos no uso do conceito

Ao falarem do uso e compreensão do conceito, os entrevistados apontam os equívocos mais comuns. Nas falas, é possível observar que tais equívocos se dão desde o uso do conceito no cotidiano até nas práticas profissionais. Organizamos tais equívocos em dois núcleos temáticos, *inadequação* e *ineditismo*, este último ligado à dimensão de *originalidade* do conceito. Entendemos que, para os entrevistados, o equívoco mais comum é não se considerar a dimensão de adequação da espontaneidade. ***Quebra a adequação. Nessa visão, a adequação seria anti-espontânea. Em vez de fazer parte do conceito, a adequação seria o anti-conceito. Parece que esta é a confusão mais comum*** (3). Tal aspecto pode se manifestar de várias formas. Ocorre quando se toma a espontaneidade como possibilidade de execução irrestrita da vontade, que daria o aval para uma atuação voluntariosa e irresponsável. Nesses casos, deixa-se de considerar o outro e o contexto em que se encontra. Trata-se de um ato inconseqüente, que satisfaz a vontade de apenas uma das partes envolvidas. Nos exemplos trazidos, essas ações equivocadas podem ser consideradas agressivas, impulsivas, invasoras do espaço do outro, sem contato com a realidade etc.

*[Espontaneidade] É a gente chegar, **estar à vontade** num lugar, falar o que tenho **vontade**. Estou com **vontade** de tirar os sapatos, tiro os sapatos. Estou com **vontade** de por o sapato, ponho o sapato. Tenho **vontade** de jogar o sapato na sua cabeça, jogo o sapato na sua cabeça. Acho que por conta disso tem muito **mau entendimento do que é ser espontâneo**. (2)*

*Ele [Teatro Espontâneo] deveria ser utilizado em condições onde não existisse a necessidade ou possibilidade de aprofundamento. Era algo mais lúdico e tinha um caráter extremamente caótico. Aqui entra a questão do conceito de espontaneidade. A **confusão de espontaneidade como atividade irresponsável e caótica**. O que você tem vontade de fazer, você faz e pronto, um ato voluntarioso. (1)*

*Parece que esta é a **confusão mais comum**. O que se diz é que se o público quiser fazer de início a cena, **tem que deixar**. Se não, é contra a espontaneidade. Se o ator que está em cena resolver ir embora, isso é espontaneidade. (3)*

*Basicamente, a grande confusão é o espontâneo como voluntarioso, **sem compromisso com a realidade**. Qualquer coisa que dê parâmetros da realidade é anti-espontâneo. Esta é uma forma equivocada, que é muito comum, a mais comum. (3)*

Para um dos entrevistados, outra confusão que surge diz respeito à definição de respostas impulsivas como *espontaneidade patológica*. Ao fazê-lo, estaríamos contradizendo o próprio conceito de espontaneidade, que, na definição moreniana, deveria incluir a dimensão da adequação. Portanto, nesses casos, deveríamos dizer *ausência de espontaneidade* ou, quando muito, *patologia da espontaneidade*.

[Espontaneidade patológica] Seria a ausência de espontaneidade. A ação impulsiva é equivalente à ação conservada, em termos de qualidade de resposta à situação presente. Então, eu não diria espontaneidade patológica, mas patologia da espontaneidade. Como você caracterizaria situações de falta de espontaneidade? O agir impulsivo é um deles. (3)

Outro equívoco que surge quando se fala de espontaneidade refere-se à sua dimensão de originalidade. O termo utilizado para representar este componente equivocado do conceito é *ineditismo*. Nesses casos, o equívoco seria considerar espontaneidade somente como coisa inédita, imprevisível e criativa.

[Ser espontâneo] Não tem a ver com o ineditismo.(...) não tem a ver com surpresa, com uma coisa ser inédita, uma coisa ser super criativa. Acho que tem a ver com o quanto aquilo promove novas relações, novos conteúdos. (2)

De modo geral, pudemos observar como as ambigüidades ou mal-entendidos que surgem nas falas dos entrevistados denotam a meta-estabilidade do conceito de espontaneidade. Ao mesmo tempo, observamos que essa meta-estabilidade revela a complexidade em que o conceito de espontaneidade se insere.

4.3. Adequação

Encontramos definições nas falas dos entrevistados que enfatizam o componente de adequação da espontaneidade. Em alguns casos, a adequação é apontada como diretamente proporcional à espontaneidade *Quanto mais adequado, mais espontâneo. (3)*. A adequação refere-se à busca de alcançar um determinado objetivo com respostas que satisfaçam a situação presente, considerando os *dados presentes* e as prescrições sociais.

O que é adequação? É saber se seu comportamento responde à situação presente ou não. Se ela responde à situação presente, então este é o componente de adequação da espontaneidade. Entram como dados da situação todas as conservas, todas as prescrições, todas as indicações sociais etc. (...) para que o objetivo do meu comportamento seja alcançado. É aqui que eu coloco a espontaneidade, que [se] coaduna com o conceito de “liberdade”. (3)

O sentido de adequação entre o indivíduo e o grupo é retratado também com o termo *sintonia*. Assim, numa produção em que todos estão envolvidos de alguma forma, caracterizando uma co-construção, haveria uma sintonia entre a pessoa e o grupo. A espontaneidade manifesta estaria ligada à continuidade da produção grupal para uma

determinada finalidade. No caso específico citado abaixo, tratada na perspectiva do teatro espontâneo, a espontaneidade promoveria a continuidade da dramatização.

Eu acho que o que o Moreno fala de ser espontâneo é o mesmo que ele fala sobre tele, que também é ambíguo. Eu acho que é você em sintonia com você, em sintonia com o grupo existente, em sintonia com “qual é a questão que está em jogo”, eu ter um determinado comportamento, que promove a co-construção. Eu posso ser super legal, falar um negócio do que há de mais ponta de linha, ninguém entendeu nada, isso não é espontaneidade. Aquilo paralisa o grupo, aquilo não cria onda. Talvez a definição boa pra espontaneidade é se cria onda ou se não cria onda. Se cria onda é espontâneo, mesmo que seja uma bobagem qualquer que você fale. Uma perguntinha boba criou onda, é espontâneo. Você percebe que, entrando na história do teatro, o enredo continua, a história continua. Eu acho que é isso que é ser espontâneo. (2)

Ao pensarmos na adequação, identificamos também que a espontaneidade é apresentada circunscrita no *aqui-agora*, por isso é oportuno explorarmos um pouco mais o que foi trazido a respeito do tema nas entrevistas. Veremos duas falas e, posteriormente, alguns comentários a respeito.

*Retomando a espontaneidade, primeiro você tem uma situação problema, que você está vivendo no “aqui-agora”. Você tem a necessidade de atuar sobre a situação ou atuar dentro dela. Então, vem a decisão, você pode agir com uma resposta pronta, com algo que você já sabe - mesmo sendo forçada, você aplica esta resposta. Ou, você **recria** sua resposta, em função do “aqui-agora”. (3)*

*É aqui que eu coloco a espontaneidade, que [se] **coaduna** com o conceito de “liberdade”. Eu estou livre de **soluções prévias** para encontrar uma solução que responde a este momento. Estou **livre** também na consideração de todos os dados. Livre de **preconceitos que me impeçam de levar em conta algumas coisas da realidade**, pra que eu possa encontrar um jeito melhor de responder a esta situação. Este melhor tem a ver com o meu objetivo. (3)*

Visando a marcar as dimensões temporais presentes nas duas falas, podemos observar que elas estão associadas ao momento em que uma determinada resposta ocorre. Assim, temos a resposta que ocorreu no passado e aquela que está ocorrendo no presente. Algo foi produzido no passado e algo está sendo produzido no presente.

Assim, de acordo com a primeira fala, aquilo que se produz se faz pela *recriação*, ou seja, o passado de algum modo se faz presente. Já a segunda fala mostra o esforço para estar *livre do passado*. Acima de tudo, e o que nos parece mais relevante é que a compreensão da realidade é percebida a partir dessa liberdade do passado, da solução prévia, do preconceito. Nesse sentido, a compreensão de realidade, condicionada ao aqui-agora, opera como mais um componente da espontaneidade. *Tomar a realidade exatamente como ela é.* (3)

Portanto, é no *aqui-agora* que teria a apreensão da realidade. Além disso, é no aqui-agora, no qual ocorre o encontro das forças advindas do interior e do exterior, das mais diversas fontes, que o indivíduo pode transformar-se e transformar a realidade. Na especificidade e, somente nela, que a melhor resposta poderia ser fornecida.

O Maná é uma fruta (...) tem uma característica parecida com algumas frutas do Nordeste, é no dia, na hora. Se você guardar ele estraga, só serve para aquele momento. Então, a espontaneidade seria como o Maná. (3)

4.4. Espontaneidade: transformações/mudanças

Nesse jogo temporal entre presente e passado, podemos perceber o trânsito da criação, ou seja, as transformações entre os produtos *existentes*, *pré-existentes* e os *novos produtos*. Tomando como base essas falas, veremos uma noção de espontaneidade voltada para pensar a produção de mudanças. Segundo os entrevistados, as mudanças podem se dar no modo habitual das pessoas e seus pontos de vista (interior) ou transformar e gerar produtos que ficariam gravados em estado de conserva (exterior).

*Se você está convivendo com acontecimentos espontâneos e criativos, isso mobiliza em você espontaneidade e criatividade também. (...) Os momentos espontâneos criativos **produzem mudanças** tanto do ponto*

*de vista **interno** da pessoa, quanto do ponto de vista **externo**. Portanto, **produzem mudanças no meu modo habitual de ser, como também produzem mudanças em produtos que ficam gravados, criados em estado de conserva. (1)***

Assim, as mudanças poderiam ocorrer nas dimensões internas e externas. Além disso, entre o pré-existente e o novo - que, como já foi visto, não se trata necessariamente de algo inédito - surgiria uma tensão. Uma tensão entre as soluções adequadas do passado e as novas soluções que visam à adequação no presente. Parece haver uma idéia de força de manutenção do que já existe entrando em choque com as transformações e criações que estão acontecendo. A espontaneidade estaria operando exatamente nesta tensão, fomentando as transformações.

*Eu acho que há uma **tensão entre o que já existe e o que você vai criar, que é o novo. Entre o novo e o pré-existente existe sempre uma tensão. É nessa tensão que você trabalha. A espontaneidade esta exatamente aí. (3)***

*Usou ali e, depois, não serve mais. É interessante essa **fusão entre o novo e o velho, entre o que existe, o pré-existente, e o que está começando a existir. Essa condição é daquele momento. Esse é o sentido da espontaneidade não conservada. (3)***

Na fala acima, podemos observar também que há uma especificidade da situação, já discutida quando falávamos da adequação, e que, no caso da originalidade, obriga à constante busca de transformação. *Usou ali, e depois não serve mais.* Assim, aquilo que se produziu e aquilo que se produz, há de se atualizar constantemente. O entrevistado utiliza o termo *fusão* para falar dessa relação entre *o que existe, pré-existente*, e *o novo*, ou seja, não se parte necessariamente do zero, *o que existe* pode ser transformado e reaproveitado. Aquilo que é produzido e que fica de algum modo armazenado normalmente é definido como conserva: (...) *produzem mudanças em produtos que ficam gravados, criados em estado de conserva (1)* Porém, nem sempre o *existente* é aproveitado, ou nem sempre é um facilitador da emergência do novo. O

problema surge quando o *que existe* inviabiliza e impede a criação do *novo*. Descrevendo esta situação, numa das entrevistas encontramos o uso do termo *capturado* para indicar o aprisionamento da espontaneidade pela força do que existe. Uma espécie de *mesmice* operando.

Sair das capturas e tentar buscar um criativo, que é o criativo que não está na captura. Tinham algumas cenas que já eram completamente capturadas pela espontaneidade. (...) A minha utopia é algo assim: Qual é a linha de fuga que eu acho aqui, pra acontecer alguma coisa? Na linha do acontecimento mesmo, que aconteça, me tire um pouco de ar. Eu não sei o que me aconteceu, mas que me tirou do ritmo anestesiado. Minha vontade comigo e minha vontade com as pessoas é sair dessa mesmice que a gente vai vivendo. Ou a mesmice pode ser tão repetida, tão repetida que a gente consiga provocar isso. Mas alguma coisa que me tire. (2)

Parece-nos significativo constatar que é a própria espontaneidade que se encontra capturada. Portanto, se é a espontaneidade que nos tira das capturas e se ela está capturada, o que então poderá promover a ruptura? O entrevistado nos aponta uma possível linha de fuga, *um acontecimento*. Nesse sentido, veremos a produção criativa sendo compreendida na espontaneidade por intermédio de um componente *operador mais externo*. Na própria definição operacional moreniana, é possível identificar tal aspecto³⁷; nas entrevistas, ele surge quando se fala do momento primeiro que mobiliza a espontaneidade: *Retomando a espontaneidade, primeiro você tem uma situação problema (...)*. (3). Acreditamos que a *primeira situação problema* que mobiliza a espontaneidade é esse acontecimento. Assim, na perspectiva do acontecimento, podemos perceber um certo deslocamento do componente *causa em si mesma*, herança etimológica da espontaneidade, para um componente que coloca a causa em algo mais externo, que pode fugir do domínio das pessoas e dos grupos. Aliás, que poderá nem ter causa definida, como veremos mais adiante ao discutirmos o componente *caos* na

³⁷ “(...) resposta adequada a **uma nova situação** (...)” (MORENO, 1973/1984, p. 35).

espontaneidade. Por ora, julgamos importante acrescentar outros componentes que surgem quando se atenta para o componente *acontecimento*. Quando a espontaneidade foi definida considerando-se a dimensão do aquecimento, notamos também uma concepção de pesquisa sobre a experiência vivida em que não se busca uma verdade única. O enfoque recai sobre variadas *possibilidades*. Nesse sentido, como veremos adiante, o componente *aqui-agora*, também perde força e vai sendo substituído por componentes como *fluxos* e *seqüências de rupturas*.

Agora, a pesquisa não é em torno da verdade de alguém. A pesquisa é a respeito de um acontecimento que muda, que faz mudanças, acontecimento ligado à espontaneidade e criatividade. A pesquisa deixa de ser a respeito da verdade e passa a ser a respeito de um acontecimento que produz mudanças. (1)

(...) acontecimento que está ali, se desencadeando no grupo, a seqüência de rupturas. Rupturas de um campo que estrutura uma determinada verdade, que vão produzir novos campos, que vão estruturar outras versões. (1)

Na medida em que os profissionais identificam a força do acontecimento e rupturas, em alguns casos é possível perceber certo uso intencional desses acontecimentos, dessas rupturas. Ou seja, o profissional procura produzir acontecimentos e rupturas que possam disparar e fomentar a espontaneidade. Numa das entrevistas, surge um exemplo, em que o trabalho é promover algum acontecimento que demande respostas mais físicas e corporais. Parte-se do pressuposto que no campo do corpo teríamos respostas menos racionalizadas, possíveis linhas de fuga.

(...) a gente reconhece menos os signos do corpo. Ele é tão colonizado quanto, mas se você começa a criar desconfortos no corpo. (...) cria a possibilidade do reequilíbrio, que seria a espontaneidade. A idéia era que a cena venha a partir de uma relação corporal ou de uma situação corporal. (2)

Observamos que a presença do componente *acontecimento* na definição de espontaneidade também faz avizinhar um sentido de *fluxo de acontecimentos*. Quando o fluxo acontece, os acontecimentos poderão estar no caos. Dessa forma, a criação pode ser vista, a partir da espontaneidade, como um fluxo acontecendo, sobre o qual o sujeito não tem o menor controle do que ocorre. Os acontecimentos trazem novos arranjos e demandam do diretor uma *entrega ao desconhecido*, atuar sem saber para onde está sendo conduzido. As características presentes em tais situações geram a sensação de estar *perdido* e isso pode trazer angústias e sofrimentos.

Você se espanta, a pessoa que está envolvida em atos espontâneos criativos se espanta quando se encontra consigo mesma e com os outros. Esse espanto, muitas vezes, é uma vivência de caos. Vivência de caos que, muitas vezes, traz a sensação de estar perdido. (...) Sem, às vezes, ter a menor idéia do que está acontecendo. Perdido. (...) desenhar alguma coisa que você ainda não sabe o que é. (...) que eu não sei onde vai dar. E a angústia que isso desperta. Só vou descobrir o que estou desenhando depois de um certo tempo. Esta oscilação constante em que, às vezes, eu estou copiando um desenho e, às vezes, simplesmente tracejando, rascunhando alguma coisa, que eu não sei muito bem onde é que vai dar, mas que tem algum fluxo acontecendo ali, naquele momento, que eu preciso me entregar a este fluxo. Eu acho que isso acontece tanto para o público, como para o diretor, esta oscilação e mudança de perspectiva o tempo inteiro. Eu acho que é importante que as pessoas que trabalham com criação em grupo saibam reconhecer esta característica do ato espontâneo-criativo. (...) Como isso angustia, como isso produz angústia, você perde suas referências. (1)

Assim, surge também um sentido de ato espontâneo em que podemos identificar a diminuição da força voluntária do sujeito envolvido. Nesse caso, a pessoa envolvida se entrega a um *fluxo* que a conduz. É interessante quando observamos também a eleição do termo *caos*, pois indica uma produção da qual não se sabe a causa, trata-se de estar lançado num *fluxo que acontece*. A noção de realidade também sofre mudanças, ou seja, como vimos anteriormente, não se busca uma verdade nem tampouco uma única causa. *É o questionamento desta unicausalidade (...) (2)*. A idéia de *aqui-agora*, que antes era critério para a apreensão e intervenção na realidade, também será

ressignificada. Um dos entrevistados cita a influência de dois livros de Deleuze na construção de sua concepção de tempo: *Imagem Tempo* e *Imagem Movimento*.

Um outro jeito de fazer cinema, onde o tempo não é tão subordinado a ação do protagonista heróico, mas o tempo aparece em estados mais puros dentro da própria imagem. Então, é um jeito de fazer cinema onde aparecem cenas que você já não sabe se são lembranças, sonhos ou fantasias. Começa a aparecer uma certa ambigüidade, uma ambigüidade explorada cinematograficamente. Começa a aparecer marcas de tempo na própria cena, dentro da cena. O tempo que antes aparecia como encadeamento de cenas, agora aparece dentro de uma própria cena, para a passagem do tempo. Antes, você estava em busca da verdade do protagonista (...) Agora, a pesquisa não é em torno da verdade de alguém. A pesquisa é a respeito de um acontecimento que muda, que faz mudanças, acontecimento inédito que surpreende e que faz mudanças, um acontecimento ligado à espontaneidade e criatividade. (1)

Visto desse modo, não se trata de conceber a realidade como uma interpretação única, vivida numa noção de especificidade do *aqui-agora*. Nessa perspectiva, as forças presentes no fluxo podem se combinar com variadas possibilidades, fomentando múltiplos acontecimentos.

Uma interpretação que não tem a ver com uma pesquisa do “aqui agora”, do que está acontecendo naquela relação específica de um analista com seu paciente, de um grupo com seu coordenador. (...) Uma interpretação única e centrada a respeito do que acontece no mundo, com uma única visão. (...) São várias fissuras que vão surgindo e que não vão trabalhar na busca do reforço de uma determinada identidade. Trabalha no reforço, exatamente, da produção de novos acontecimentos, que modificam. (1)

Assim, ao pensarmos o componente *tempo* do conceito de espontaneidade, podemos concebê-lo como a possibilidade de *criar fluxos, dimensões intensivas*. Trata-se do sentido de contágio da espontaneidade, de propagação de ondas de criação. O que, como veremos na fala abaixo, um dos entrevistados apresenta como *acontecimento espontâneo*. Portanto, ao serem lançadas nos fluxos, acontecimentos espontâneos,

criação de ondas e mobilização da espontaneidade, as diferentes forças se chocam e intensificam ainda mais os fluxos.

*Por exemplo, o que [Moreno] fala sobre espontaneidade e criatividade que é **contagiosa, que se propaga, que contagia**. Se você está convivendo com acontecimentos espontâneos e criativos, isso mobiliza em você espontaneidade e criatividade também. (1)*

*(...) Talvez a definição boa pra espontaneidade é se cria onda ou se não cria onda. **Se cria onda, é espontâneo**, mesmo que seja uma bobagem qualquer que você fale. Uma perguntinha boba criou onda é espontâneo. Você percebe que, entrando na história do teatro, o enredo continua, a história continua. Eu acho que é isso que é ser espontâneo. (2)*

Ao pensarmos no sentido de transformação da espontaneidade e seus respectivos componentes, observamos a emergência de novos componentes - como fluxos, acontecimentos etc. - ao lado dos que permanecem - realidade, *aqui-agora* etc.-, produzindo deslocamentos. Portanto, ao comparar as diferentes definições de *espontaneidade*, vimos como esses componentes são ressignificados: saem ou entram, viabilizando novos sentidos. Como um dos entrevistados mencionou, um pouco das fontes em que se baseiam suas definições - particularmente, na filosofia de Deleuze e Guattari -, foi observar como a filosofia tensiona os componentes anteriores, promovendo transformações no conceito.

4.5. Quebra da espontaneidade

Aparecem algumas discussões nas entrevistas sobre a quebra e ausência de espontaneidade. Ao observarmos tal aspecto, veremos que o fenômeno é identificado de acordo com o sentido de espontaneidade utilizado. Assim, por exemplo, se a adequação é tomada como critério, deixa de ser espontâneo aquele comportamento que, pelo

excesso ou pela falta, deixa de ser adequado. Um tipo comum da falta de espontaneidade pelo excesso seria a resposta impulsiva. *Como você caracterizaria situações de falta de espontaneidade? O agir impulsivo é um deles.* (3) No outro rumo, a ausência de uma resposta quando esta se faz necessária seria também falta de espontaneidade. *Então, você tem um indicador de que não é espontaneidade.(...) O corpo não está respondendo ao que a situação pede.* (3) Nestes momentos, normalmente o diretor intervém, utilizando de técnicas da Socionomia.

Numa das poucas menções à psicanálise, surge referência ao conceito de inconsciente. Na perspectiva trazida, sua emergência é apontada como a quebra de espontaneidade. Tal fato corresponderia, no Teatro Espontâneo, à quebra de papel em relação a um certo contexto.

(...) a quebra de espontaneidade corresponde à irrupção do inconsciente. Aquilo que irrompe, o inconsciente, um ato falho ou alguma coisa assim. (...) No psicodrama e teatro espontâneo, o equivalente disso seria a quebra de papel, que pode ser (...) no contexto social, grupal e dramático. (3)

A irrupção do inconsciente por intermédio de um ato falho, como quebra da espontaneidade e sua respectiva comparação à quebra de papel nos diferentes contextos, remete-nos, mais uma vez, a um tipo de definição de espontaneidade. Nesse caso, o componente *consciência* estaria sendo considerado para definir espontaneidade. Portanto, uma irrupção descontrolada e indevida do inconsciente, um ato falho, seria considerada falta de espontaneidade. Não pesquisamos durante a entrevista se, no caso de a irrupção se dar de forma adequada - como em casos de sublimação -, poderíamos chamá-la de falta de espontaneidade. O fato é que o conceito de inconsciente foi mencionado uma única vez e como falta de adequação. Vale lembrar que, nos artigos da Revista Brasileira de Psicodrama, a força da psicanálise se fez maior, por Bachelard e Castoriadis.

Neste capítulo, com base nas entrevistas, observamos como os repertórios de espontaneidade circulam. Quando tomamos os principais núcleos temáticos das entrevistas, podemos observar que eles giram de modo similar em torno dos temas que já vínhamos trabalhando nas revistas e livros pesquisados. Nas entrevistas, surgem com maior relevância o estatuto e os equívocos do conceito de *espontaneidade*. Mas também aparece o que escolhemos chamar de *equivocidade do conceito*, pois entendemos que se trata também da sua meta-estabilidade. Acreditamos que essa equivocidade representa a própria complexidade em que se inserem as definições de espontaneidade.

Observamos linhas de pensamento mais próximas às de Moreno, nas quais o grupo de componentes do conceito que surge é o habitualmente trabalhado pelo precursor do Psicodrama, entre eles temos: jogo interno e externo, adequação, originalidade, aqui-agora e realidade. Em outra linha, principalmente com as influências de Deleuze, Guattari e Nietzsche, aparece um outro grupo de componentes do conceito, como: acontecimento, caos, fluxos, rupturas e verdades relativas.

No geral, constatamos que as entrevistas endossaram muitas das discussões já trazidas nos livros e revistas. Sentimos que pudemos nos aproximar dos repertórios sobre *espontaneidade* que circulam na fala dos profissionais de Psicodrama, utilizando da comunicação oral. Ademais, pudemos pesquisar exemplos e experimentar o conceito mais próximo da sua operação prática.

4.6. Definições de espontaneidade nas vozes dos diretores de Psicodrama

Tabela (7): Definições de espontaneidade nas vozes dos diretores de Psicodrama	Núcleos Temáticos
<p>É o próprio conceito de espontaneidade operando. Na criação dessas modalidades, vai fugir, não está preso a um modelo. Esta é a riqueza do conceito. (3)</p> <p>Parece estranho, se é um conceito básico, não existir nem definições que fiquem, nem unanimidade quanto ao sentido dos conceitos. O que pode ser negativo, mas também pode ser positivo porque você está sempre pensando o próprio fundamento do trabalho. (3)</p> <p>Eu, de alguma maneira, revisito e valido a maneira como Moreno encarava a questão da espontaneidade-criatividade e conserva cultural. Esse jogo que Moreno apontou desde os primeiros textos dele a respeito entre criatividade e espontaneidade e conserva cultural. A maneira como ele aponta a espontaneidade e criatividade, desde o trabalho com o teatro espontâneo. Primeira fase do trabalho dele na década de 20, trabalhos na rua. A maneira como ele apontava, como ele reconhecia e como ele se interessava exatamente pela espontaneidade e criatividade. Eu acho muito rico e tem uma riqueza que perdura, que atravessa os tempos. (1)</p>	<p><i>Estatuto do conceito</i> <i>Rico</i></p>
<p>Talvez a definição boa pra espontaneidade é se cria onda ou se não cria onda. Se cria onda é espontâneo, mesmo que seja uma bobagem qualquer que você fale. Uma perguntinha boba criou onda, é espontâneo. Você percebe que, entrando na história do teatro, o enredo continua, a história continua. Eu acho que é isso que é ser espontâneo. Não tem a ver com o ineditismo. Na quinta-feira eu estava dando uma aula que inclusive veio este assunto, não tem a ver com surpresa, com uma coisa ser inédita, uma coisa ser super criativa. Acho que tem a ver com o quanto aquilo promove novas relações, novos conteúdos. Isso que pra mim é ser espontâneo. (2)</p> <p>[Espontaneidade] É a gente chegar, estar à vontade num lugar, falar o que tenho vontade. Estou com vontade de tirar os sapatos, tiro os sapatos. Estou com vontade de por o sapato, ponho o sapato. Tenho vontade de jogar o sapato na sua cabeça, jogo o sapato na sua cabeça. Acho que, por conta disso, tem muito mau entendimento do que é ser espontâneo. (2)</p> <p>Quebra a adequação. Nessa visão, a adequação seria anti-espontânea. Em vez de fazer parte do conceito, a adequação seria o anti-conceito. Parece que esta é a confusão mais comum. Se tem uma estrutura prévia, não pode ser espontâneo. (...) O que se diz é que se o público quiser fazer de início a cena, tem que deixar. Se não, é contra a espontaneidade. Se o ator que está em cena resolver ir embora, isso é espontaneidade. (3)</p> <p>Ele [Teatro Espontâneo] deveria ser utilizado em condições onde não existisse a necessidade ou possibilidade de aprofundamento. Era algo mais lúdico e tinha um caráter extremamente caótico. Aqui entra a questão do conceito de espontaneidade. A confusão de espontaneidade como atividade irresponsável e caótica. O que você tem vontade de fazer, você faz e pronto, um ato voluntarioso.(1)</p> <p>Basicamente, a grande confusão é o espontâneo como voluntarioso, sem compromisso com a realidade. Qualquer coisa que dê parâmetros da realidade é anti-espontâneo. Esta é uma forma equivocada, que é muito comum, a mais comum. (3)</p> <p>Mesmo quando se fala em espontaneidade patológica, eu acho que tem um equívoco conceitual. Como se existisse a possibilidade de uma super espontaneidade que atinge o nível patológico. Acho que isso não existe. Quanto mais adequado, mais espontâneo. (3)</p>	<p><i>Equivocidade do Conceito</i> <i>Ineditismo</i> <i>Livre Vontade</i> <i>Ato voluntarioso</i> <i>Sem contato com a realidade</i></p>
<p>Mesmo quando se fala em espontaneidade patológica, eu acho que tem um equívoco conceitual. Como se existisse a possibilidade de uma super espontaneidade que atinge o nível patológico. Acho que isso não existe. Quanto mais adequado, mais espontâneo. (3)</p>	<p><i>Adequação</i></p>

<p>Retomando a espontaneidade, primeiro você tem uma situação problema, que você está vivendo no “aqui-agora”. Você tem a necessidade de atuar sobre a situação ou, atuar dentro dela. Então, vem a decisão, você pode agir com uma resposta pronta, com algo que você já sabe - mesmo sendo forçada, você aplica esta resposta. Ou você recria sua resposta em função do “aqui-agora”. Aqui entra essa vertente da adequação que é muito discutida. O que é adequação? É saber se seu comportamento responde à situação presente ou não. Se ela responde à situação presente, então, este é o componente de adequação da espontaneidade. Entram como dados da situação, todas as conservas, todas as prescrições, todas as indicações sociais etc. (...) É aqui que eu coloco a espontaneidade, que [se] coaduna com o conceito de “liberdade”. Eu estou livre de soluções prévias para encontrar uma solução que responde a este momento. Estou livre também na consideração de todos os dados. Livre de preconceitos que me impeçam de levar em conta algumas coisas da realidade, pra que eu possa encontrar um jeito melhor de responder a esta situação. Este melhor tem a ver com o meu objetivo. (3)</p> <p>É porque dentro dos objetivos dele, se ele não levar em conta a existência desses valores, ele pode não atingir os objetivos. Ou então, ser aprisionado por estes valores, o que também impede de atingir estes objetivos. (3)</p> <p>Eu acho que [ser espontâneo] é você em sintonia com você, em sintonia com o grupo existente, em sintonia com “qual é a questão que está em jogo”, eu ter um determinado comportamento que promove a co-construção. Eu posso ser super legal, falar um negócio do que há de mais ponta de linha, ninguém entendeu nada, isso não é espontaneidade. Aquilo paralisa o grupo, aquilo não cria onda. Talvez a definição boa pra espontaneidade é se cria onda ou se não cria onda. Se cria onda, é espontâneo, mesmo que seja uma bobagem qualquer que você fale. Uma perguntinha boba criou onda, é espontâneo. Você percebe que, entrando na história do teatro, o enredo continua, a história continua. Eu acho que é isso que é ser espontâneo. Não tem a ver com o ineditismo. (2)</p> <p>Não é uma coisa que eu larguei porque eu acho que o corpo não é colonizado. Eu acho que a gente reconhece menos os signos do corpo. Ele é tão colonizado quanto, mas se você começa a criar desconfortos no corpo (...) a gente chegou a fazer, pedia pra pessoas fazer uma cena e depois pedia para todo mundo ficar assistindo assim [faz um gesto mostrando como era], ficar desequilibrado. Porque era um jeito de você, no desconforto, criar a possibilidade do reequilíbrio que seria a espontaneidade. (2)</p>	<p><i>Sintonia</i></p> <p><i>Reequilíbrio</i></p>
<p>Retomando a espontaneidade, primeiro você tem uma situação problema, que você está vivendo no “aqui-agora”. Você tem a necessidade de atuar sobre a situação ou atuar dentro dela. Então, vem a decisão, você pode agir com uma resposta pronta, com algo que você já sabe - mesmo sendo forçada, você aplica esta resposta. Ou você recria sua resposta em função do “aqui-agora”. (3)</p> <p>O Maná é uma fruta (...) tem uma característica parecida com algumas frutas do Nordeste, é no dia, na hora. Se você guardar ele estraga, só serve para aquele momento. Então, a espontaneidade seria como o Maná. (3)</p> <p>Usou ali e depois não serve mais. É interessante essa fusão entre o novo e o velho, entre o que existe, o pré-existente, e o que está começando a existir. Essa condição é daquele momento. Esse é o sentido da espontaneidade não conservada. (3)</p>	<p><i>Aqui e Agora</i></p>
<p>Eu acho que há uma tensão entre o que já existe e o que você vai criar, que é o novo. Entre o novo e o pré-existente existe sempre uma tensão. É nessa tensão que você trabalha. A espontaneidade esta exatamente aí. (3)</p> <p>Usou ali e depois não serve mais. É interessante essa fusão entre o novo e o velho, entre o que existe, o pré-existente, e o que está começando a existir. Essa condição é daquele momento. Esse é o sentido da espontaneidade não conservada. (3)</p> <p>Acho que são estas as confusões que a gente encontra. Você trouxe a questão, de que geralmente se contrapõe à conserva cultural e à espontaneidade. Trata-se de um conceito errado de espontaneidade e um conceito errado de conserva cultural. Quando você pega o conceito de espontaneidade nessa acepção que eu tomo, fica fácil entender conserva cultural como a resposta pronta. Em vez de você criar respostas para uma situação, você usa uma outra, que serviu para outra situação. E isso não tem nada a ver com o produto. (3)</p>	<p><i>Tensão entre criação e pré-existente.</i></p> <p><i>Conserva Cultural</i></p> <p><i>Linha de fuga</i></p>

<p>Sair das capturas e tentar buscar um criativo, que é o criativo que não está na captura. Acho que era essa a coisa. Eu vi esse trabalho aqui, já tinha a cena, não eram mais aquelas cenas dos psicoterapeutas, do começo, meio e fim. Tinham algumas cenas que já eram completamente capturadas pela espontaneidade. (...) A minha utopia é algo assim: qual é a linha de fuga que eu acho aqui, pra acontecer alguma coisa? Na linha do acontecimento mesmo, que aconteça, me tire um pouco de ar. Eu não sei o que me aconteceu, mas que me tirou do ritmo anestesiado. Minha vontade comigo e minha vontade com as pessoas é sair dessa mesmice que a gente vai vivendo. Ou a mesmice pode ser tão repetida, tão repetida que a gente consiga provocar isso. Mas alguma coisa que me tire. (2)</p> <p>Se você está convivendo com acontecimentos espontâneos e criativos, isso mobiliza em você espontaneidade e criatividade também. (...) Os momentos espontâneos criativos produzem mudanças. tanto do ponto de vista interno da pessoa, quanto do ponto de vista externo. Portanto, produzem mudanças no meu modo habitual de ser, como também produzem mudanças em produtos que ficam gravados, criados em estado de conserva. (1)</p> <p>Eu estou livre de soluções prévias para encontrar uma solução que responde a este momento. Estou livre também na consideração de todos os dados. Livre de preconceitos que me impeçam de levar em conta algumas coisas da realidade, pra que eu possa encontrar um jeito melhor de responder a esta situação. Este melhor tem a ver com o meu objetivo. (3)</p>	
<p>Você se espanta, a pessoa que está envolvida em atos espontâneos criativos se espanta quando se encontra consigo mesma e com os outros. Esse espanto, muitas vezes, é uma vivência de caos. Vivência de caos que, muitas vezes, traz a sensação de estar perdido. Eu vejo isso o tempo inteiro nos grupos e vejo isso como diretor. Frequentemente, me sinto perdido. [risos] O que eu faço com isso agora? É só a crença de que estou dentro de um processo, que me permite permanecer ali enquanto diretor. Sem, às vezes, ter a menor idéia do que está acontecendo. Perdido. Esse jeito, que eu falo nos meus textos, de desenhar alguma coisa que você ainda não sabe o que é. (1)</p> <p>Esse jeito, que eu falo nos meus textos, de desenhar alguma coisa que você ainda não sabe o que é. Porque você pode desenhar uma coisa copiando. Vou desenhar aquela flor. Vou lá, olho e desenho. Eu posso desenhar também uma coisa que eu começo a fazer uns traços, que eu não sei onde vai dar. E a angústia que isso desperta. Só vou descobrir o que estou desenhando depois de um certo tempo. Esta oscilação constante em que, às vezes, eu estou copiando um desenho e, às vezes, simplesmente tracejando, rascunhando alguma coisa, que eu não sei muito bem onde é que vai dar, mas que tem algum fluxo acontecendo ali, naquele momento, que eu preciso me entregar a este fluxo. Eu acho que isso acontece, tanto para o público, como para o diretor, esta oscilação e mudança de perspectiva o tempo inteiro. Eu acho que é importante que as pessoas que trabalham com criação em grupo saibam reconhecer esta característica do ato espontâneo-criativo. Como isso angustia, como isso produz angústia, você perde suas referências. (1)</p> <p>Se você tem um estado de espontaneidade você tem um processo que flui. (3)</p>	<p><i>Caos / Espanto / Perdido / Angústia Fluxo acontecendo</i></p>
<p>Por exemplo, o que [Moreno] fala sobre espontaneidade e criatividade que é contagiosa, que se propaga, que contagia. Se você está convivendo com acontecimentos espontâneos e criativos, isso mobiliza em você espontaneidade e criatividade também. (1)</p>	<p><i>Contagio e propagação</i></p>
<p>O corpo não está respondendo ao que a situação pede. (3)</p> <p>[Espontaneidade patológica] Seria a ausência de espontaneidade. A ação impulsiva é equivalente a ação conservada, em termos de qualidade de resposta à situação presente. Então, eu não diria espontaneidade patológica, mas patologia da espontaneidade. Como você caracterizaria situações de falta de espontaneidade? O agir impulsivo é um deles. (3)</p> <p>(...) a quebra de espontaneidade corresponde à irrupção do inconsciente. Aquilo que irrompe, o inconsciente, um ato falho ou alguma coisa assim. (...) No Psicodrama e teatro espontâneo, o equivalente disso seria a quebra de papel, que pode ser no contexto social, como foi nesse caso, como poderia ser também no contexto dramático. Pode ocorrer no contexto social, grupal e dramático. No dramático é que a gente utiliza as técnicas. (3)</p>	<p><i>Quebra da espontaneidade Espontaneidade patológica</i></p>

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas considerações finais estão organizadas e divididas em quatro momentos. No primeiro, resgatamos o estatuto do conceito de espontaneidade, apresentando sucintamente como este é referido nas diferentes fontes pesquisadas. No segundo momento, retomamos as principais discussões trazidas ao longo do trabalho, buscando sintetizar e estabelecer breves comparações entre os componentes do conceito encontrados em Moreno e suas respectivas inflexões. Na terceira parte, faremos uma rápida inserção sobre o contexto em que o conceito de espontaneidade se constrói, relevando as contribuições de diferentes planos: científicos, filosóficos e artísticos. Na quarta e última etapa, com base nas experiências mais importantes vividas pelo pesquisador durante a elaboração da pesquisa, procuramos identificar como estas vivências ganham determinados sentidos a partir das definições de espontaneidade pesquisadas.

5.1. Estatuto do conceito

O trabalho se deu a partir de duas questões-problema: quais os repertórios sobre espontaneidade que circulam no meio psicodramático? Quais os componentes do conceito de espontaneidade? Visando a coletar informações sobre estes repertórios, recorreremos a três fontes de pesquisa: bibliografia brasileira sobre Psicodrama, incluindo Moreno e outros autores, os artigos da Revista Brasileira de Psicodrama e entrevistas com psicodramatistas.

Ao começarmos pelo estatuto do conceito, veremos que em todas as fontes pesquisadas o conceito mostra sua importância e centralidade, ao mesmo tempo revela

ambigüidades e sua meta-estabilidade. Começando por sua importância, observamos que ele é apontado como imprescindível para a compreensão da obra de Moreno. Além disso, o conceito é revalidado e utilizado também por profissionais nos dias de hoje, mantendo-se fiel ao proposto por Moreno. Ademais, atribui-se à espontaneidade as transformações naturais que ocorrem no homem e no mundo. Em seu uso intencional, podemos ver sua força como responsável por promover as mudanças desejadas nas diferentes finalidades em que a Socionomia é utilizada, ou seja, psicoterapias, educação, treinamento e desenvolvimento de papéis etc. Por outro lado, frequentemente encontramos críticas a respeito da sua ambigüidade, que pode gerar equívocos e mal entendidos. Tal aspecto é apontado de modo geral também para outros conceitos elaborados por Moreno. É comum encontrar autores que apontam a imprecisão e a pouca clareza nos textos e definições de Moreno. Em nosso caso, identificamos que o autor constrói diferentes definições de *espontaneidade*, espalhadas por toda sua obra. Aliás, raramente encontramos um texto de Moreno em que ele não utiliza o conceito de espontaneidade. Por outro lado, ao mesmo tempo em que isso ocorre, não encontramos no autor uma preocupação maior em resgatar e comparar as diferentes definições, mostrando como seu pensamento se transforma em relação à espontaneidade. Cabe aos comentadores de sua obra tal tarefa.

5.2. Linhas da espontaneidade: moreniana, esquizoanalítica e imaginário-psicanalítica

Apesar das críticas em relação às suas imprecisões, é interessante observar a força e a permanência das definições de Moreno em relação à espontaneidade, particularmente a definição operacional. Assim, nas diferentes fontes de pesquisa

consultadas, encontramos o pensamento de Moreno vivo e se atualizando. Em muitos casos, quando as definições sofrem alterações, guardam em sua composição os componentes conceituais básicos apresentados por Moreno. Trata-se de uma linha moreniana para se pensar a espontaneidade. Por outro lado, encontramos algumas definições de espontaneidade em que percebemos mudanças maiores, sugerindo, conforme Deleuze e Guattari (1992), que os componentes mudam de tal forma o sentido do conceito que não se pode dizer que se trata do mesmo plano conceitual. Isso ocorreu particularmente quando vimos a entrada de paradigmas filosóficos e abordagens psicológicas diferentes, demarcadas por outra visão da relação homem-mundo. Assim, pudemos verificar a inflexão da proposta moreniana com as marcas da esquizoanálise e alguns teóricos da psicanálise, particularmente Bachelard (1998) e Castoriadis (1999, 2000) acrescentando discussões sobre o *imaginário*. Portanto, ao fazermos as considerações finais, organizamos nossas discussões em duas outras linhas de espontaneidade: linha espontaneidade esquizoanalítica³⁸ e linha espontaneidade imaginário-psicanalítica. A seguir, apresentamos uma síntese geral dos componentes que se relacionam a essas linhas. Vale ressaltar que não pretendemos dar conta da profundidade que estas linhas de discussão trazem. Pelo contrário, ao trazê-las para debate, queremos indicar possíveis caminhos para futuros trabalhos e sublinhar os encontros transdisciplinares do Psicodrama.

³⁸ Kesselman e Pavlovsky (1991) apontam desdobramento similar da Multiplicação Dramática a partir do Psicodrama. Os autores mencionam o trabalho de Barenblitt, apontando a singularidade trazida por Deleuze e Guattari. “(...) Barenblitt em sua abordagem procura acoplar a riqueza teórica de Deleuze e Guattari. Essa é sua diferença e singularidade. O esquizodrama ” (p. 17).

5.2.1. Linha espontaneidade moreniana

Começamos pela visão moreniana de homem - que está em constante relação, em que o *eu* se faz *eu* no encontro com o *tu* -, que trouxe ao conceito um componente básico que envolve um jogo constante entre *interno* e *externo*. Ao mesmo tempo, o termo *espontaneidade* traz um sentido etimológico e filosófico como *princípio no agente, causa em si mesma, voluntário, de livre vontade* etc. Parece-nos que Moreno leva tais concepções para suas definições, colocando a espontaneidade como *força primeira* que acelera e mobiliza as transformações. Portanto, trata-se da resposta que se faz a partir do agente, a *força primeira*, entendida na relação, no encontro **entre** o *eu* e o *tu*. Moreno trouxe também a necessidade do componente de adequação, que julgamos fundamental na linha moreniana.

Entendemos que o componente de adequação encontra-se nesta concepção de homem (relação interno e externo), aproximando-se de dimensões éticas. Assim, ao mesmo tempo em que a espontaneidade *causa a partir do agente*, ou seja, oferece a liberdade, também impõe o respeito, o limite em função do *tu*, do meio ambiente, até de si mesmo etc. Elaboramos uma matriz em que sintetizamos essas discussões. Parece-nos que, quando compreendida pelo componente da adequação, a espontaneidade deveria contemplar o máximo de adequação para o *eu - tu, sujeito - objeto, homem - mundo* etc.

Nesse sentido, Moreno e outros autores falam também da adequação em relação à realidade, principalmente vivida no *aqui-agora*. Chegamos, portanto, a outros dois componentes importantes do conceito de espontaneidade moreniano, *realidade e aqui-agora*. Parte-se do pressuposto que, do encontro destes vários envolvidos - *eu, tu e mundo* -, faz-se uma singularidade no momento exato em que se encontram, recortados no tempo presente. Assim, busca-se essa singularidade. Além disso, ao falar do

existencialismo, parece ainda que Moreno e alguns autores identificam que somente no tempo e espaço do *aqui-agora* podemos viver a intensidade da vida.

Na linha moreniana de espontaneidade, encontramos também um sentido de transformação e criação. Para descrever essa dimensão, os componentes mais comuns são: *originalidade, catálise, criatividade, fantasia* etc. Às vezes, encontramos componentes vizinhos como *criatividade* e *catarse*. Os componentes discutidos anteriormente, *aqui-agora, jogo interno e externo* e *realidade* também se sobrepõem aos componentes dessa dimensão criativa do conceito de espontaneidade. Assim, ao falarmos de originalidade, veremos que a criação se dá no *aqui-agora*, onde o novo atualiza o passado, o pré-existente. A criação poderá ocorrer no interno, externo ou em ambos.

5.2.2. Linha espontaneidade esquizoanalítica

Trata-se dos autores que trabalham com multiplicação dramática: Mascarenhas, Kesselman, Pavlovsky. Incluímos ainda Naffah Neto que aproxima seu pensamento aos de Nietzsche, Deleuze e Guattari³⁹. Encontramos ressonâncias também nas discussões de acaso de Scagliarini (2007). Nesta linha, os componentes que entram na composição do conceito de espontaneidade são principalmente: *acaso, acontecimento, virtualidade, multiplicidade, devir e fluxo*.

Entendemos que uma das principais mudanças em relação à linha moreniana encontra-se na concepção da relação homem e mundo, aqui com ênfase no virtual, no jogo de forças. Busca-se a multiplicidade de sentidos virtuais, *fazendo o real proliferar em direção a um devir possível*. Não se tem uma pesquisa sobre causas, ou seja, o

³⁹ Como este autor não faz menção ao uso da Multiplicação Dramática, optamos denominar esta linha como esquizoanalítica.

sentido de *sponte*, interior para exterior, ou causa partir do agente, princípio primeiro. Parece-nos haver uma maior ênfase no acontecimento, que se faz pelas contingências do acaso. Acaso, que se faz de modo fortuito, marcado pela exterioridade do acidente, rumando para um sentido de causa externa, não identificada ou sem causa.

Trata-se do encontro de forças e da valorização da multiplicidade, ambas responsáveis por produzirem o novo. Assim, procura-se a multiplicidade de sentidos virtuais para a expressão de forças que ficaram excluídas e a possibilidade de proliferação do real num devir possível. Na medida em que os profissionais identificam a potência de transformação desse encontro de forças que se dá no acontecimento, nas rupturas, buscam seu uso intencional. Portanto, surge no material pesquisado a idéia de se lançar em fluxos e fomentar acasos, acontecimentos. Nessa perspectiva, o caos é percebido como oportunidade para produção do novo. Parece que aqui, a adequação de Moreno é substituída por essa idéia de encontro de forças.

Na virtualidade, o *aqui-agora* é o espaço de confronto de forças. Em alguns casos, deixa-se de considerar o tempo presente e inclui-se o sentido de duração de Bergson, em que não se faz o recorte temporal, mas entende-se como uma continuidade, com a sobreposição de presente, passado e futuro.

5.2.3. Linha espontaneidade imaginário-psicanalítica

Ao tratarmos dessa linha, estamos considerando principalmente as discussões sobre *imaginário*, enriquecidas com a entrada de Bachelard (1998) e Castoriadis (1999, 2000). Decidimos incluir termo *psicanalítica*, pois os dois filósofos possuem publicações importantes sobre psicanálise⁴⁰. Trata-se também de um termo que encontra

⁴⁰ Como pode ser observado, adotamos com certa reserva o termo *psicanalítica*, pois nem sempre se tratava de uma articulação maior com toda a teoria da psicanálise. Em boa parte, os autores utilizavam

repercussões na própria história de desdobramento do Psicodrama, como aponta Saidon (1983)⁴¹.

Com relação à discussão de imaginário, encontramos força particularmente na Revista Brasileira de Psicodrama com os autores Mesquita (2000), Rubini e Weeks (2006) e Gonçalves (1999). Observamos que os autores apresentam idéias com muitas similaridades com o pensamento sobre fantasia e imaginação de Moreno. Portanto, não se trata necessariamente de abandonar as contribuições de Moreno a respeito do tema, ou criar algo absolutamente novo, mas principalmente de incluir novos sentidos ou enfatizar sentidos. Assim, alguns componentes já utilizados entram na composição do conceito ou se avizinham a novos componentes, entre eles temos: *fantasia, imaginação, realidade, imaginário radical, instituinte*.

A imaginação conquistada uma maior centralidade, é apresentada como autônoma, produtora da consciência e responsável pela apreensão e percepção do real. Em outras palavras, não se percebe o real ou se cria a imaginação a partir da consciência. Ao contrário, imagina-se o real e constrói-se a consciência a partir da imaginação. O imaginário é fundante do pensamento e também o instituinte que permite criar e recriar o que existe: homem, sociedade etc. A imaginação é apontada como a fonte de recuperação da espontaneidade. “A dimensão da imaginação apresenta-se e atua através de seu corpo teórico e de sua prática na busca e recuperação da espontaneidade e criatividade humana” (RUBINI; WEEKS, 2006, p. 149). Portanto, aqui o princípio se

apenas alguns conceitos como *imaginário* e *imaginário radical*. No artigo de Scavassa (2001), encontramos articulações mais abrangentes com a teoria psicanalítica.

⁴¹ Saidon (1983) faz extensa pesquisa sobre as diferentes propostas de intervenção grupal. Ao analisar o Psicodrama, ele observa um desdobramento em duas linhas: uma linha moreniana e outra psicanalítica. “Em resumo, poderíamos dizer que fundamentalmente existem duas correntes teóricas em Psicodrama (...) [a] linha moreniana (...) e a do Psicodrama Psicanalítico, que considera que o ‘como se’ que se dá no espaço psicodramático permite corporizar os objetos e vínculos internos do sujeito, isto é, o drama que vive em seu mundo interno se exterioriza. Isto, por sua vez, faz com que a interpretação surja facilmente (...) (p.89)”.

inverte, pois a espontaneidade deixa de ser a arquicatalisadora e será mobilizada pela imaginação. Além disso, perde um pouco o estatuto de centralidade da criação.

Com relação ao tempo e a realidade, Rubini e Weeks (2006, p. 149) afirmam que na dimensão do imaginário é possível transitar em diferentes tempos.

De fato, no plano da realidade, regidos pela temporalidade, somos irreversíveis, mas na cena dramática, a imaginação nos permite a reversibilidade: ela quebra a temporalidade – não há passado, nem futuro, só momento. Na cena dramática e na imaginação pode-se tudo é pura criação (RUBINI; WEEKS, 2006, p. 149).

Assim, quando incorporado ao conceito de espontaneidade, temos um componente menos atrelado à dimensão da adequação e mais voltado para a produção, para o além do real, fruto do imaginário. No contexto do imaginário fundante, os demais componentes do conceito de espontaneidade se inserem respeitando a hierarquia da imaginação, como por exemplo, a *realidade*, o *aqui-agora* etc.

5.3. Espontaneidade: arte, ciência e filosofia

Ao pensarmos o estatuto do conceito e sua construção, verificamos também a importância do contexto em que ele é criado por Moreno. Observamos três planos de produção do conceito (e da obra), ou seja, os atravessamentos da arte - mais especificamente do teatro -, da ciência e da religião. É possível reconhecer estes contextos nas publicações e campos de atuação de Moreno e estão discutidas em Marino (2002) e Scagliarini (2007). Além disso, o próprio Moreno (1983), numa das suas últimas publicações, apresenta três critérios de validação da Socionomia: estético, científico e existencial.

Não é nosso intuito traçar uma genealogia e a relação de causa e efeito entre as características do modelo de ciência, arte e filosofia e *espontaneidade*. Isso nos levaria a um outro trabalho. Entretanto, com pretensões menores, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre como observamos algumas características identificadas tanto no Psicodrama e no teatro espontâneo, quanto nos repertórios e componentes do conceito trabalhados em nossas análises sobre a *espontaneidade*.

A base do Psicodrama é o teatro, linguagem artística que Moreno escolheu trabalhar na sua estética de improvisação. Portanto, trata-se de um conceito que se faz em meio dessa estética e linguagem artística teatral. No teatro de improvisação, as cenas são construídas no momento, sem ensaio prévio ou preparação.

No caso de Moreno, o tema das encenações é o conteúdo da própria vida das pessoas presentes. Aliás, essas pessoas assumem as diferentes funções necessárias para a produção da encenação, ou seja, passam a fazer parte do espetáculo como atores, atrizes, dramaturgos etc. É principalmente trabalhando nesse contexto que Moreno observa a manifestação da espontaneidade, ou seja, atrelada à questão da encenação e como catalisadora que pudesse acelerar a criação, produtora de catarse. Ao mesmo tempo, viabilizando a construção que se faz pela participação de todos no *aqui-agora*. Nesse sentido, torna-se importante a liberdade, para que as pessoas possam se arriscar na atuação, e a adequação, para que as pessoas possam criar juntas. Acreditamos que Moreno está tentando identificar o poder dessa arte transformadora e encontra na *espontaneidade* as explicações. Moreno aposta na catarse, na constante criação e movimento. Ao mesmo tempo, tudo isso tem um propósito, ou seja, é arte com finalidade: evolução, cura, desenvolvimento e, mais uma vez, adequação.

A potência de transformação da arte foi percebida e mais bem preparada para servir de ferramenta intencional de transformação e pesquisa dos indivíduos e da

sociedade. Tal fato levou Moreno para as bases do seu trabalho científico. O trabalho era original e o autor nos fala que não encontrou um modelo que pudesse sustentar o que desejava pesquisar, tendo que criá-lo a seu próprio modo. O modelo de ciência moreniana concebe e organiza a pesquisa com finalidade prática e social, com a participação dos atores da situação observada. Nesse sentido, Moreno (1953/1994) buscava desenvolver um modelo de ciência que considerasse os indivíduos como sujeitos participantes. Eles são preparados e convidados a trabalhar como co-pesquisadores, atuando de forma participativa em todos os estágios da pesquisa. Daí Moreno ser considerado um dos precursores da abordagem em pesquisa conhecida como *pesquisa ação*⁴².

A construção de conhecimento atrelada à ação é outro ponto que nos parece fundamental na epistemologia moreniana. Em outras palavras, para Moreno (1946/1997) é fundamental que o conhecimento passe pelo filtro da experiência e vida. Ele elege o teatro para pesquisar essa dimensão de ação. Ele prepara testes – encenações, observa e faz registros dos comportamentos observados, inclusive usando de novas tecnologias, na medida em que estas vão surgindo, tais como gravadores e filmes. Propunha papéis em situações extremas e verificava como a espontaneidade se manifesta nas reações das pessoas.

Encontramos, ainda, o contexto filosófico, que às vezes se entrelaça com questões religiosas e místicas. Em nossa pesquisa, deparamo-nos o tempo inteiro com este plano de discussão. Assim, vimo-nos no meio de debates entre filósofos e temas filosóficos, como *princípios, tempo, causalidades, ética, liberdade* etc.

Alinhada a esta idéia dos contextos em que a espontaneidade é construída, gostaríamos de trazer ainda uma última provocação com base em Deleuze e Guattari

⁴² Com base no texto “Fragmentos: Da conserva cultural à re-criação”, publicado no XIV Congresso Brasileiro de Psicodrama, BH, 2004.

(1992). Esses autores colocam que o ser humano encontra-se na relação com o mundo, que se faz de múltiplas forças. Estas múltiplas forças compõem um plano que os autores definem como caos. Ao promover alguma ação nessas linhas de força, o ser humano cria um território onde constrói algum tipo de compreensão. Segundo os autores, dependendo do tipo de pensamento e de plano em que o território se recorta, poderíamos ter três tipos de configuração: ciência, artes e filosofia.

O que define o pensamento, as **três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia**, é sempre **enfrentar o caos**, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a **filosofia quer salvar o infinito**, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A **ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência**: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A **arte quer criar um finito que restitua o infinito**: traça um **plano de composição** que carrega por sua vez monumentos ou **sensações compostas**, sob a ação de **figuras estéticas**. (...) **As três vias são específicas, tão diretas umas como as outras, e se distinguem pela natureza do plano e daquilo que o ocupa. Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações**, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente “pensado”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p 253-254, grifos nossos)

Na medida em que o caos desfaz a consistência e se mistura ao acaso, na filosofia o desafio é buscar a consistência sem nada perder do infinito, trata-se do plano da imanência, que se dá por meio dos conceitos. A ciência, por outro lado, quase inversamente, procura trazer referências ao caos, atualizar o virtual recortando-o numa dimensão finita. Nesse sentido, a ciência opera por funções que tem por referência *estados de coisas*. Portanto, ciência e filosofia se diferenciam pelo tipo de recorte no caos, pelo modo de pensar o caos. “Os conceitos e as funções se apresentam assim como dois tipos de multiplicidades ou variedades que diferem em natureza.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p 164).

Na arte, a relação com o caos se dá pela sensação. É com ela que se busca o plano, a composição que nos permite criar. “(...) A arte luta efetivamente contra o caos, mas para fazer surgir nele uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 262).

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p 217)

Observando então os diferentes contextos em que a espontaneidade vai sendo construída - teatro da espontaneidade, ciência e filosofia -, e com base na proposta de Deleuze e Guattari (1992), perguntamo-nos: poderíamos pensar a espontaneidade por meio de funções ou sensações? Optamos por pensá-la na sua dimensão conceitual, mas sua meta-estabilidade e multiplicidade de componentes nos falam também de uma outra complexidade, a possibilidade de pensá-la no exercício científico da Socionomia (nas suas funções) e no campo estético do teatro (criação nas sensações). Enfim, podemos dizer que a espontaneidade é um conceito?

6.4. Considerações pessoais – a construção existencial do conceito e o caos do pesquisador

No capítulo II, mencionamos como Moreno (1983) constrói o conceito de espontaneidade, migrando de um paradigma teocêntrico para antropocêntrico. Nesse momento, o autor narra que construiu o conceito de espontaneidade dentro de si. Portanto, trata-se de um conceito construído a partir das suas reflexões teóricas e

também das experiências, da sua própria vida e de sua relação com o mundo. Para o autor, trata-se da validação existencial que integra o existencialismo heróico com o existencialismo intelectual. Ademais, como ele mesmo dizia: “Mais importante do que a evolução da criação é a evolução do criador.” (MORENO, 1984, p. 9). Em nosso caso, não se trata de estabelecer uma hierarquia entre o que é mais importante, pretendemos apenas dar voz também aos bastidores do criador. É assim que tentarei falar um pouco de como pude perceber a espontaneidade operando enquanto escrevia o trabalho. Aqui o palco da vida não é o teatro espontâneo, mas um trabalho teórico. Assim, perguntava-me: como estaria a espontaneidade operando nesse tipo de trabalho? Como reconhecê-la ou identificá-la? Busquei observá-la na trajetória do escrever, ler e trocar informações, reuniões e discussões sobre o projeto, particularmente nos momentos de maior intensidade. Portanto, apostando nas ocasiões em que eu me deparava com mudanças de rota, acontecimentos, caos, dificuldades, rupturas, criações e fluxos operando.

Começando por um *acontecimento* que marca a pesquisa, uma mudança de rumo importante durante sua execução. Num primeiro momento, apostava numa pesquisa com protocolos e com o método de pesquisa da Socionomia, porém a pesquisa foi se encaminhando para outra direção e tornou-se uma pesquisa teórica. O *acaso* mostrou suas forças quando comecei a pesquisar a Revista Brasileira de Psicodrama. Nessa ocasião, fui tomado e mergulhei na pesquisa da revista. A constatação efetiva de que o rumo da pesquisa havia mudado se deu na qualificação. No momento, em que a constatação se construía, sentia certo alívio, pois o trabalho nos moldes originais demandaria tempo e esforços inviáveis para o estágio do mestrado em que me encontrav. Por outro lado, horas depois, numa habitual caminhada⁴³, sentia uma angústia, acho que elaborava a perda. Dei-me conta de que tinha estabelecido uma

⁴³ Meu processo de criação se intensifica em caminhadas, banhos, danças etc. Enfim, em atividades que envolvem o corpo.

intensa relação afetiva com a idéia inicial. Nesse estágio, que durou uns três dias, fiquei paralisado, pensando e sentindo a nova proposta. Acho que aqui me encontrei com a definição de espontaneidade operacional de Moreno. Um problema foi percebido e sua solução demandava uma resposta adequada e original, ou seja, um trabalho original que estivesse alinhado às exigências e aos recursos que possuíamos. Só não consigo circunscrever a situação no recorte do *aqui-agora*, tudo parece mais virtual. Evito um recorte temporal no presente, pois a sensação é de mistura e sobreposição do passado, presente e futuro. Ao mesmo tempo, sentia as palavras de Naffah Neto (1989), via que não existia uma única verdade ou interpretação para o trabalho, o virtual se fez multiplicidade. Nesse momento, busquei entregar-me ao novo fluxo que surgia e outras dificuldades foram surgindo.

Muitas vezes, a complexidade do tema e a quantidade de informações se faziam um problema. Perguntava-me: como organizar tudo isso? Lembrava muito da fala de um dos entrevistados, referente à sensação de estar lançado no caos e a *angústia que isso provoca*. Em outros casos, começava alguma leitura, ou mesmo na releitura, e descobria pontos que tinham passado despercebidos, o que fazer? Incluí-los ou não? Se sim, como incluí-los? Para tanto, seria necessário fazer também uma nova leitura em outras fontes pesquisadas? Se sim, teria tempo para isso? Em muitas ocasiões, acreditava que não se tratava de uma leitura pontual, mas sim da revisão de toda uma obra. Quando percebi que a pesquisa se encaminhava para a pesquisa teórica, no meio do furacão surgiram demandas de conhecimento filosófico mais aprofundado de autores que pouco conhecia. Apostei na compreensão das discussões a partir do material citado na própria fonte do Psicodrama. Mas seria suficiente? Nesses casos, virei amigo íntimo do *Google Acadêmico*⁴⁴, da *Wikipedia*⁴⁵ e do dicionário de filosofia. Ao mesmo tempo,

⁴⁴ Ferramenta de pesquisa que permite acessar trabalhos acadêmicos, para maiores informações: <http://scholar.google.com.br/>.

sentia a espontaneidade em sua manifestação como co-criação e fomentava a espontaneidade com as intervenções da orientadora. Alguns colegas e professores entraram no jogo e deixaram contribuições valiosas. O fluxo continuou e muitas soluções surgiram. De repente *insights*, irrupções de dentro para fora e de fora para dentro. Às vezes, ocorriam outros acontecimentos, que inclusive advinham de outros campos. Foi assim que me vi brigando com o tempo e com outras atividades, outros contextos e papéis da vida.

Falando em outros papéis, é oportuno mencionar que aproveitei para revisar minha introdução, onde tento apontar algumas inquietações que fizeram surgir o trabalho atual. Acredito que muitas daquelas inquietações estão sendo substituídas por outras. Em particular, um interesse em aprofundar as questões filosóficas que foram surgindo durante o trabalho. Acredito que a dúvida, o interesse, a intenção formam componentes interessantes da espontaneidade. Estabelecem diálogos importantes com o acaso.

Além disso, pesquisando Moreno, alguns conceitos pareciam contraditórios. Diante do que me era contraditório, via-me impelido a tomar partido, tentando elucidar ambigüidades e eliminá-las totalmente. Posteriormente, porém, relendo e repensando toda pesquisa, fui encontrando um outro modo de enxergar a espontaneidade e até mesmo o pensamento de Moreno. Assim, se me incomodavam as contradições, fui percebendo que se tratava da riqueza, da multiplicidade, condição do objeto do nosso estudo, ou seja, a espontaneidade. Portanto, fui descobrindo um modo mais flexível de ver e viver a multiplicidade, permitindo maior liberdade para reconhecer os múltiplos fluxos.

⁴⁵ Enciclopédia eletrônica multilíngue escrita internacionalmente por várias pessoas voluntárias de diversas regiões do mundo, para maiores informações: <http://www.wikipedia.org/>

Foi assim que tive um *insight* que julgo importante, relacionado ao sentido que encontrei de espontaneidade, uma realidade um pouco mais relativa e flexível. De repente passei a ver as contradições morenianas como um movimento espontâneo sem a necessária ordem de uma teoria a que convergem com precisão todos os seus conceitos. Fui aderindo à idéia de não buscar uma interpretação única da realidade moreniana. Percebi tal aspecto em outras áreas e papéis da minha vida. Ao mesmo tempo, me mantive atento, tentando não deixar de lado o componente de adequação. Sei e aceito de bom grado que estou inserido num determinado contexto, com regras e normas, tradições etc. para produções específicas.

Em síntese, quando Moreno nos fala do potencial de transformação do teatro e da importância do envolvimento do ator, acho que isso também se aplica aqui. Trata-se da espontaneidade vivida na sua dimensão intelectual, emocional e prática. Creio que busquei fazer um trabalho que pudesse perpassar esses critérios de validação. Se eu consegui, não sei bem ao certo, mas a sensação é que saio dele bastante transformado. E descobri que continuo me transformando.

A manifestação mais intensa da espontaneidade foi vivida quando os prazos de entrega do trabalho já se faziam muito próximos. Ou seja, foi na organização final do texto que surgiu um problema difícil: o que fazer com o capítulo II, que virou conserva cultural no modo como está apresentado? Por outro lado, ele ajudava a compreender o contexto em que a questão-problema estava inserida e, ao mesmo tempo, parecia enriquecer o trabalho. Contudo, tornara-se volumoso e nenhuma parte ou outro capítulo parecia comportá-lo confortavelmente. Trabalhando nesta questão, após pensar inúmeras possibilidades, achei que o melhor mesmo era dormir. Estava muito cansado, pois a sensação de atraso e a vontade de fazer um texto bem feito tinham me custado mais de quatorze horas de trabalho naquele dia. Já estava deitado, quando, de repente, veio uma idéia: por que não organizar algumas partes da dissertação como uma multiplicação dramática? Nesses moldes, o lugar de alocar do capítulo II parecia ser mais aconchegante. Essa idéia ressoava também com meus sentimentos em relação ao que foi vivido durante a produção do trabalho. Ademais, muitas discussões

realizadas traziam como base a filosofia da diferença e da multiplicidade, que se fez mais bem organizada no Psicodrama nesta modalidade de multiplicação dramática. Lembrei das provocações na mais recente orientação: Rogério, use a criatividade! Por que você não faz como o livro Jogo de Amarelinha, do Cortázar? Nesse livro, o autor oferece inúmeras histórias, como num jogo de amarelinha, dependendo do interesse, você pula capítulos e tudo muda (...). Lembrei também da tese de Marino (2002), onde ela escreve como se fosse um protocolo de Psicodrama interno. Tomado por uma sensação de entusiasmo, pensei: olha aí o recorte da experiência da espontaneidade pela sensação! Não conseguia mais dormir e precisava escrever. A máquina rizomática de Deleuze estava viva dentro de mim, se fazia rizomática pelas inúmeras vozes. Citei duas há pouco, orientadora e Marília. Percebia também um fluxo contínuo de idéias que mal conseguia organizar. Nesse momento, misturaram-se vários receios: conseguirei dar conta de organizar o material? Surgiu também um enorme pesar: pena que essa idéia não surgiu antes! Pois poderia aprofundá-la e trabalhá-la melhor. Havia uma tábua de segurança, pois havia gravado o trabalho com outro nome. Assim, caso não desse para viabilizar esta idéia teria a que recorrer.

APENDICE 1

Características do Teatro da Espontaneidade

1. Participação do Público

Entre os principais aspectos do Teatro da Espontaneidade, observamos a preocupação da participação de todos os envolvidos. Tal característica se faz presente nas diferentes ramificações do Teatro da Espontaneidade. Moreno (1973/1984) aponta que as pessoas da platéia podem assumir a função de ator, autor do espetáculo, diretor, iluminador etc. Surge uma proposta de liberdade para que as pessoas participem ativamente e criem juntas com todos os envolvidos. 1) Não há dramaturgo externo, na nova proposta atores, público e diretor irão co-construir o texto, aquilo que ocorre em cena; 2) o público poderá participar também de modo ativo, atuando como ator e atriz. Assim, enquanto no teatro oficial as pessoas são educadas para não intervir, nas diferentes modalidades de Teatro da Espontaneidade o convite é para que as pessoas participem. Para Moreno (1946/1997), todos são convidados “O psicodrama só pode começar quando estiver presente o último habitante da cidade.” (MORENO, 1946/1997, p. 78).

Outra característica importante do Teatro da Espontaneidade refere-se à qualidade da *catarse* vivida pelos participantes. Para Moreno (1973/1984), conforme vai aumentando a interatividade e participação do público, altera-se também a *catarse*. Assim, na medida em que o público passa a dramatizar e toma como base a própria vida, a *catarse* torna-se mais ativa. Em outras palavras, Moreno (1946/1997) acredita que tornou sua *catarse* mais ativa ao deslocar um espectador para o palco, tornando-o

ator e autor com temas da própria vida. Nesse sentido, diferencia-se da catarse passiva apresentada na poética de Aristóteles, que é a base do teatro oficial. Nesse caso, existiria a simples identificação, vivida pelo espectador passivo que restringe a sua participação a uma observação silenciosa do espetáculo, ou seja, a ação ficaria restrita ao ator que representa o texto criado pelo dramaturgo. Moreno (1973/1984) compara ainda os efeitos catárticos do Psicodrama com os efeitos catárticos da psicanálise de Freud. Na psicanálise, a catarse perderia sua força de transformação porque é trabalhada no pretérito e apenas no nível verbal. A vantagem do Psicodrama é que a catarse se dá no seu *status nascendi*, no tempo presente e na ação, tornando-se, para esse autor, mais poderosa.

2. Tempo e Espaço das Encenações no Teatro da Espontaneidade

Outra característica do Teatro da Espontaneidade, muito reforçada por Moreno (1973/1984), é que a produção é feita no *aqui-agora*, em seu *status nascendi*. O *locus* da dramatização vai além do palco convencional, podendo se dar no cotidiano das pessoas, *no espaço da vida, a vida mesma*. O palco psicodramático pode estar em qualquer local, entretanto Moreno (1946/1997) alerta que os efeitos terapêuticos ficam potencializados em espaços preparados para tais fins. Para isso, a arquitetura do teatro precisou ser repensada, foram criados palcos em forma de arena com inúmeras entradas e saídas, facilitando o acesso do público e atores para a entrada em cena. Além do local *in situ*, ao pensar nas apresentações no teatro, surge a necessidade de construção do cenário, ou seja, criar o *locus* onde ocorre a dramatização. Na medida em que a encenação é fruto da criação coletiva, será realizada pela parceria entre diretor, ego auxiliar, protagonista e platéia. Segundo Gonçalves (1988), é importante que haja uma

convenção do espaço entre todos os participantes, viabilizando a compreensão do que está ocorrendo e facilitando o trabalho da imaginação para que o público possa “(...) projetar em objetos simples o clima afetivo da cena.” (GONÇALVES, 1988, p. 100).

3. Finalidades

Uma importante característica do Teatro da Espontaneidade refere-se à sua utilização como instrumento de transformação do indivíduo e da sociedade. Moreno (1946/1997) e outros autores que dão continuidade ao Teatro da Espontaneidade vão descobrindo inúmeras finalidades. Ao se posicionar em relação à questão estética presente no Teatro da Espontaneidade, Moreno (1946/1997) aponta que o convite para a participação pressupõe uma abertura para experimentar. Em outras palavras, não é pedido ao público que cumpra pretensões artísticas e estéticas, ou seja, não se cobra, em primeira instância, que apresentem uma cena com finalidades estéticas. Moreno (1946/1997) opta por um tratamento do drama privilegiando a espontaneidade e criatividade do ator. “A sua sinceridade e integridade [dos atores espontâneos] significam muito mais do que sua maestria.” (MORENO, 1946/1997, p. 64).

Levando para outras disciplinas, Moreno (1946/1997) apresenta ainda a idéia-chave para a construção de teoria sócio-educacional com base na teoria de papéis e no Teatro da Espontaneidade. Em outras palavras, o teatro é visto como facilitador do desenvolvimento e da aprendizagem humana. Quando pensado como instrumento psicoterapêutico, veremos que viabiliza a representação de conflitos. Ainda no campo psicoterapêutico, outro objetivo é proporcionar alívio e saúde. Segundo o autor, no palco o indivíduo poderá reencontrar seu equilíbrio, principalmente pelo uso da metodologia que viabiliza liberdade de expressão, liberdade em relação às tensões insuportáveis e liberdade de experiência. Assim, na medida em que a pessoa vai

representando seu conflito, poderá livrar-se dele, encontrando resposta nova para questões antigas.

4. O caminho da dramatização

Em diferentes publicações, Moreno (1946/1997) coloca a importância da dramatização e, ao mesmo tempo, fala das dificuldades de se levar um indivíduo ou um grupo para a dramatização. Ao comparar o Psicodrama com outras terapias, por exemplo, Moreno afirma que “(...) na forma de psicodrama a tarefa é ainda mais complicada. Neste caso, tem de se levar o paciente a expressar como se sente no aqui- agora, não só por palavras, mas, também por gestos e movimentos.” (MORENO, 1997, p. 232). Quando fala das dificuldades do elenco no Teatro da Espontaneidade, ele aponta quatro tipos de resistências: a) as resistências para ações corporais na apresentação de papéis; b) as resistências de sua personalidade particular na produção de idéias; c) as resistências que decorrem dos outros atores que trabalham com ele; e d) as resistências que decorrem da audiência (MORENO, 1973/1984 p. 64). Assim, veremos que Moreno identifica a dificuldade e aposta no *aquecimento* como solução, o que se faz a partir do próprio indivíduo ou do próprio grupo. “Em todas as formas do psicodrama improvisado, o problema principal é como fazer o grupo iniciar suas atividades. A melhor receita é deixar o aquecimento partir do próprio grupo.” (MORENO, 1959/1983 p. 74).

Partindo então do aquecimento, Moreno organiza as sessões de Psicodrama em fases. “Uma sessão tem habitualmente, três fases: 1) a preparação, ‘relaxamento’ e ‘aquecimento’ do grupo, a busca de um problema comum e do protagonista adequado; 2) a representação propriamente dita; 3) a participação terapêutica do grupo.” (1959/1974, p.112). No *aquecimento*, temos um conjunto de procedimentos, atividades

que preparam as pessoas do grupo para a ação. O aquecimento deveria se manter durante a dramatização. *A dramatização*, derivada da palavra de origem grega drama, que significa ação, realização, é a segunda etapa da sessão psicodramática. Implica todos os atos que se realizam no *como se* psicodramático. A dramatização intervém fundamentalmente nos vínculos por meio da ação, buscam-se mudanças e transformações naqueles que a realizam e nas demais pessoas que observam. O *compartilhar* normalmente ocorre ao final da sessão. É o momento em que os integrantes do grupo compartilham com o(s) protagonista(s) seus sentimentos, suas emoções, as experiências ressignificadas no cenário dramático.

Estas fases marcam o caminho de uma dramatização e estão relacionadas com determinados contextos e papéis. O primeiro contexto é o contexto social - constituído pela realidade do sujeito, seu espaço concreto, cronológico; compreende as leis, normas e regras que disciplinam a sociedade onde vive esse sujeito, refere-se aos papéis sociais -, trata-se do momento em que as pessoas estão chegando para uma sessão. Durante o aquecimento, o grupo vai estabelecendo o contexto grupal - constituído pelo tempo cronológico num intervalo definido e por um espaço concreto escolhido e delimitado. Pode representar a família, grupo de psicoterapia etc. O contexto dramático é constituído pela realidade dramática, em que ocorrem as dramatizações, o *como se*, isto é, o mundo da fantasia e do imaginário. É o contexto onde se vivem os papéis psicodramáticos. Assim, as diferentes etapas acompanham os diferentes contextos e papéis.

Pensando as etapas do Psicodrama, Alves (1999) afirma que o protagonista surgirá durante a etapa de dramatização, ou seja, nesse momento, várias personagens serão trazidas e uma delas *assumirá o fio condutor da história*, como personagem principal (p. 95), acima de tudo, é “(...) quando a problemática, inicialmente individual

se faz coletiva” (p. 97). Nesse sentido, é importante diferenciar, ainda, que em certas ocasiões, durante os contextos social e grupal, por diversos motivos, poderão ser escolhidas ou indicadas algumas pessoas para ocuparem o papel principal. O autor reforça que não se tratam de protagonistas, mas sim *representantes do grupo*.

A esse elemento emergente, indicado ou escolhido, não poderemos chamar de protagonista; é melhor chamá-lo ‘representante grupal’ ou outro termo que o possa identificar, já que a protagonização é função do contexto dramático. (...) É no *como se* do contexto dramático que a máscara ritual ou protetora é retirada, para que surja a personagem questionadora de sua ação e de sua emoção. (ALVES, 1999, p. 98)

Este protagonista produzido no contexto dramático, resultado do projeto de co-criação grupal é a personagem de uma história, de um enredo de um tema protagônico. Segundo Alves (1999), este tema protagônico começa a ser delineado já no contexto social, passando pelo contexto grupal, definindo-se no contexto dramático.

(...) O tema protagônico é o texto, o roteiro ou o assunto construído e desenvolvido durante o ato psicodramático (*latu sensu*); tem como expressão maior o protagonista, responsável que é pelo encaminhamento e por seu desfecho. O tema protagônico tem suas premissas no contexto social, delineia-se no contexto grupal, e desenvolve-se e define-se no contexto dramático. (ALVES, 1999, p. 90-91)

Podemos considerar ainda uma quarta etapa, denominada processamento. Quando se busca uma compreensão mais técnica da sessão. É realizada pelos profissionais que trabalharam na sessão, que buscam o aprimoramento profissional. O processamento poderá se dar logo após a sessão, formal ou informalmente.

Já o processamento se dá fora do âmbito da sessão. (...) Na sua versão informal, ele acontece quando os profissionais que integram a unidade funcional discutem entre si o desenrolar da sessão, trocando idéias sobre aspectos significativos e buscando compreender, *a posteriori*, os sentidos dos fatos ocorridos. (...) também acontece quando o diretor que trabalha sem equipe – ou qualquer membro dela solitariamente – medita sobre o que ocorreu numa sessão e/ou troca idéias com colegas

a respeito. Essa reflexão proporcionaria, em tese, aos profissionais que atuaram uma oportunidade de crescimento. (...) O processamento adquire um caráter didático bem específico quando a discussão processante inclui o grupo que participou da sessão, sempre que o grupo seja integrado por alunos ou por gente da área que explorar o acontecido como forma de desenvolvimento profissional. (AGUIAR e TASSINARI, 1999, p. 113)

Uma outra possibilidade de compreensão e manejo dessas etapas leva em consideração teorias de desenvolvimento do grupo. Alguns autores, entre eles Fonseca (1980), Fleury (1999) e o próprio Moreno (1953/1994), procuram compreender a formação e o desenvolvimento dos vínculos nos grupos. Partindo de pressupostos deste tipo, alguns autores, entre eles Yozo (1996), sistematizam as etapas pensando no desenvolvimento dos vínculos grupais. Assim, propõe atividades para facilitar o processo de formação de vínculos dentro do grupo. Nesses casos, caberia ao diretor observar com cuidado o desenvolvimento dos vínculos do grupo e intervir para fomentar o máximo de *circulação* possível entre as pessoas. Acredita-se que, quanto mais as pessoas se relacionam umas com as outras, mais saudável e rico é o processo grupal.

Moreno (1946/1997) afirma que nem sempre a ordem encontra-se explícita e adverte que a criação, num primeiro momento, pode transmitir uma noção equivocada de desordem em diferentes dimensões: emocional, intelectual, gestos etc.

Na representação criadora espontânea, as emoções, os pensamentos, processos, frases, pausas, gestos, movimentos etc. parecem, no começo, penetrar de modo informe e anárquico num meio ordenado e numa consciência bem estabelecida. Mas, no decurso do seu desenvolvimento, torna-se claro que pertencem todos a uma só classe, como os tons de uma melodia; estão numa relação semelhante à das 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 intenção imperativa. (MORENO, 1946/1997, p. 85)

APENDICE 2

Modalidades contemporâneas

Decidimos trazer também alguns desdobramentos do teatro espontâneo, que de certo modo, também nos vão mostrando o contexto atual em que se encontra a circulação de repertórios sobre a espontaneidade. Na apresentação destas modalidades, veremos que algumas se mantêm mais fiéis ao método e pensamento de Moreno e outras estão em busca de novas linhas de compreensão e métodos. Escolhemos apresentar quatro linhas de continuidade: Teatro Espontâneo de Moysés, *Playback Theatre*, Multiplicação Dramática e Teatro de Criação. Cabe comentar que acreditamos que a Socionomia em seu devir vai se desenvolvendo num fluxo espontâneo. Concordamos com um dos entrevistados, que identifica no surgimento de novas modalidades a própria espontaneidade agindo na Socionomia. Ao mesmo tempo em que estes autores propõem mudanças e ênfases em certos detalhes que levam a proposta para outros rumos, é possível reconhecer as bases morenianas. Só para citar um exemplo, na Multiplicação Dramática, uma das modalidades em que julgamos ter encontrado mais mudanças em relação à proposta moreniana, é possível identificar similaridades com o trabalho de Moreno. Mascarenhas (1997) coloca que o *protocolo de Hitler* - um dos famosos protocolos de um paciente de Moreno -, foi a primeira Multiplicação Dramática realizada.

1. Teatro Espontâneo de Moysés Aguiar

Aguiar (1998) propõe uma inversão na leitura da Socionomia. Ele resgata a importância do teatro, colocando-o como o sistema mais geral de Moreno. O autor nos diz que o Teatro Espontâneo refere-se ao teatro que se faz de modo espontâneo. Já o

Teatro da Espontaneidade tem por objetivo desenvolver a espontaneidade. Para ele, o teatro espontâneo é a base de todas as demais modalidades de teatro de Moreno, incluindo-se, por exemplo, o método psicodramático. Numa das propostas de Teatro Espontâneo de Aguiar (1998), ele procura unir as características do que ele define como *Teatro Espontâneo Matricial* - um dos primeiros trabalhos de Moreno -, com algumas das características do Psicodrama. Assim, no Teatro Espontâneo Matricial teríamos: a) não se trabalha com um protagonista, ou seja, um único enredo a partir de um protagonista; b) todos podem participar, com liberdade para desempenhar personagens que lhe surgem; c) não se toma como necessária a relação entre público e apresentação. Vejamos como fica a nova composição que incorpora as características do Psicodrama:

a) trabalha-se com protagonista; b) o estímulo não é para que todos participem e sim, para que se respeite o enredo, evitando poluir as cenas com muitos personagens; c) retoma a noção de palco e platéia deixando clara a distinção; d) trabalha com equipe para diferentes finalidades como iluminação, som etc. e) os atores da equipe atuam nos papéis requeridos, dedicando-se a aprimorar as cenas, e estimulando o desempenho do protagonista. (AGUIAR, 1998, p. 24).

Aguiar (1998) aponta que, entre as finalidades do teatro espontâneo, podemos considerar a finalidade artística. Para o autor, tais finalidades dependem basicamente da concepção de arte. Assim, pode-se chegar à finalidade de entretenimento, ou da arte que se basta em si mesma, da arte de cunho político etc. Ainda para Aguiar (1998), quando propomos algum tipo de finalidade ao teatro espontâneo, ele deixa sua dimensão puramente artística e transforma-se em *arte aplicada*.

Para Aguiar (1998), o diretor estimula a participação, mantendo o aquecimento, contendo exageros e zelando pela segurança dos participantes. Nessa perspectiva, o estímulo não é para que todos participem e sim para que se respeite o enredo, evitando-se ainda poluir as cenas com muitos personagens.

2. *Playback Theatre*

O *Playback Theatre* teve seu início na cidade de New London, Estado de Connecticut nos Estados Unidos da América, em 1975, com Jonathan Fox e Jô Salas. Na ocasião, Jonathan, que era professor de língua inglesa, estava envolvido em um projeto de teatro com seus estudantes e observou a possibilidade de dramatizar as histórias de vida narradas por eles. Compartilhou os primeiros resultados com sua esposa Jô Salas, que era mestre em artes. A formação e o interesse da esposa, associados aos primeiros resultados, fizeram surgir uma parceria de trabalho. Segundo Salas (2000), ela e Jonathan criaram e amadureceram a proposta de *playback theatre* a partir das experiências em três trupes: *Playback Theatre*, *Hudson River Playback Theatre* e *Community Playback Theatre*. Jonathan fez formação em Psicodrama no Instituto Moreno em Beacon e o casal recebeu o apoio de Zerka Moreno, viúva de Jacob Lévy Moreno, que administrava o instituto deixado pelo falecido marido. Mergulhados no movimento psicodramático, o recém-criado *playback theatre* recebeu influências teóricas e práticas da abordagem psicodramática. Além disso, muitos dos novos integrantes que chegaram ao grupo eram psicodramatistas. Em 1993, o grupo já tinha registrado grupos de *Playback Theatre* em 17 países do mundo, além dos Estados Unidos⁴⁶. Entre eles, temos: Brasil, Austrália, Israel, Nova Zelândia, Japão e países da Europa, como a Inglaterra. Segundo Aguiar (1998), na medida em que Fox patenteou o *playback theatre*, em muitas partes do mundo ele recebe outros nomes. No Brasil, recebeu o nome de *Teatro de Reprise*.

⁴⁶ Em 2007, o autor do presente trabalho participou do Encontro Latino Americano de Teatro Espontâneo na cidade de Valparaíso, no Chile. Na ocasião, foi possível estabelecer trocas com atores e diretores do Chile e Argentina, principais presenças no local. Segundo os relatos registrados na ocasião, existe um grande número de grupos informais de *Playback Theatre* que atuam nos dois países.

O estilo mais comum de apresentação se dá quando uma pessoa da platéia narra sua história, o diretor procura clarificar alguns pontos por meio de entrevista com o contador da história - tais como os locais onde a história acontece, quem está na história etc. -, e solicita que este narrador escolha os atores e as atrizes para representar os personagens necessários e o que acontece na história. O elenco tem um tempo e prepara a encenação e, enquanto isso, a platéia observa os atores e as atrizes se transformando, escolhendo figurinos e adereços. Normalmente, existem músicos que fazem, de maneira improvisada, a trilha sonora e a sonoplastia das cenas. Alguns grupos optam em utilizar os musicistas durante o preparo das encenações. Assim, enquanto músicos e cantores divertem o público, utilizando de duas a três canções, o elenco se prepara e, posteriormente, dramatiza as histórias trazidas. Em Salas (2000), encontramos uma definição do seu teatro:

Playback theatre forma de improvisação teatral na qual as pessoas relatam eventos reais de suas vidas e os vêem, logo em seguida, encenados no palco. Muitas vezes, acontece em locais apropriados para espetáculos, com uma companhia de atores treinados que encena as histórias das pessoas da platéia; ou pode ocorrer numa reunião de um grupo privado, na qual os membros do grupo se transformam em atores para as histórias de cada um. (SALAS, 2000, p. 23)

Há a preocupação de encontrar aquele algo *a mais*, indo além do que simplesmente recontar a história. Segundo Salas (2000), busca-se imprimir qualidade estética à história. Nessa perspectiva, trabalha-se a elaboração e o cuidado com a estrutura da história. Assim, mesmo quando o narrador não apresenta o início, o desenvolvimento e o fim, o grupo procura fazê-lo. Em outros casos, procura-se um sentido mais profundo da história. A autora acredita que desse modo, aumenta a probabilidade de formação de uma história coletiva, facilitando a *expansão da ressonância* da história para as demais pessoas.

Ao falar do *playback theatre*, Salas (2000) afirma que as pessoas organizam e dão significados a suas experiências de vida por intermédio das histórias. As histórias estão presentes em diferentes estágios do desenvolvimento humano. Já na infância, elas têm inúmeras funções e estão inseridas nos diversos ambientes da criança, tais como: a escola, a família, a televisão etc. Segundo a autora, posteriormente, na vida adulta, as histórias continuam e são fundamentais em nossas vidas. Entre suas finalidades, o fato de conseguirmos atribuir significado ao vivido teria o potencial de trazer ordem ao caos. Segundo a autora, precisamos das histórias para *sobreviver*. Mesmo as experiências mais difíceis, quando transformadas em histórias, são mais facilmente superadas ou enfrentadas. As pessoas têm a necessidade de contar o que lhes aconteceu e as histórias funcionam construindo suas memórias. De modo similar, os mitos e lendas teriam a função de organizar e transmitir as experiências das gerações anteriores.

Além disso, as pessoas se sentem valorizadas quando suas histórias e de seus colegas são representadas. No momento em que são convidadas a contar as histórias pessoais para serem encenadas, elas percebem valores diferentes dos que prevalecem em nossa cultura. Há uma valorização da pessoa e da sua experiência, ou seja, sua vida é um bom tema para a arte, uma história interessante.

[...] todos nós, inclusive você e eu, temos elementos – dentro ou fora de nós mesmos – para criar algo belo que pode atingir corações. Por si só, uma história é da mais profunda importância; precisamos de histórias em nossas vidas para construir significados. Nossas próprias vidas são cheias de histórias se aprendemos a identificá-las. (SALAS, 2000, p. 24)

3. Multiplicação Dramática

Segundo Kesselman e Pavlovsky (1991), podemos encontrar a gênese da multiplicação dramática nos trabalhos de supervisão desenvolvidos em 1975, em

Buenos Aires, por Kesselman, Pavlovsky e Frydlewsky. O trio desenvolvia a supervisão propondo aos supervisionandos que atuassem suas cenas temidas. Trabalhava-se de modo muito similar ao método de Psicodrama clássico. Entretanto, com o término da dramatização, pedia-se que os demais integrantes trouxessem outras cenas a partir da cena original assistida. As questões políticas na Argentina levaram Kesselman para o exílio na Espanha, viabilizando pesquisas com outros grupos neste país. Assim, a proposta vai ganhando ainda mais maturidade a partir de 1978, na cidade de Madri, com os grupos de Análise Didática Grupal formados por Kesselman.

Na elaboração da multiplicação dramática, os autores reconhecem ainda uma forte contribuição (e similaridade) do livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco. “É interessante a similaridade entre a concepção de Eco em *Obra Aberta* e a nossa de multiplicação dramática” (PAVLOVSKY; KESSELMAN; FRYDLEWSKY, 1987, p. 22, tradução livre nossa). Entre outras, a semelhança reside nas noções de consonância e ressonância que dão origem à multiplicação dramática. Eco (2003) afirma que a arte pode passar por inúmeras percepções e interpretações, que ocorrem de acordo com a situação existencial, sensibilidade, determinada cultura, gestos etc. dos envolvidos. Apesar de tais interpretações, ela não deixa de ser ela mesma, mantendo sua singularidade. Surgem inúmeras versões subjetivas, nunca uma só versão objetiva. Assim, ao chegar ao Psicodrama, a idéia era multiplicar as cenas, permitindo que o público crie a partir de distintas percepções. Em outras palavras, após uma cena primeira de um protagonista, os participantes criam inúmeras outras, sempre inspiradas na primeira.

Segundo Mascarenhas (1999), o conceito de multiplicação foi se afastando de uma simples técnica dramática. “É uma maneira de conceber o dispositivo grupal como uma máquina de produção de sentidos e também um tipo de trabalho seqüencial de

grupo (p. 110)”. Os próprios percussores reforçam esta idéia “É importante esclarecer que não consideramos a multiplicação dramática uma técnica, mas uma nova forma de ‘pensar’ o dispositivo grupal (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1991, p. 18)”.

Para Kesselman (1991), deveríamos colocar em cheque se o poder de transformação nos trabalhos grupais estaria no compartilhar de intimidades. Para o autor, o poder maior estaria deslocado para a consciência da pessoa em relação às ressonâncias do grupo: “(...) o mais transformador para alguém que realiza uma experiência grupal é ter consciência de seu nível de afetação e ressonância com os integrantes do grupo.” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1991, p. 53).

Segundo Pavlovsky (1991), na multiplicação a sucessão de cenas vai criando um *estado criativo facilitador*. A sucessão pode não ser compreensível ou explicável, o mais importante é “(...) o estado que permite ao grupo experimentar cenas espontaneamente.” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1991, p. 57). Os resultados terapêuticos advêm de tais estados, permitindo efeitos estéticos, atos criativos, ampliação dos sentidos. Assim, com a multiplicação dramática é possível alcançar uma espontânea transformação dos coordenadores ou integrantes. Nesse sentido, seu uso em supervisão permite promover assistência e treinamento aos psicoterapeutas. Já na psicoterapia, é um dispositivo de transformação social e grupal.

Na multiplicação dramática, a cena original é considerada uma cena aberta, ou seja, o protagonista oferece sempre uma obra por acabar e não sabe de que modo sua obra será terminada. Apesar de continuar sendo sua obra, são inúmeras as possibilidades de transformação em relação ao original. As cenas produzidas pelo paciente se fundem à produção dramática. “*Lo individual del paciente se fundia en la produccion dramática.*” (PAVLOVSKY; KESSELMAN; FRYDLEWSKY, 1987, p. 19). A cena resultante é fruto da estrutura geral, ou seja, da consonância - sensação de ter sido tocado - e

ressonância - multiplicar a cena inicial. Nesse sentido, opera a co-criação, as pessoas se expressam e são percebidas por inúmeras vozes. Assim, a produção dramática é todo o processo, ou seja, a somatória da cena original trazida pelo protagonista mais a multiplicação dramática. Embora traga a idéia de histórias - e não história-, busca-se ainda uma noção de autenticidade. Histórias específicas que falam de uma subjetividade. Por outro lado, tais subjetividades dialogam por intermédio do contato oferecido na multiplicação dramática, promovendo a intersubjetividade entre os participantes a partir da cena primeira.

Dentro desta perspectiva, Pavlovsky (1991) apresenta uma possível definição de multiplicação dramática: “(...) linhas de desenvolvimento, rizomas, raízes de raízes, histórias, não uma história central, histórias que se entrecruzam vertiginosamente e que produzem fluxos e cortes.” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1991, p. 49). De Deleuze e Guattari, trazem a idéia de máquina desejanete, definida por *fluxos e cortes*, pensada como produção e processo. Já a noção de *rizoma* “(...) supera a de transversalidade porque o grupo como máquina não terminará apenas sendo atravessado por inscrições (econômicas, políticas, ideológicas etc.), mas também gerando questionamentos. Temos que nos defrontar com o que acontece.” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1991, p. 50). Neste sentido, cabe ao diretor suportar a ambigüidade e se defrontar com o que acontece.

Além disso, Pavlovsky (1995), ao relatar suas experiências com grupos terapêuticos de crianças, explica por que escolheu não intervir na brincadeira da criança. Partindo da noção de que a brincadeira das crianças contribui para a resolução de traumas e exploração do potencial criativo, ele vai observando o que ocorre no grupo e como seu trabalho interfere. Quando ele interpretava, as crianças interrompiam o fluxo criativo. “Se em contrapartida, podíamos suportar um primeiro período caótico sem

intervir, a dramatização e a brincadeira complementavam-se harmoniosamente, expressando altos níveis de criatividade.” (PAVLOVSKY, 1995, p. 54). A partir destas experiências com as crianças, o autor observa a importância de suportar a não compreensão do que está acontecendo. Quando pensamos no *estado criativo*, tais expectativas podem gerar bloqueios de tais estados. Para o terapeuta, pode gerar o vazio quando seus personagens de referência o deixam só. Assim, torna-se necessário enfrentar a falta. Entretanto, o medo do caos e da loucura pode paralisar o terapeuta.

Compartilhando desta idéia, Kesselman (1991) propõe que se evitem as interpretações. O autor associa a idéia de interpretar como algo que reduz, ao contrário da proposta de ampliar, podendo gerar bloqueios. A forma mais eficaz de promover desbloqueios seria alterar as intensidades, a qualidade das ações e liberar a intensidade capturada. A proposta é atuar os bloqueios, dramatizá-los, muito mais do que interpretar suas motivações.

Pavlovsky (1995) considera o espaço como estrutura imaginária. No palco psicodramático é possível reativar este espaço da criação, que começa seu desenvolvimento na infância. Nesse sentido, o grupo como *espaço* é propício para a criação de *espaços infantis e lúdicos*, resgatando assim seu potencial criativo. Portanto, o palco torna-se espaço das possibilidades de exploração das fantasias e também da realidade. Nessa perspectiva, a liberdade oferecida no palco viabiliza a expressão do indivíduo. Apesar do caráter de fantasia, o que se vive pode ser tão intenso que o indivíduo o faz como se fosse realidade, permitindo um alto potencial de transformação.

4. Teatro da Criação

Segundo Reñones, o início do Teatro de Criação se dá em 1995, em Campinas. O grupo iniciou com seis psicólogos com especialização em Psicodrama. Nos primeiros trabalhos, a trupe encena textos ensaiados e, no meio da apresentação, solicita que a platéia participe. Entretanto, o grupo verifica que não acontece como o desejado, ou seja, a platéia não participa. Após um ano de pesquisas nessa modalidade, o grupo fez um *workshop* com uma trupe argentina de *Playback Theater*. A nova modalidade foi incorporada e trabalhada durante dois anos. Aos poucos, porém, as experiências levaram o grupo para uma outra forma de fazer teatro, segundo Reñones: “Sem nos darmos conta, havíamos saído desse território conhecido e inauguráramos uma outra forma de fazer teatro, em que as pessoas podiam participar não apenas falando, mas criando alternativas, elementos e, em última instância, atuando junto à trupe.” (REÑONES, 2004, p. 35). Assim, no *playback theatre*, a criação se dá partir das histórias pessoais contadas pelos narradores; no teatro de criação, a proposta permite romper com a história inicial. Em outras palavras, as cenas são reapresentadas incluindo-se mudanças que podem ir de pequenos detalhes a questões mais profundas, como “(...) estrutura, personagens, intenções e cenário.” (REÑONES, 2004, p. 35). A partir da divulgação dessas descobertas, por intermédio de apresentações, congressos e livros, o grupo difundiu suas propostas. Com isso, surgiram outras trupes com as características dessa modalidade.

Para Reñones (2004), o Teatro de Criação será pensado por sua função, modo de funcionar, ação do diretor e conceitos paralelos que se somam. Segundo a experiência do grupo relatada pelo autor, não haveria uma função terapêutica. Busca-se trabalhar uma psicologia que não se organiza em volta dos conceitos de cura e doença, mas

basicamente nos de transformação e criação. A preocupação final está em buscar elaborações estéticas e, acima de tudo, resgatar a potência criativa. A partir daí, mobilizar a possibilidade de transformação, “(...) a intenção do trabalho como um todo é implicar o participante em alguma mudança (pessoal, relacional, estética, política, etc.) (...)” (REÑONES, 2004, p. 44). Apesar das posições do grupo, na medida em que se vivem transformações, acreditamos que inevitavelmente estamos sujeitos aos efeitos terapêuticos.

Reñones (2002) busca estabelecer uma relação entre o mito, rito, teatro grego e o teatro de criação. Começando pelo mito, com base nos estudos de Campbell (2002), o autor refere-se ao mito como construção histórica e coletiva de um povo. Nessa perspectiva, os mitos contribuem para a construção e transmissão da cultura, trazendo aspectos característicos desta, tais como: valores, modelos a serem seguidos, fatos que marcaram a história etc. Outro ponto de relevância dos mitos está na sua temática, pois tratam das questões fundamentais que envolvem as pessoas. Quem nós somos? De onde viemos, para onde vamos? Assim, ao tratarem da dimensão religiosa e espiritual das civilizações, alcançam importância social. O autor cita alguns mitos da bíblia, do povo persa e do budismo, mas é na mitologia grega que repousa maior parte da sua atenção. Analisando inúmeras vezes os trabalhos de Homero, ele procura mostrar traços da cultura grega, relacionando-os com as finalidades do mito e o momento histórico em que vivia o povo grego. Com esses pressupostos sobre os mitos, o autor procura fazer uma aproximação com os dias de hoje ou, em outras palavras, como o fato ocorre em nossos dias. Assim resgatando-se os mitos atuais e trabalhando tais mitos por intermédio do imaginário grupal, “(...) novas ideologias, religiões, filosofia, artes podem criar-se.” (REÑONES, 2002, p. 80).

Com relação à linearidade, Reñones (2002) afirma que esta atua de modo previsível e casual. A ampliação dessa perspectiva poderia advir da noção de ressonância, quando existe o encontro de diversas forças atuando umas com as outras em inúmeras possibilidades. “A linearidade é caracterizada por um trajeto não só compreensível, como previsível entre uma causa e um efeito. A ressonância amplia essa compreensão, ao fazer de um estímulo qualquer a base de um leque, que se abre em muitas direções, muitas delas incomuns, imprevisíveis ou absurdas.” (REÑONES, 2002, p. 47). Aqui, o trabalho concentra-se na busca de algo que escape ao previsível, levando o trabalho para outras vertentes.

No teatro de criação, trata-se de oferecer ao público o espaço do ritual para que os mitos da nossa época possam emergir e se atualizar. É o utilizar da ressonância, do choque de idéias e do estranhamento para mobilizar o desejo e o imaginário grupais. O imaginário é o gerador de imagens que posteriormente serão traduzidas em idéias e sentimentos do grupo.

5. Algumas semelhanças e diferenças entre as diferentes modalidades

Neste apêndice buscamos trazer outras modalidades que estão surgindo como desdobramentos da proposta original de Teatro da Espontaneidade de Moreno. Ao observar as características destas diferentes modalidades, identificamos que todas elas se fazem pela estética da improvisação, ou seja, não se trabalha com ensaios prévios ou textos decorados. Outra característica comum encontrada é que todas as modalidades têm alguma finalidade de transformação do homem e da sociedade. Além disso, apostam na estética teatral para tais transformações. Nesse sentido, encontramos duas tendências: algumas propostas estão mais próximas da estética apresentada na poética

de Aristóteles - com protagonista fixo e enredo organizado em início, meio e fim -, e outras mais próximas da compreensão estética de *obra aberta* de Eco (2003). Assim, veremos que o Teatro Espontâneo de Aguiar e o *Playback Theatre* parecem trabalhar com propostas mais estruturadas. Nesse sentido, busca-se organizar o material trazido pelo grupo, ou encontrar uma certa organização. O segundo grupo, composto pela Multiplicação Dramática e Teatro da Criação, coloca-se com uma proposta de maior abertura. A idéia de organização vai sendo substituída pela noção de acontecimento e caos. Por exemplo, enquanto o diretor no *playback* busca organizar a história, no teatro de criação o objetivo é promover rupturas e romper com o previsível.

No *Playback Theatre* e no teatro de reprise, algumas pessoas da platéia são escolhidas como *narradores* e trazem suas histórias. Normalmente tais histórias são dramatizadas por atores preparados, que fazem parte da trupe e trabalham para a direção. Existe uma preocupação de chegar à *profundidade da história* e, posteriormente, *retratá-la o mais próxima da realidade do narrador*. No teatro espontâneo de Aguiar, também surge esta busca pela realidade dos protagonistas, que deverão reviver, no *aqui-agora do como se*, de modo intenso as próprias histórias de suas vidas. Na Multiplicação Dramática e no Teatro de Criação, as encenações não ficam restritas a um único enredo e protagonista. Em outros termos, ocorre que na fase de dramatização, há espaço para que surjam outras histórias e protagonistas, recriando a partir do que foi trabalhado pelo protagonista ou das ressonâncias das cenas anteriores.

V. Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO N. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGUIAR M. *O Teatro da anarquia: um resgate do psicodrama*. Campinas: Papirus, 1988.
- _____ *O Teatro Terapêutico: escritos psicodramáticos*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____ *Teatro Espontâneo e Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.
- AGUIAR M. coord. *O Psicodramaturgo J.L. Moreno, 1889-1989*. São Paulo: Casa do Psicólogo e Revista Brasileira de Psicodrama, 1990.
- ALMEIDA W. C. *Psicoterapia Aberta Formas do Encontro*. São Paulo: Ágora, 1988.
- ALVES L. F. R. O protagonista e o tema protagônico. In: ALMEIDA W. C. (org.) *Grupos a proposta do psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1999.
- BACHELARD G. *O Ar e os Sonhos*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.
- BAREMBLIT G., PAVLOVSKY E., KESSELMAN H. e outros. *Lo Grupal 5*. Buenos Aires: Busquedas, 1987.
- BARROS, R. B. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- BERNARDES, J. S. *O Debate atual sobre a formação em psicologia no Brasil, - permanências, rupturas e cooptações nas políticas Educacionais*. Tese (Mestrado em Psicologia Social). Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- CASTORIADIS C. *Feito e a Ser Feito*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____ *A Insituição Imaginária da Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- COCCHIOLA, R. A. *A linguagem do stress na televisão: a diversidade de usos no Big Brother Brasil I*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- CUCKIER R. *Palavras de J. L. Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002.
- CUNHA, A. G. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FERREIRA, A. B. de H. (1997) - *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- FLEURY H. J. A dinâmica do grupo e suas leis. In: ALMEIDA W. C. (org.) *Grupos a proposta do psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1999.

- FO D. *Manuale mínimo dell'attore*. Torino: Giulio Einaudi, 1997.
- FONSECA, J. *Psicodrama da Loucura*. 5ª Edição. São Paulo: Ágora, 1980.
- GONÇALVES, C. S., WOLF, J. R. S., ALMEIDA, W. C. (1988) - *Lições de Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1988.
- KESSELMAN H. , PAVLOVSKY E. *A Multiplicação Dramática*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- LATOURE, B. *Ciência em Ação*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LOUARU, R. *A análise institucional*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____ *Análise Institucional e Práticas de Pesquisa*, 1993 UERJ.
- MARTÍN, E. G. *Psicologia do encontro: J. L. Moreno*. São Paulo: Ágora, 1996.
- MARINO M. J. *O acontecimento educativo psicodramático – encontro entre Heidegger, Moreno e uma psicodramatista educanda educadora*. Dissertação (Mestrado em Educação) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.
- _____ *Vir a Ser Psicodramatista – um caminho de singularização em co-existência*. Tese. (Doutorado em Psicologia) Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- MORENO J. L. *Psicodrama*. 12ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____ *O teatro da espontaneidade*. 2ª Edição. São Paulo: Summus, 1984.
- _____ *Psicoterapia de Grupo e Psicodrama*. Campinas: Livro Pleno, 1974.
- _____ *Quem sobreviverá?* Goiânia: Dimensão, 1994.
- _____ *Fundamentos do Psicodrama*. 2ª Edição. São Paulo: Summus, 1983.
- _____ *Palavras do Pai*. Campinas: Psy, 1992
- _____ *Fundamentos de la sociometria*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- MOTTA J. M. C. *Jogos: Repetição ou Criação?* São Paulo: Plexus, 1994.
- MOTTA J. M. C. org. *O Jogo no Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1995.
- MOTTA J. M. C. *Psicodrama brasileiro: histórias e memórias*. São Paulo: Ágora, 2008.
- NAFFAH NETO, A. - *Psicodrama – descolonizando o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____ *Psicodramatizar*. Agora, São Paulo, 1980.
- _____ *Paixões e Questões de um Terapeuta*. Ágora, São Paulo, 1989.

PAVLOVSKY E., BAREMBLIT G., BRASI J. C. e outros *Lo Grupal 8*. Buenos Aires: Busquedas, 1990.

PAVLOVSKY E., BRASI J. C. e KESSELMAN H. *Lo Grupal 9*. Buenos Aires: Busquedas, 1991.

PAVLOVSKY E., BRASI J. C. e LOURAU R. *Lo Grupal 10*. Buenos Aires: Busquedas, 1993.

PAVLOVSKY E. *Espacios y Criatividade*. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1980.

REÑONES A.V. *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.

_____. *O imaginário grupal – mitos, violência e saber no Teatro de Criação*. São Paulo: Ágora, 2004.

SAIDON O. e co-autores. *Práticas Grupais*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

SALAS J. *Playback Theatre: uma nova forma de expressar ação e emoção*. São Paulo: Ágora, 2000.

SPINK, M. J. P. (org.). - *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Linguagem e Produção de Sentidos no Cotidiano*. 1º ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SPINK M. J. e LIMA H. Rigor e visibilidade: a explicitação dos passos da interpretação. In: SPINK M. J. P. (org.) *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK M. J. P. e MENEGON V. M. A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos. In: SPINK M. J. P. (org.) *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. São Paulo: Cortez, 1999.

VICENTIN M. C. G. *A Vida em Rebelião – Jovens em conflito com a lei*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

VOLNOVICH J. & HUGUET C. R. (orgs) *Grupos, Infância e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

YOZO, R. Y. K. *100 jogos para grupos*. Uma abordagem psicodramática para empresas, escolas e clínicas. São Paulo: Ágora, 1996.

Revistas

AGUIAR M. *Teatro Espontâneo e Psicoterapia Psicodramática*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol.4 Número II, 1996. p. 77-91.

COSTA E. M. S., BAPTISTA T. T. *Jornal Vivo: O evento coletivo criador e catártico*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 6 Número I, 1998. p. 17-27.

DAVOLI C. *O Teatro Espontâneo e suas Terminologias*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 3 Fascículo I, 1995. p. 15-20.

_____ *Aquecimento – Caminhos para a Dramatização*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 5 Número I, 1997. p. 51-61.

_____ *Cenas Psicodramáticas: Psicodrama Líquido*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 14 Número I, 2006. p. 79-90.

FRIEDLER R. *Humor y Teatro Espontâneo*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 13 Fascículo II, 2005. p. 131-138.

GODOY P. H. T. *Psicodrama y Teatro Espontâneo: sus posibilidades para el desgaste profesional y autocuidado de clínicos y terapeutas*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 11 Fascículo I, 2003. p. 75-92.

GONÇALVES C. S. *Imagem, Imaginação, Imaginário*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 149-154.

LIMA N. S. T. *Inclusão e Teatro Espontâneo: Novos Regimes de Verdades?* Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 10 Fascículo II, 2002. p. 11-22.

LIMA N.B.S. *Sonhar é preciso, navegar é preciso, porque criar é preciso*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Número II, 2005. p. 43-58

MANDETA R. *Relações entre Teatro Espontâneo e Imagem: rumo ao Cosmodrama*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 11 Fascículo I, 2003. p. 67-82.

MARINO M. J. *Subjetividade e Psicodrama: aproximações de um olhar moreniano*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol.4 Número II,1996. P. 157-160.

MASCARENHAS P. H. A. *Multiplicação Dramática*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 4 Número I, 1996. p. 13-21.

_____ *O Psicodrama de Adolf Hitler: um Paradigma do Psicodrama e a Relação com a Multiplicação Dramática*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 5 Número I, 1997. P. 43-49.

_____ *Psicodrama no Centro Cultural São Paulo: contribuições para reflexão*. São Paulo, Revista Brasileira de Psicodrama, 2008. Volume 16 - Fascículo I p. 61-65.

MERENGUÉ D. *Sexualidade e Espontaneidade Criadora*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 65-74.

_____ *Violência e Criação - Observações psicodramática sobre o filme Cidade de Deus*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama 11 Número I, 2003. p. 101-114.

MESQUITA A. M. O. *De Moreno a Catoriadis: reflexões sobre o imaginário radical*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 8 Número I, 2000. p. 85-92.

MINAYO, M. C. S. , GOMES R. e CAVALCANTI L. F. *Representações sociais de profissionais de saúde sobre violência sexual contra a mulher: estudo em três*

maternidades públicas municipais do Rio de Janeiro, Brasil. Caderno de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 22(1), 2006. p. 31-39.

MONTEIRO R. F. *Teatro Espontâneo: um ato político*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 12 Fascículo I, 2004. p. 33-44.

NERY M. P. *Epistemologia da socionomia e o psicodramatista pesquisador*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 15 Número II, 2007. p. 79-92.

PEREIRA A. H. *O Conflito Dramático entre o Papel Social e Imaginário na Trajetória Protagonizada por Dom Quixote*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Fascículo I, 2005. p. 25-44.

REÑONES A. V. *Catarse de integração uma pequena viagem etimológico-conceitual*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 4 Número II, 1996. P. 35-48.

_____ *O Método da Criação - o oximoro despertado*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Fascículo I, 2005. p. 15-24.

_____ *Psicodrama e História: Walter Benjamin, Psicodrama e ação criadora*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama 11 Número I, 2003. p. 115-130.

RUBINI C. e WEEKS B. *Imaginação e Psicodrama*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 14 Fascículo I, 2006. p. 143-150.

SALZBERG S. P. C. *Contribuição do papel imaginário na formação do ego e do ego ideal*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Número II, 2005. p. 79-84.

SCAGLIARINI A. P. C. *Possíveis Relações entre Espontaneidade Criadora e o Acaso*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 15 Fascículo I, 2007. p. 165-176.

SCAVASSA A. J. *Locus nascendi da criatividade Moreno e Winnicott*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 9 Fascículo II, 2001. p. 91-106.

SPINK, M. J. P., MEDRADO B. e MELLO R. M. (2002) *Perigo, Probabilidade e Oportunidade: a linguagem dos riscos na mídia*. *Psicologia Reflexões e Críticas*, 15 (1), p. 151 – 164.

VALE Z. M. C. Z. *Playback Theatre: Teatro Arte, Espontâneo e Terapêutico*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 9 Fascículo II, 2001. p. 39-54.

WAGNER C. R. *A Criatividade na Práxis do Sociopsicodramatista*. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 13-16.

WECHSLER M. P. F. *Pesquisa e Psicodrama*. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 15 Número II, 2007. p. 71-78.

ANEXO - 1

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

PESQUISA: ESPONTANEIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO, BASTIDORES DO TEATRO ESPONTÂNEO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após receber as **Informações sobre a pesquisa**, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento o **Consentimento Livre e Esclarecido**. O Termo com as informações e o consentimento está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Você tem total liberdade para recusar-se a participar da pesquisa.

Eu, _____, portador da Cédula de Identidade RG _____, tel: _____, abaixo assinado, autorizo a utilização dos dados obtidos na entrevista por Rogério Augusto Cortes, para fins de pesquisa sobre Processos de Criação no Teatro Espontâneo. Declaro estar ciente de que:

Esse projeto de pesquisa é realizado para fins de mestrado em psicologia social de Rogério Augusto Cortes, psicólogo, CRP 06/55038-5, orientado pela Profa. Dra. Maria Cristina Vicentin, psicóloga, CRP 17756-06. O telefone de contato é do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da PUC-SP: (11) 3670-8520.

A pesquisa para a qual você está sendo convidado(a) a participar tem por objetivo: Pesquisar como os diferentes conceitos de espontaneidade interferem na definição das estratégias e táticas dos diretores de teatro espontâneo. A partir disso, compreender como se dá a relação destas concepções com as possibilidades de intervenção e seus respectivos resultados. Para tanto, foram escolhidos três diretores que atuam no projeto Psicodrama no Centro Cultural de São Paulo.

Nesse sentido procura-se: a) revisar a literatura sobre espontaneidade e criatividade na teoria psicodramática; b) estudar as diferentes teorias de teatro espontâneo, procurando rever os conceitos fundamentais; e c) mapear como o trabalho de teatro espontâneo pode ser utilizado como instrumento de intervenção social e a partir disso buscar uma aproximação com a psicologia social.

Se aceitar participar da pesquisa, você será entrevistado(a) pelo mestrando para contar um pouco da trajetória de sua formação, seus objetivos com o teatro espontâneo e como se dá a preparação e processo de criação das apresentações.

Os diretores selecionados para as entrevistas são profissionais que publicam artigos e são referências em suas áreas de atuação e, ainda, fazem parte de um universo total de trinta diretores que atuam no Psicodrama no Centro Cultural São Paulo. Assim, alguns cuidados adicionais serão tomados em função da possibilidade de identificação dos entrevistados sem o seu interesse e consentimento. Primeiramente, fica em aberto a possibilidade do entrevistado escolher a publicação da sua identidade na pesquisa, ficando sob sua decisão tal aspecto. Caso opte por não divulgar sua identidade, fica assegurado seu anonimato, o sigilo e sua privacidade, quanto a eventuais dados confidenciais envolvidos. A entrevista será gravada e transcrita e, antes da sua publicação, o entrevistado terá acesso a essas transcrições e poderá fazer os ajustes que julgar necessário.

Os resultados finais da pesquisa também serão disponibilizados e, caso seja do interesse do entrevistado, discutidos e alterados.

O entrevistado poderá se recusar a participar ou retirar o seu consentimento de participação na pesquisa, em qualquer etapa da pesquisa, sem nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

Fica esclarecido também, que a participação na pesquisa não prevê remuneração, fazendo parte de um ato voluntário do entrevistado.

São Paulo, de de 2009.

assinatura do participante

assinatura do pesquisador

ANEXO 2 - GLOSSÁRIO - Sinônimos e idéias afins de *espontaneidade*

Autor / Data	Citação	Termo
Nicola Abbagnano, 2000.	Leibniz, “É assim que nossas ações e nossas vontades dependem inteiramente de nós” (<i>Teod.</i> , III, p. 301). Wolff, segundo a qual ela é o “princípio intrínseco para determinar-se a agir” (<i>Psychol. Empírica</i> , p. 933). Kant falou do intelecto como “Espontaneidade do conhecimento” enquanto “faculdade de produzir por si representações” (<i>Crítica da Razão Pura</i> , Lógica transcendental, Introdução, I) ...sendo sinônimo de <i>atividade</i> , termo hoje mais frequentemente empregado para indicar um processo ou uma mudança que é <i>causa sui</i> , ou seja, que não tem causa fora de si. Heidegger entendeu a espontaneidade como liberdade; para isso identificou-se com a transcendência em que consiste a liberdade finita do homem: “A essência do si-mesmo (a <i>ipseidade</i>), a essência daquele si-mesmo que jaz já no fundo de toda espontaneidade, consiste na transcendência... (<i>Vom Wesen de Grundes</i> , 1929, III; trad. It. P. 65).	Liberdade Ação Por si-mesmo Atividade
Ferreira, 1997.	Espontâneo – adj. 1. Voluntário. 2. Que se desenvolve, ou vegeta, sem intervenção humana.	Voluntário
Cunha, 1813.	Espontâneo adj. ‘de livre vontade; voluntário’ 1813. Do lat. Spontâneus –a –um (de sua sponte) espontaneIDADE 1813.	Livre vontade Voluntário
Moreno, 1984	Quando o ator no palco se encontra sem uma conserva de papel, o ator religioso sem uma conserva ritual, eles têm que improvisar, de recorrer a experiências que não estão preparadas de antemão para a sua representação, mas que pelo contrário, ainda se encontram enterradas dentro deles, numa fase informe. A fim de mobilizá-las e dar-lhes forma, necessitam de um transformador e catalisador, uma espécie de inteligência que opera aqui e agora, <i>hic et nunc</i> , a espontaneidade. (MORENO, 1984:37)	Transformador Catalisador Inteligência
Moreno, 1959.	“Espontaneidade vem do Latim - <i>sua sponte</i> = do interior para o exterior - é a resposta adequada a uma nova situação ou a nova resposta a uma situação antiga. Originalidade e adequação separadas não são em si sinônimos de espontaneidade. Espontaneidade atua no presente, aqui e agora” (Moreno, 1959:51).	Resposta adequada Adequação e Originalidade
Garrido, 1996.	“Quem pense que a espontaneidade, para Moreno, é equivalente ao que Fromm define como liberdade de (conservas culturais), esquece a circunstância ambiental que levou nosso autor ao encontro com a espontaneidade. O encontro moreniano é a sociatria ou a salvação do mundo e o possibilitar, no homem, a atualização de sua criatividade. Estará esquecendo também a origem de toda teoria terapêutica moreniana: o hassidismo, que defende a contínua evolução do mundo”.(Garrido, 1996:132).	Criatividade Evolução
Naffah, 1997.	“Ante uma transformação abrupta, que cega ou imobiliza momentaneamente o sujeito, roubando-lhe o sentido da situação, a espontaneidade consiste numa capacidade de se abrir perceptivamente, alargando seus horizontes espacial e temporalmente e reconquistando pela ação a continuidade do sentido do mundo que se transforma; é reconquistar-se como parte integrante e atuante na situação; é fazer-se uma presença” (NAFFAH, 1997:49).	Percepção Ação Presença
Ferreira	Criar ¹ – v. t. 1. Dar existência a. 2. Dar origem a. 3. Imaginar. 4. Fundar. 5. Educar. 6. Promover a procriação de. 7. Cultivar. 8. Adquirir, granjear. (Ferreira, 1997:132)	Dar existência Imaginar

¹ Devido ao fato do termo *espontaneidade* ser constantemente utilizado no binômio espontaneidade-criatividade, decidimos incluir em nosso glossário o termo *criar*. Tal inclusão nos permitiu chegar ao termo *imaginar*, que posteriormente, foi incluído em nossa pesquisa na Revista Brasileira de Psicodrama.

ANEXO 3 - Roteiros das entrevistas

- 1) Formação:
 - a) Nome / Idade / Formação e história dentro do movimento psicodramático
- 2) Teatro Espontâneo
 - a) Como tomou interesse pelo teatro espontâneo?
 - b) Quais as funções sociais do teatro espontâneo?
 - c) Como observa as transformações do teatro espontâneo?
 - d) Que experiências possui com o teatro espontâneo e, em especial, no Centro Cultural São Paulo?
- 3) Método de Criação?
 - a) Como define espontaneidade?
 - b) Como esta definição participa da sua direção?

Perguntas incluídas na terceira entrevista

- a) Quais outras definições de espontaneidade você identifica no movimento psicodramático?
- b) Como o conceito vai se transformando?
- c) Que aspectos ou dimensões do conceitos merecem ser problematizadas?
- d) Quais as fragilidades epistemológicas/teóricas- do conceito?
- e) Como chegou na diferença entre Teatro Espontâneo e Teatro da Espontaneidade?

ANEXO 04 - Tabela 01 - Artigos contendo espontaneidade ou termos correlatos em seus títulos e outros critérios

Número	TÍTULOS DOS ARTIGOS	Espontaneidade	Criatividade	Imaginário	Catarse	Subjetividade	Outros ²
1	DAVOLI C. O Teatro Espontâneo e suas Terminologias. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 3 Fascículo I, 1995. p. 15-20.	X					
2	MASCARENHAS P. H. A. Multiplicação Dramática. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 4 Número I, 1996. p. 13-21.						X
3	REÑONES A. V. Catarse de integração uma pequena viagem etimológico-conceitual. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 4 Número II, 1996. P. 35-48				X		
4	AGUIAR M. Teatro Espontâneo e Psicoterapia Psicodramática. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol.4 Número II, 1996. P. 77-91	X					
5	MARINO M. J. Subjetividade e Psicodrama: aproximações de um olhar moreniano. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol.4 Número II,1996. P. 157-160					X	
6	MASCARENHAS P. H. A. O Psicodrama de Adolf Hitler: Um Paradigma do Psicodrama e a Relação com a Multiplicação Dramática. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 5 Número I, 1997. P. 43-49.						X
7	DAVOLI C. Aquecimento – Caminhos para a Dramatização. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 5 Número I, 1997. p. 51-61.						X
8	Costa E. M. S., Baptista T. T. Jornal Vivo: O evento coletivo criador e catártico. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 6 Número I, 1998.		X		X		
9	Cely Ribeiro Wgner. A Criatividade na Práxis do Sociopsicodramatista. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 13-16		X				
10	MERENGUÉ D. Sexualidade e Espontaneidade Criadora. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 65-74.	X	X				
11	Camila Salles Gonçalves Imagem, Imaginação, Imaginário. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 7 Fascículo II, 1999. p. 149-154			X			
12	MESQUITA A. M. O. De Moreno a Castoriadis: Reflexões sobre o imaginário radical. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 8 Número I, 2000			X			
13	VALE Z. M. C. Playback Theatre: Teatro Arte, Espontâneo e Terapêutico. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 9 Fascículo II, 2001. p. 39-54.	X					

² Trata de artigos que foram acrescentados por sugestões em conversas informais e entrevistas.

14	SCAVASSA A. J. Locus nascendi da criatividade: Moreno e Winnicott. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 9 Fascículo II, 2001. p. 91-106		X				
15	LIMA N. S. T. Inclusão e Teatro Espontâneo: Novos Regimes de Verdades? Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 10 Fascículo II, 2002. p. 11-22	X					
16	MANDETA R. Relações entre Teatro Espontâneo e Imagem: Rumo ao Cosmodrama. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 11 Fascículo I, 2003. p. 67-82.	X					
17	GODOY P. H. T. Psicodrama y Teatro Espontâneo: Sus posibilidades para el desgaste profesional y autocuidado de clínicos y terapeutas. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 11 Fascículo I, 2003. p. 75-92.	X					
18	MERENGUE D. Violência e Criação Observações psicodramática sobre o filme Cidade de Deus. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama 11 Número I, 2003.		X				
19	Reñones A. V. Psicodrama e História: Walter Benjamin, Psicodrama e ação criadora. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama 11 Número I, 2003.		X				
20	MONTEIRO R. F. Teatro Espontâneo: Um Ato Político. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 12 Fascículo I, 2004. p. 33-44.	X					
21	REÑONES A. V. O Método da Criação O Oximoro Despertado. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Fascículo I, 2005. p. 15-24		X				
22	PEREIRA A. H. O Conflito Dramático entre o Papel Social e Imaginário na Trajetória Protagonizada por Dom Quixote. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Fascículo I, 2005. p. 25-44				X		
23	SALZBERG S. P. C. Contribuição do papel imaginário na formação do ego e do ego ideal. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Número II, 2005. P. 79-84				X		
24	FRIEDLER R. Humor y Teatro Espontâneo. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 13 Fascículo II, 2005. p. 131-138.	X					
25	LIMA N.B.S. Sonhar é preciso, navegar é preciso, porque criar é preciso. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 13 Número II, 2005		X				
26	DAVOLI C. Cenas Psicodramáticas: Psicodrama Líquido. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 14 Número I, 2006. p. 79-90						X
27	RUBINI C. & WEEKS B. Imaginação e Psicodrama. São Paulo. Revista Brasileira de Psicodrama Vol. 14 Fascículo I, 2006. p. 143-150				X		
28	SCAGLIARINI A. P. C. Possíveis Relações entre Espontaneidade Criadora e o Acaso. Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 15 Fascículo I, 2007. p. 165-176.	X	X				
TOTAL		10	9	5	2	1	4

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)