



QUEM SOBREVIVERÁ?

Fundamentos da
Sociometria, Psicoterapia
de Grupo e Sociodrama.

J. L. Moreno



DIMENSÃO EDITORA

Copyright 1953,
Beacon House, Inc.
Beacon, N.Y.

Título Original: WHO SHALL SURVIVE?

Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy
and Sociodrama

1ª edição brasileira: out/1992

Capa - Projeto: Dimensão Editora e Distribuidora Ltda.

Editoração Eletrônica: Marcia Lezita Silveira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Moreno, Jacob Levy, 1889 - 1947.

Quem sobreviverá?: Fundamentos da Sociometria, Psicoterapia de Grupo e Sociodrama / J. L. Moreno; tradução: Alessandra Rodrigues de Faria, Denise Lopes Rodrigues, Márcia Amaral Kafuri; revisão técnica: Geraldo Francisco do Amaral, Paulo Maurício de Oliveira. - Goiânia: Dimensão, 1992.

Obra em 3. v.

Publicado v. 1.

1. Psicodrama 2. Psicoterapia de grupo 3. Sociometria | Título II. Título: Fundamentos da sociometria, psicoterapia de grupo e sociodrama.

92-2669

CDD-616.89152

NLM-WM 430

Índices para catálogo sistemático:

1. Grupos: Psicoterapia: Medicina 616.89152
2. Psicoterapia de grupo: Medicina 616.89152

Direitos de edição e publicação da obra em língua portuguesa, no Brasil, adquiridos pela:

Dimensão Editora e Distribuidora Ltda.
Rua Dona Gercina Borges Teixeira nº 74 - Setor Sul
Fones: (062) 225-8541 e 225-8657
CEP: 74015-580 - Goiânia, GO - Brasil

LIVRO I

O SISTEMA SOCIOMÉTRICO

DOUTRINA DA ESPONTANEIDADE-CRIATIVIDADE

As pedras angulares da interpretação da sociometria são os conceitos universais de espontaneidade e criatividade. A sociometria tomou estes conceitos dos níveis metafísicos e filosóficos e trouxe-os ao teste empírico através do método sociométrico. Uma apresentação destes conceitos é o primeiro passo dentro do sistema sociométrico.

Esponaneidade e criatividade não são nem processos idênticos nem similares. São categorias diferentes, apesar de estrategicamente unidas. No caso do Homem, sua E pode ser diametralmente oposta à sua C; um indivíduo pode ter alto grau de espontaneidade e ser completamente despojado de criatividade, um idiota espontâneo. Outro indivíduo pode ter alto grau de criatividade mas não apresentar nenhuma espontaneidade, um criador sem braços, "desarmado". Deus é caso excepcional, pois que nEle toda espontaneidade tornou-se criatividade. É um caso em que a espontaneidade e a criatividade são idênticas. No mundo de nossa experiência, pelo menos, talvez nunca encontraremos conservas espontâneas ou culturais puras, já que uma é função da outra.

O universo é criatividade infinita. A definição visível de criatividade é a "criança". A espontaneidade em si nunca produzirá uma criança mas pode ser de inestimável ajuda no parto. O universo está repleto dos produtos da interação espontaneidade-criatividade, como em a) o esforço despendido no parto e na criação de novos bebês; b) o esforço que despendemos na criação de obras de arte, "conservas culturais"; na criação de novas instituições sociais, conservas sociais e estereótipos; na criação de invenções tecnológicas, robôs e máquinas; e c) o esforço despendido na criação de nova ordem social. A espontaneidade pode entrar no indivíduo dotado de criatividade e evocar resposta. Nasceram muitos mais Miguelângelos do que o que pintou as grandes obras de arte, muitos mais Beethovens do que aquele que compôs as grandes sinfonias e muitos mais Cristos do que aquele que se tornou Jesus de Nazaré. O que têm em comum são a criatividade e idéias criativas. O que os separa é a espontaneidade que, nos casos bem-sucedidos, permite ao portador ter controle total de seus recursos, enquanto os que fracassam não sabem o que fazer com todos os seus tesouros; seu processo de aquecimento é deficiente. 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. *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 arqui-catalisador.*

O destino de uma cultura é decidido pela criatividade de seus

portadores. Nunca se estabeleceu, entretanto, estrutura científica conceitual para a criatividade, de modo que não há base para se fazer críticas dos desvios. Se o grupo primário, os homens criativos da raça humana, sofresse de doença que invalidasse as funções criativas, seria, então, de suprema importância que o princípio da criatividade fosse redefinido e que suas formas pervertidas fossem comparadas à criatividade em seu estado original.

Há obras que sobrevivem a seus criadores e que, eventualmente, dominam os padrões culturais dos homens. Elas sobrevivem em razão de certos processos tecnológicos que as conservam. Estas conservas podem entrar na carne do artista e controlá-lo de dentro para fora, como, por exemplo, ocorre com o ator. Elas podem, também, dar conteúdo a formas tecnológicas, como ocorre com os livros. Podemos visualizar um período da civilização antes de serem descobertas. Há conservas culturais sublinhando todas as formas de atividades culturais – conservas alfabéticas, numéricas, lingüísticas, musicais. Estas determinam nossas formas de expressão criativa. Podem operar em certa ocasião como força disciplinar – em outras, como empecilho. É possível reconstruir a situação de criatividade em tempo anterior às conservas que dominam nossa cultura. O *homem pré-conserva**, o homem do *primeiro universo*, não tinha notação musical com a qual pudesse transmitir as experiências musicais de sua mente, nenhum alfabeto com o qual expressar suas palavras e pensamentos de forma escrita. Não tinha a notação matemática que se tornou a linguagem básica da ciência. Antes de fazer sua escolha, da massa disforme de sons e vogais que tinha a seu dispor e que se desenvolveu até chegarmos ao que conhecemos como língua, ele, este homem primitivo, deve ter se relacionado com o processo de criatividade de modo diferente do experimentado pelo homem moderno, se não na própria fonte, certamente, em sua projeção e expressão. Ao removermos, através de processo de desconservação, todas as camadas de conserva de um ator, deixando apenas sua personalidade nua, chegamos mais perto de compreender o homem pré-conserva. Ele deve ter sido guiado pelo processo de aquecimento inerente ao seu próprio organismo, sua ferramenta mestra, isolada no espaço, ainda não especializada, mas já funcionando em sua totalidade, projetando-se em expressões faciais, sons, movimentos, a visão de sua mente. Um tipo de psicodrama pode ter sido o denominador comum de todos os tipos de conservas culturais nas quais as culturas se especializaram. Os sons emitidos por ele, originalmente, método simples de tornar sua situação de vida a mais expressiva possível, desenvolveram-se, gradualmente, no resíduo fonético do primeiro alfabeto, escolhido, preferencial-

* O *homem pré-conserva* e o *primeiro universo* são conceitos relativos, se considerarmos as inúmeras variedades de cultura através das quais passou a humanidade; cada homem pré-conserva foi um homem conserva para seu antecessor imediato e cada primeiro universo foi um segundo universo para outro ainda anterior a ele e assim, *ad infinitum*.

mente, aos outros sons. Encontramos um resto da técnica pré-conserva do psicodrama na fase preparatória de cada obra singular de cultura. A inspiração que leva o homem criativo a produzir obra cultural é espontânea. Quanto mais original e profundo for o problema ao qual se dedica o gênio, mais ele é compelido a usar, como o homem pré-conserva, sua própria personalidade como ferramenta experimental e a situação à sua volta como matéria-prima.

A luta contra as conservas culturais é característica marcante de toda a nossa cultura; expressa-se de várias formas na tentativa de escapar destas conservas. Este esforço de escapar do mundo-conserva parece tentativa de retornar ao paraíso perdido, o *primeiro* universo do homem, gradualmente, substituído e, ao qual se sobrepôs o *segundo* universo, aquele no qual hoje vivemos. É provável que todas as conservas culturais sejam as projeções finais das imensas abstrações que a mente conceitual do homem desenvolveu na luta para existência superior. A abstração nos trouxe, pouco a pouco, das figuras às letras do alfabeto moderno e aos números da aritmética. A abstração e a diferenciação gradual dos sons prepararam o terreno para a notação musical. O que deve ter sido, porém, de conhecimento comum para o Beethoven de uma cultura pré-conserva e o Beethoven de nosso tempo é o *nível de espontaneidade da criação*. Entretanto, a criação pré-conserva era autêntica, não modificada pelos artifícios que dominam nossa cultura e, talvez mesmo por esta razão, causava mais impacto — por outro lado, seria menos articulada e menos disciplinada do que os produtos atuais.

A espontaneidade opera no presente, agora e aqui; propõe o indivíduo em direção à resposta adequada à nova situação ou à resposta nova para situação já conhecida. Está, estrategicamente, unida em dois sentidos opostos, ao automatismo e ao sentido de reflexo, tanto quanto à produtividade e à criatividade. Em sua evolução, é mais antiga do que a libido, a memória ou a inteligência. Apesar de a espontaneidade ser mais velha em termos universais e evolucionários, é o menos desenvolvido dos fatores que operam no mundo do Homem; é o que, com mais freqüência, vemos desencorajado e reprimido por artifícios culturais. Grande número das patologias psicológicas e sociais do Homem pode ser atribuído ao desenvolvimento insuficiente da espontaneidade. O "treinamento" da espontaneidade é, portanto, a habilidade mais desejada nos terapeutas em todas as nossas instituições de ensino e será trabalho deles ensinar a seus clientes a ser mais espontâneos sem ser excessivos. Há bastante evidência de que a espontaneidade da criança tem "algo a ver" com sua chegada a este mundo. Durante a gravidez ela se aquece para o ato de nascer. O tempo de gestação é, em grande parte, determinado pelo genótipo do feto e não pelo indivíduo gestador. O bebê quer nascer. O nascimento é processo primário e criativo. É positivo antes de ser negativo, saudável

antes de patológico, vitória antes de trauma. A ansiedade resulta da "perda" da espontaneidade.*

A espontaneidade gera grau variável de respostas satisfatórias que um indivíduo manifesta em situação em que haja grau variável de novidade. O processo de aquecimento é a expressão *operacional* da espontaneidade. Esta e o processo de aquecimento operam em todos os níveis de relações humanas como, por exemplo, no comer, no andar, no dormir, no relacionamento sexual, na comunicação social, na criatividade, na auto-realização religiosa e no ascetismo.

O lugar do fator **E**, em teoria universal da espontaneidade, é importante questão teórica. O fator **E** emerge apenas no grupo humano ou a hipótese de **E** pode ser estendida, dentro de certos limites, a grupos não-humanos, aos animais mais inferiores e plantas? Como pode a existência do fator **E** ser conciliada com a idéia de universo que obedece a leis mecânicas, como, por exemplo, a lei de conservação de energia? *A idéia da conservação de energia tem sido o modelo "inconsciente" de muitas teorias sociais e psicológicas, como a teoria psicanalística da libido.* Segundo esta teoria, Freud pensou que, se o impulso sexual não encontrar satisfação em seu objetivo direto, ele tem de deslocar sua energia não utilizada para outra direção. É imperativo que se ligue a local patológico ou encontre saída através da sublimação. Ele não podia conceber que a energia se dissiparia, pois era propenso a crer na idéia física da conservação da energia. Se, também, fôssemos seguir este preceito de padrão de energia, negligenciando as perenes incongruências no desenvolvimento dos fenômenos físicos e mentais, teríamos de considerar a espontaneidade como energia psicológica – quantidade que se distribui em determinado campo – que, se não encontra realização em certa direção, fluirá para outra, de modo a manter seu volume e a equilibrar-se. Teríamos de presumir que um indivíduo tem certa quantidade de espontaneidade armazenada. Neste armazém ele faz depósitos e retiradas durante sua vida. Enquanto vive, vai fazendo retiradas deste reservatório. Pode chegar a usar tudo e ainda ficar deficitário. Tal interpretação não é, entretanto, satisfatória, segundo pesquisa de espontaneidade, pelo menos a nível de criatividade humana. Oferecemos a seguinte teoria:

O indivíduo não tem reservatório de espontaneidade, no sentido de volume ou quantidade estáveis. A espontaneidade está, ou não, disponível em vários graus de prontidão, de zero a um máximo, operando como catalisador. Ele então não tem, ao se ver face à nova situação, nenhuma outra alternativa, senão recorrer ao fator **E** como guia ou farol, a indicar emoções, pensamentos e ações mais apropriadas. Às vezes, tem de invocar mais espontaneidade, às vezes menos, de acordo com a situação ou tarefa que se lhe apresenta. Deve ter o cuidado de não produzir menos do que a quantidade exata de espontaneidade necessária – pois, se isso

* Cf. discussão da relação ansiedade-espontaneidade, p. 336 -337. (Do original, WHO SHALL SURVIVE? N. do T.)

acontecer, precisará de "reservatório" ao qual recorrer para suprir suas necessidades. Do mesmo modo, deve ter o cuidado de não produzir mais do que a situação requer, pois o excesso pode tentá-lo ao armazenamento, ao estabelecimento de reservatório, conservando-a para tarefas futuras, como se fosse energia, completando, assim, o círculo vicioso que termina na deterioração da espontaneidade e no desenvolvimento de conservas culturais. A espontaneidade funciona apenas no momento em que emerge, ou, metaforicamente falando, quando a luz se acende em uma sala, todos os seus contornos ficam claros, nítidos. Quando a luz é apagada, a estrutura básica permanece, mas uma qualidade fundamental desapareceu.

A lei física da conservação de energia foi aceita durante a segunda metade do século XIX em muitos círculos, como axioma universal. Muitos estudiosos consideram a energia em todas as suas manifestações como se fora certa quantidade de água em um copo. Se a água desaparecesse completamente ou em parte, não poderia ter sumido. Deve ter sido consumida, derramada ou transformada em substância equivalente. Estes estudiosos presumiram que o volume de energia original deve ter sido constante durante todo o processo. Freud também trabalhou com a premissa de que a energia da libido permanece constante. Se, portanto, o fluxo desta energia for interrompido ou inibido de realizar seu objetivo, a energia represada deve procurar outra direção e encontrar outras saídas, ou seja, agressão, substituição, projeção, regressão ou sublimação. Estes fenômenos que aparecem na superfície, sem relação aparente, podiam agora ser expressos em termos de um único princípio: energia da libido. Nos sistemas psicodinâmicos e sociodinâmicos fechados não há lugar para a espontaneidade. Para a energia da libido permanecer constante, é essencial o determinismo sócio-psicológico. Como não se admite a operação do fator espontaneidade, os fatores psicodinâmicos ou sociodinâmicos que causam manifestações de comportamento – se não puderem ser relacionados a eventos recentes – devem ser retroagidos, cada vez mais, a passado indefinível. As descobertas das pesquisas sobre espontaneidade fizeram com que estes sistemas forçados de intelectualização se tornassem desnecessários. A unidade e universalidade da explicação que ofereceram são preço alto demais para pagar. Tudo levou a uma super-simplificação de interpretação e à inércia perigosa, empecilho para o desenvolvimento de novos métodos de descoberta de fatos e de experimentação. Enquanto a espontaneidade permaneceu como noção vaga, mística e sacra, tais sistemas rígidos poderiam prosperar quase sem contestação, mas com seu inevitável aparecimento como conceito forte, agente claramente discernível e mensurável, a maré ficou a favor de sistemas mais flexíveis.

O princípio que colocou a sociometria em movimento foi o conceito gêmeo de espontaneidade e criatividade, não como abstrações, mas como função em seres humanos reais e em seus relacionamentos. Aplicado ao fenômeno social, clarificou o fato de que seres humanos não

se comportam como bonecos, mas são dotados, em grau variável, de iniciativa e espontaneidade. A assim chamada estrutura social resultante da interação de dois milhões e meio de indivíduos não está aberta à percepção. Não é "dada" como imensa configuração visual – como, por exemplo, a configuração geográfica do globo, mas é, a cada *momento*, imersa e modificada por fatores individuais e coletivos. Se houver algum princípio primário no universo mental e social, é encontrado neste conceito germinado que tem sua realidade mais tangível na inter-relação entre as pessoas, entre pessoas e coisas, pessoas e trabalho, entre sociedades, entre a sociedade e a humanidade como um todo.

O fato de a espontaneidade e a criatividade poderem operar em nosso universo mental e evocar níveis de expressão organizada, para os quais não podemos traçar determinantes precedentes, leva-nos a recomendar o *abandono e a reformulação de todas as teorias psicológicas e sociológicas atuais, clara ou tacitamente baseadas na doutrina psicanalítica, como, por exemplo, as teorias da frustração, projeção, substituição e sublimação. Estas teorias têm de ser reescritas, retestadas e baseadas na formulação de espontaneidade-criatividade.*

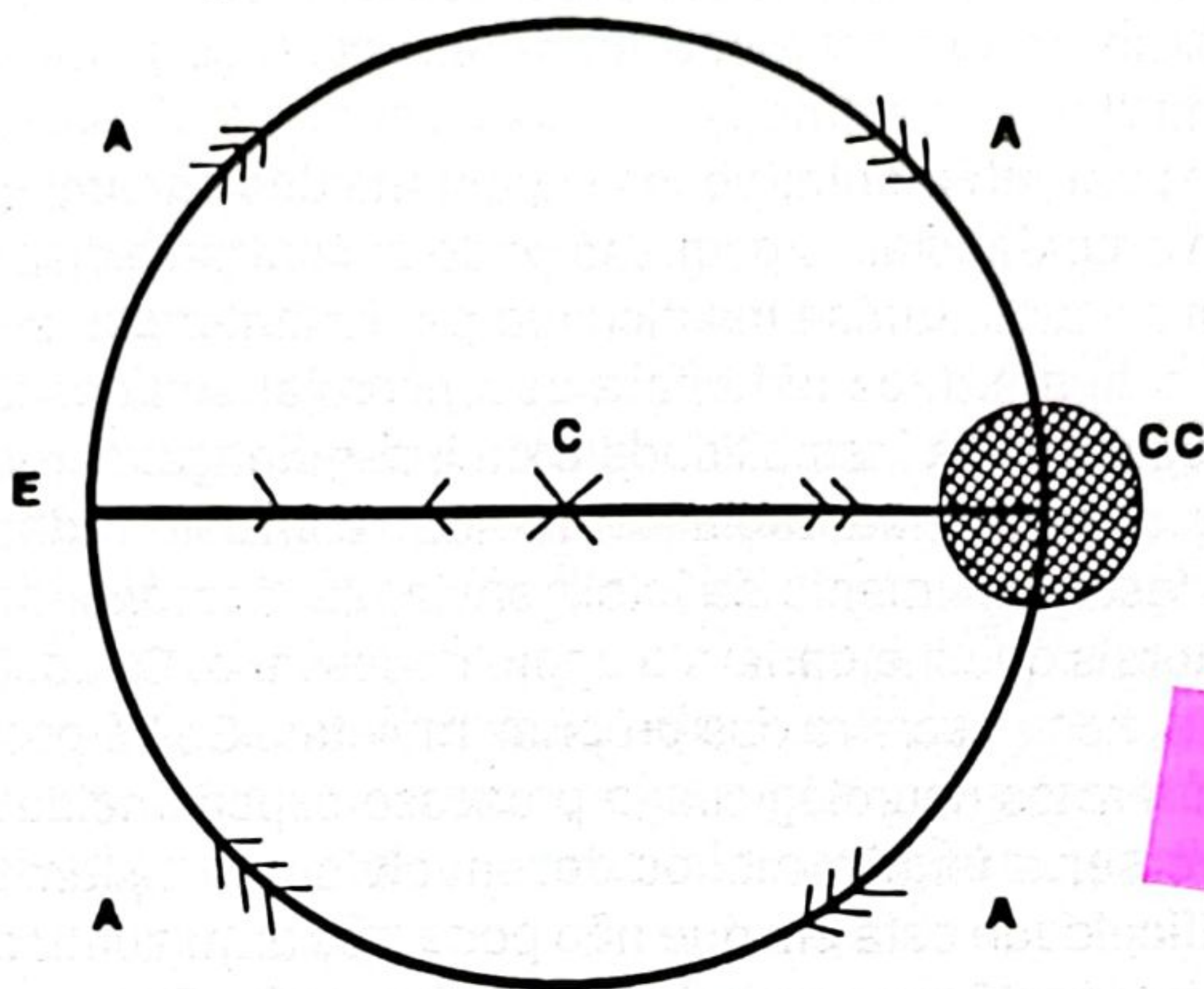
Na teoria da espontaneidade, a energia como sistema organizado de forças psicológicas não é totalmente abandonada. Reaparece na forma de conserva cultural. Ao invés de ser ela a fonte, no início de cada processo, tal como a libido, está no fim do processo, é o produto final. É avaliada em sua relatividade, não como forma última, final, mas como produto *intermediário*, arrumado de vez em quando, reformulado ou totalmente desintegrado por novos fatores de espontaneidade em ação. É na interação da espontaneidade e criatividade com a conserva cultural que a existência do fator E pode, de alguma forma, ser reconciliado com a idéia do universo sujeito a leis, como, por exemplo, a lei de conservação de energia.

O cânone da criatividade tem quatro fases: criatividade, espontaneidade, processo de aquecimento e conserva. (Cf. diagrama na página 153). A espontaneidade é o catalisador. A criatividade é o X elementar, sem nenhuma conotação especializada, o X que pode ser reconhecido por seus atos. Para tornar-se efetivo, ela (a bela adormecida) precisa de catalisador – espontaneidade. A manifestação operacional da interação espontaneidade/criatividade é o processo de aquecimento. Até onde sabemos, os únicos produtos de tais interações são as conservas.

O universo é criatividade infinita. Mas o que é espontaneidade? É tipo de energia? Sendo energia, *não é conservável*, se quisermos manter a coerência do significado de espontaneidade. Devemos, portanto, estabelecer a diferença entre duas variedades de energia, a conservável e a não-conservável. Há um tipo de energia preservável na forma de conservas "culturais", que pode ser guardada ou gasta de acordo com nossa vontade em partes selecionadas e usada em épocas diferentes; como um robô a serviço de seu dono. Há outra forma de energia que emerge e que é gasta logo em seguida, que deve aparecer para de novo ser gasta e que deve ser gasta para dar oportunidade para nova emergência, como a vida de alguns animais que nascem e morrem justamente ao fecundarem nova vida.

CÂNONES DE CRIATIVIDADE

Espontaneidade - Criatividade - Conserva



CAMPO DE OPERAÇÕES ROTATIVAS ENTRE ESPONTANEIDADE - CRIATIVIDADE - CONSERVA CULTURAL (E-C-CC)

E - Espontaneidade, C - Criatividade, CC - Conserva Cultural (ou qualquer outra como, por exemplo, conserva biológica: organismo animal; ou conserva cultural: livro, filme, robô, ou seja, 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 (CC) 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.

Operação Total

Espontaneidade - criatividade - ato de aquecimento
 / ator
 \ conserva

É truísmo dizer que o universo não pode existir sem energia física e mental que possa ser preservada. É mais importante, porém, entender que sem o outro tipo de energia, o tipo não-conservável – a espontaneidade – a criatividade do universo não teria nem começo nem continuidade. Ficaria parada.

Há, aparentemente, pouca espontaneidade no universo ou, pelo menos, se há abundância, só pequena parte encontra-se disponível para o homem, muito pouco, quase insuficiente para manter sua sobrevivência. No passado, o homem fez tudo para desencorajar seu desenvolvimento. Não podia depender da instabilidade e da insegurança do momento, com organismo que ainda não sabia como lidar com isto, adequadamente; encorajou o desenvolvimento da inteligência, da memória, das conservas sociais e culturais que lhe dariam o apoio necessário. O resultado foi que, gradualmente, ficou escravo das próprias muletas. Se há possibilidade de localizar, em termos neurológicos, o processo espontaneidade-criatividade, esta deve ser a função menos desenvolvida do sistema nervoso do homem. A dificuldade está em que não podemos armazenar a espontaneidade. Ou se é espontâneo em dado momento ou não. Se a espontaneidade é fator importante para o mundo do homem, por que é tão pouco desenvolvida? A resposta é: o homem *tem medo* da espontaneidade, como seu ancestral tinha medo do fogo; teve medo do fogo até que aprendeu a fazê-lo. O homem terá medo da espontaneidade até que aprenda a treiná-la.

Quando o século XIX terminou e fizemos sua contabilidade final, o que emergiu como a maior contribuição às ciências mentais e sociais foi, para muitas mentes, a idéia do inconsciente e de suas catexes. Quando o século XX fechar suas portas, o que, creio, surgirá como a maior conquista será a idéia de espontaneidade e criatividade e o elo significativo e indelével entre elas. Pode ser dito que os esforços destes dois séculos se complementam. *Se o século XIX procurou o "menor" denominador comum da humanidade, o inconsciente, o século XX descobriu ou redescobriu seu "maior" denominador comum – espontaneidade e criatividade.*

FUNDAMENTOS DA SOCIOMETRIA

A sociometria tem a aspiração de ser ciência por seus próprios méritos. É prólogo indispensável para todas as ciências sociais. Sem abdicar da visão de totalidade nem por poucos centímetros, ela saiu de um máximo para um mínimo, o átomo social e suas moléculas. Pode, portanto, ser chamada de sociologia dos eventos dinâmicos microscópicos, sem levar em consideração o tamanho do grupo social ao qual se aplica, seja ele pequeno ou grande. O resultado do desenvolvimento sociométrico tem sido

J. L. MORENO

O teatro da espontaneidade



EDITORA
ÁGORA

DAIMON

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Moreno, Jacob Levy, 1892-1974.

O teatro da espontaneidade / J. L. Moreno. – São Paulo: Ágora,
2012.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7183-099-8

1. Improvisação (Representação teatral) 2. Psicodrama
3. Teatro I. Título.

12-04335

CDD-792.028

Índice para catálogo sistemático:

1. Improvisação: Artes da representação 792.028



www.editoraagora.com.br



Compre em lugar de fotocopiar.
Cada real que você dá por um livro recompensa seus autores
e os convida a produzir mais sobre o tema;
incentiva seus editores a encomendar, traduzir e publicar
outras obras sobre o assunto;
e paga aos livreiros por estocar e levar até você livros
para a sua informação e o seu entretenimento.
Cada real que você dá pela fotocópia não autorizada de um livro
financia um crime
e ajuda a matar a produção intelectual em todo o mundo.

Dramaturgia experimental

O princípio

O contraste entre o teatro que nós conhecemos e o teatro da espontaneidade está no tratamento diferenciado que cada um dá ao momento. O primeiro procura apresentar ao público suas produções como criações terminadas e definidas; o momento é ignorado. O outro procura produzir o próprio momento e, de quebra, criar a forma e o conteúdo do drama como partes integrais dele.

O teatro convencional pertence ao mundo das aparências; suprime a “coisa em si” (*Ding an sich*), o processo espontâneo criativo em *status nascendi*. Devido ao caráter extramomentâneo de sua criação, o teatro convencional tem sua metafísica num tempo que já passou, fora dos contornos do palco. O trabalho dramático, quando foi criado durante os momentos fugazes do passado, não era nem mesmo algo do presente, porque não o mirava. Ele rumava para a um momento futuro, o de sua representação no palco, e não ao de sua criação. Uma representação espontânea mostra as coisas somente como elas são no momento em que são produzidas. Ela não se dirige a nenhum momento passado nem futuro.

O conceito espontâneo criativo de momento possibilitou novos métodos de produção. Enquanto o teatro convencional situa o

processo da espontaneidade nos bastidores (no espaço) e anteriormente à apresentação (no tempo) – concentrando-se na elaboração do texto, na criação e no estudo dos papéis, no desenho de cenários e do figurino, na formação do elenco e nos ensaios –, o teatro da espontaneidade traz perante o público os processos primários originais da espontaneidade, não reduzidos e com todas as fases da produção. Aquilo que no teatro convencional acontece atrás das cortinas – a verdadeira “coisa em si”, o processo espontâneo criativo, o “meta-teatro” – agora toma o palco. Todo o trabalho artístico ocorre diante de nossos olhos, *status nascendi*, numa sequência que é o contrário de tudo que se viu antes: a gênese da ideia, a concepção e o desenho do cenário, a distribuição dos papéis e a metamorfose do ator – nessa ordem.

Diretrizes de produção

Há três formatos de teatro aos quais se presta um experimento baseado na filosofia do momento:

- o teatro da espontaneidade, como arte dramática do momento;
- o jornal vivo, ou jornal dramatizado; e
- o teatro terapêutico¹⁰, ou o teatro de catarse.

O teatro da espontaneidade é um veículo organizado para a apresentação do drama do momento. O dramaturgo está no papel principal. Ele não é meramente um escritor – na verdade, ele não es-

10. Esses três formatos foram criados e praticados durante os três anos de existência do Teatro da Espontaneidade de Viena (Vienna Stegreiftheater), de 1922 a 1925. O primeiro jornal vivo nos Estados Unidos foi apresentado no Guild Theatre, em Nova York, no dia 5 de abril de 1931, sob a direção do autor.

creve nada –, mas um agente ativo, confrontando os atores com uma ideia que poderia estar se delineando em sua mente há algum tempo, aquecendo-os para uma produção imediata. O papel dos dramaturgos é em geral assumido por um dos atores, que se faz dramaturgo e protagonista ao mesmo tempo.

O jornal dramatizado ou “vivo” é uma apresentação das notícias do dia na forma como elas acontecem. É uma síntese entre o teatro da espontaneidade e o jornal. A intenção é tornar espontânea a expressão no palco, tanto na forma (*impromptu*) quanto no conteúdo (notícias do dia). Esse jornal tem outra vantagem, do ponto de vista da arte do momento: a absoluta evidência para os espectadores, e não simplesmente para os atores (como acontece em algumas formas do teatro da espontaneidade), da verdadeira espontaneidade que tem, devido ao caráter de notícias do dia do material representado. Um bom jornal dramatizado procura produzir as notícias assim que elas são captadas pelos repórteres; nesse caso, a produção pode mudar de conteúdo o tempo todo.¹¹

O teatro terapêutico utiliza o veículo do teatro da espontaneidade para finalidades terapêuticas. O protagonista é um paciente psiquiátrico, sendo que o caráter fictício do mundo do dramaturgo é substituído pela estrutura do mundo do paciente, real ou imaginário.

O primeiro passo, em todos esses formatos, é a seleção do material inicial. No primeiro caso, pode ser a ideia do dramaturgo; no segundo, a notícia fornece o material; no terceiro, ele é proporcionado pela entrevista, que dá pistas a respeito do principal sintoma do pa-

11. Nesse sentido, o jornal dramatizado apresentado em Viena foi uma verdadeira antecipação dos programas “Movietone News”, “March of Time” e “Living Newspaper”, da WPA, assim como dos modernos programas radiofônicos de notícias. Entretanto, o caráter de conserva dessas formas mecânicas contraria totalmente o princípio da espontaneidade e, em certo sentido, o “Movietone News” e o “March of Time” não são tão revolucionários quanto parecem; a impressão enganosa deriva do aparato técnico, seja ele filme, rádio ou qualquer outro. Devem ser considerados, por isso mesmo, réplicas da expressão convencional.

ciente. Num laboratório psicodramático voltado para a experimentação da espontaneidade, faz-se necessário algum tipo de departamento editorial, no qual esses primeiros passos são preparados e organizados.

A experimentação e a análise são os principais instrumentos da pesquisa da espontaneidade. Um experimento de espontaneidade não pressupõe o equipamento teórico e prático do teatro como hoje o conhecemos: começa como se o teatro convencional nunca tivesse existido. Ele não procura destruir; ao contrário, caminha para a frente, sem restrições, por uma nova estrada. Tendo em vista seus métodos de ação, o historiador da psicologia, no futuro, deverá considerar o laboratório da espontaneidade, de 1921 a 1924, o avanço mais importante no campo das investigações comportamentais depois de Fechner e Wundt.

O teste de espontaneidade

Em sua fase preparatória, o teatro da espontaneidade se torna um laboratório psicotécnico. O diretor prepara o terreno para as produções; essa etapa do trabalho é estritamente exploratória. Ele monta as várias situações experimentais ou de teste. Os padrões que os atores evidenciam ao produzirem são tanto situações e papéis que eles mesmos desejam produzir e que, de alguma forma, já têm dentro de si, como situações ou papéis nos quais têm pouca ou nenhuma experiência. Com esses testes de atores espontâneos aplicados a um grande número de situações e papéis, pode-se construir uma escala que mostre os graus comparativos de espontaneidade e de prontidão para diferentes situações e papéis. O material obtido com esses testes de espontaneidade pode ser utilizado para interpretação diagnóstica e como abertura para o desenvolvimento da espontaneidade dos indivíduos nas funções, nos papéis e nas situações às quais tenham demonstrado um estado rudimentar — seria uma espécie de treinamento da espontaneidade.

Depois de testar um grande número de indivíduos, constatamos que a aptidão para o trabalho espontâneo comporta variações. Existe uma espécie de talento para o trabalho espontâneo. Há indivíduos cuja espontaneidade é, de modo geral, superior à de outros, da mesma forma que existem indivíduos que parecem mais talentosos apenas quanto a algum desempenho específico.

Essa espontaneidade à qual um indivíduo pode recorrer quando diante de papéis ou situações que lhe são totalmente estranhas – comparada com o nível de espontaneidade demonstrado por muitos outros indivíduos quando enfrentam situações que lhes são igualmente estranhas – determina o seu *quociente de espontaneidade*. O quociente de espontaneidade de um indivíduo não acompanha necessariamente o aumento ou a diminuição do seu quociente de inteligência. Há muitas pessoas com alta inteligência e baixo grau de espontaneidade geral (embora possam ser bastante espontâneos em determinadas linhas). O sentido para a espontaneidade parece ser muito menos desenvolvido se o compararmos com outras funções mentais desses indivíduos, tais como a inteligência e a memória. Isso acontece, provavelmente, porque na civilização de conservas que vimos desenvolvendo a espontaneidade é muito menos utilizada e treinada do que, por exemplo, a inteligência e a memória. O sentido para a espontaneidade, como função cerebral, mostra um desenvolvimento mais rudimentar do que qualquer outra função importante do sistema nervoso central. Isso pode explicar a assustadora inferioridade do homem quando confrontado com táticas de surpresa.

O estudo de táticas de surpresa em laboratório mostra a flexibilidade ou a rigidez dos indivíduos quando confrontados com incidentes inesperados. Tomadas pela surpresa, as pessoas reagem atordoadas ou temerosas. Produzem reações falsas, quando não nulas. Parece não haver nada para o que os seres humanos estejam menos preparados, e o cérebro humano menos equipado, do que para a surpresa. O cérebro normal reage de modo confuso, mas nossos testes psicológicos quanto à surpresa demonstraram que as pessoas

fatigadas, com nervosismo acumulado e mecanicistas são ainda mais incapazes – elas não apresentam reações prontas nem organizadas, nenhuma reação inteligente a oferecer diante de golpes súbitos que surgem do nada. As condições de alta organização tecnológica e cultural coincidem em nível alarmante com uma crescente imobilidade de pensamento e de ação.

Isso também explica por que atores do teatro convencional e seus dramaturgos raramente conseguem fazer qualquer trabalho espontâneo. Para representar ideias e estados espontâneos, os indivíduos devem passar por um treinamento específico. Este visa produzir pessoas que aprendem a incorporar as próprias inspirações e a reagir às inspirações dos demais rapidamente.

É importante que o diretor estude os resultados de todos esses testes e experimentos. A constante familiaridade com tais situações e com seus respectivos resultados lhe permitirá incrementar conhecimentos e habilidades. Não obstante toda essa preparação preliminar, e toda essa organização da habilidade e do conhecimento, o desempenho propriamente dito é o produto espontâneo, livre e não premeditado do diretor e dos seus colaboradores. A informação técnica é estranha às situações do palco. O conhecimento técnico entra em ação apenas para o enriquecimento constante da espontaneidade do grupo e da interação mútua, com um suprimento sempre disponível de situações novas e não premeditadas.

Esses experimentos podem ser chamados de *testes de espontaneidade*. Eles conduzirão, gradativamente, a uma nova concepção da ciência do teatro. A situação do ator e do espectador mudou e, assim, seu relacionamento mútuo deve merecer uma nova interpretação.

Centenas de testes de espontaneidade foram realizados nesse laboratório e muitas produções foram apresentadas para as plateias e em colaboração com elas. Dia após dia os resultados desses testes vêm sendo interpretados e analisados. Isso permite uma massa de conhecimento sistemático que viabiliza uma teoria da espontaneidade e criatividade fundamentada em experimentos concretos. E viabiliza,

posteriormente, a invenção de métodos e técnicas capazes de melhorar a habilidade e os recursos do indivíduo, um processo chamado *treinamento da espontaneidade*.

Algumas das teorias e técnicas mais significativas são aqui esboçadas, no âmbito das *formas*, das *relações interpessoais*, da *representação* e do *tratamento* de enfermidades mentais.

A ciência das formas

A diferença analítica entre o ator espontâneo e o ator dramático

O texto da peça – um produto da mente – é apresentado ao ator. Ele consiste em palavras. O ator não deve opor sua mente (secundária) a esse produto: deve sacrificar-se a ele. O papel se coloca diante dele com uma individualidade própria. Ele é forçado a se ajustar, de tal forma que se transforma em dois indivíduos. Um deles é seu si-mesmo, privado e oculto, e o outro si-mesmo é o papel que ele deve assumir. É como se ele sempre fosse arrancado da própria pele para entrar na do papel, para então voltar à sua novamente. É uma situação trágica essa, na qual ele se encontra. Ele pode se autoenganar e enganar uma plateia crédula, mas a linguagem e o nível mental de Shakespeare ou de outro dramaturgo do seu nível nunca pode ser totalmente recriado. A profunda angústia de palco experimentada por muitos dos maiores atores é causada pelo conflito entre o si-mesmo privado e o papel que lhe foi imposto, entre a criatividade espontânea e a conserva teatral.

Em vez de personificar a si mesmo, o ator personifica algo que já foi personificado pelo dramaturgo, na forma de um papel. Há três possíveis relações entre um ator e seu papel.

- Na primeira, ele se trabalha dentro do papel, passo a passo, como se fosse uma individualidade diferente. Quanto mais

ele encolhe seu si-mesmo particular, mais consegue “viver” o papel. Nesse caso, o papel é como a personalidade de alguém que ele poderia querer ser, em vez de ele mesmo. Sua atitude diante do papel é de identidade.

- Na segunda, ele encontra um ponto intermediário entre sua concepção do papel e aquela do autor; sua atitude, nesse caso, é de integração sintética.
- Na terceira, contrariado, ele força o papel específico a se encaixar em sua individualidade e distorce as palavras escritas do dramaturgo para um estilo pessoal seu. Nesse caso, sua atitude é de desfiguração.

A linguagem do dramaturgo é o principal estímulo ao qual reage toda a personalidade do ator. Seu comportamento não é genuinamente criativo, mas *recriativo*. A maneira como ele assimila o material do papel é centrípeta – do material, fora dele, para si, o centro. É o processo exatamente oposto ao do escultor e do pintor: o material está fora deles, no espaço. As ideias lhes vêm à mente e eles vão até o material. No caso do ator, a ideia está fora dele, no espaço, e entra nele como se ele fosse o material.

Já o ator espontâneo é centrífugo. O espírito do papel não está no libreto, como acontece com o outro ator. Não está fora dele, no espaço, como acontece com o pintor ou com o escultor, mas é parte dele.

O ato criativo

Antes de começar a discutir esse assunto, seria bom considerar o uso dos termos “consciente” e “inconsciente”. Para uma mente que está sempre criando, a distinção entre consciente e inconsciente não existiria. O criador é como o fundista, para quem, no ato de correr, a parte da pista que ele já percorreu e a que está à sua frente são, qualitativamente, uma só.

Assim, a distinção entre consciente e inconsciente não tem lugar numa psicologia do ato criativo. Ela é uma *logificatio post festum*. Fazemos uso dela como ficção popular, apenas para esboçar uma ciência dos personagens do ato improvisado.

O inconsciente, espécie de reservatório permanente, algo “dado”, do qual emergem os fenômenos mentais e ao qual eles eternamente retornam, é diferente do significado que atribuo aqui ao inconsciente. O inconsciente é um reservatório enchido e esvaziado pelos “indivíduos criadores” de modo contínuo. Foi criado por eles e pode ser, portanto, desfeito e substituído.

A primeira característica do ato criativo é sua espontaneidade. A segunda é o sentimento de surpresa, do inesperado. A terceira característica é sua irrealidade, que tende a modificar a realidade dentro da qual ele surge: algo que precede e vai além da realidade dada está operando num ato criativo.

Enquanto o ato de viver é um dos elementos do nexos causal do processo de vida de uma pessoa concreta, o ato espontâneo criativo faz parecer que por um momento o nexos causal foi interrompido ou eliminado. Se você telefona para o dentista porque está com dor de dente, o ato de telefonar serve ao impulso de preservar o seu corpo; nesse caso, o ato é um momento no processo de causalidade vital; mas se você age “como se” estivesse telefonando para o dentista, você na verdade está se usando, seus impulsos, o telefone, o dentista, como material estratégico para um objetivo ficcional.

Observe-se que a frase popular “a vida é um teatro” é frequentemente mencionada de forma distorcida.¹² Os papéis desempenhados na vida e aqueles desempenhados no palco têm uma similaridade apenas superficial; quando analisados com mais cuidado, eles têm um significado totalmente diferente. Na vida, nossos sofrimentos são reais, bem como nossa fome e nossa raiva. É o que faz diferença entre

12. Em seu *The theatre in life*, Evreinoff comete esse erro.

realidade e ficção. Ou, como Buda afirmava: “O que é terrível de ser é agradável de ver”.

A quarta característica do ato criativo é que ele significa um agir *sui generis*. Durante o processo de vida nós muito mais somos atuados do que atuamos. Essa é a diferença entre a criatura e o criador.

Mas esses processos determinam não apenas condições psíquicas: produzem efeitos miméticos. Paralelamente às tendências que trazem certos processos para a consciência, há outros que levam à sua incorporação mimética. É a quinta característica do ato criativo.

Na encenação espontânea criativa, as emoções, os pensamentos, os processos, as sentenças, as pausas, os gestos e os movimentos parecem inicialmente quebrar, de modo informe e anárquico, um ambiente ordenado e uma consciência estabelecida. Mas, no decorrer do seu desenvolvimento, fica claro que eles estão juntos, como se fossem tons de uma melodia ou células de um novo organismo. A desordem é apenas uma aparência exterior; internamente há uma força impulsora consistente, uma capacidade plástica, a necessidade de assumir uma forma definida, o estratagema do princípio criativo que se une à astúcia da razão para concretizar uma intenção imperiosa. O poeta não tem dentro de si complexos, mas germes de forma, e sua meta é um ato de nascimento. Portanto, ele não está apenas seguindo um padrão, mas pode alterar o mundo de modo criativo. Esse foi o erro da psicanálise, o de não ter compreendido os processos que ocorrem nos artistas como fenômenos específicos do ego criativo, como se este tivesse derivado suas formas e seus materiais quase exclusivamente da história biológica e sexual de sua pessoa particular (complexos).

Quando o poeta cria um “Fausto” ou um “Hamlet”, a pedra de toque de sua criação é seu corpo. A semente germinal de seus heróis vem à tona, e suas qualidades físicas e espirituais se desenvolvem lado a lado. O corpo e a alma são igualmente importantes. Quando termina o trabalho de criação, o herói frutifica num ser todo completo, não numa pálida ideia, mas numa pessoa real.

O estado de espontaneidade

O agente do improviso, poeta, ator, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora, mas dentro de si, no “estado” de espontaneidade. Não se trata de algo permanente, nem estabelecido e rígido, como o são as palavras escritas e as melodias, mas fluente – fluência rítmica, levantar e cair, aumentar e diminuir –, como os atos vivos. No entanto, diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda experiência criativa. Ele não é dado, como o são as palavras e as tintas. Não é conservado nem registrado. O artista do improviso deve aquecer-se, deve alcançá-lo subindo a montanha. No momento em que ele toma o caminho do “estado”, este se desenvolve com força total.

A espontaneidade é uma entidade psicológica distinta. O termo “sentimento” não o expressa, porque os “estados” não decorrem meramente do medo, da ansiedade, da raiva e do ódio, mas de:

- complexos como polidez, rudeza, leveza, altivez, astúcia, que são estados de sentimentos do artista em reação a uma situação externa; ou de
- condições como limitações pessoais e embriaguez.

Além disso, o “estado” não surge automaticamente; ele não é preexistente, mas gerado por um ato de vontade. Decorre de uma decisão própria. Não é criado pela vontade consciente, que costuma agir como barreira inibitória, mas por isso de uma liberação, que é, de fato, a verdadeira fonte da espontaneidade.

Termos como “emoção” e “condição” também não explicam plenamente a ideia, pois os “estados” motivam quase sempre não apenas um processo interno, mas também uma relação externa, social – ou seja, uma correlação com o “estado” de outra pessoa criativa. Se a técnica do estado de espontaneidade for aplicada ao teatro, uma nova arte teatral se desenvolverá.

O caráter dual do estado de espontaneidade

Os estados de espontaneidade são em geral caracterizados pela divisão em duas partes: no aquecimento para um estado o fluxo costuma ser comprometido, com a interferência da inércia ou de um contra-fluxo. A causa da ruptura está no si-mesmo. O estado é afetado pelo espelhamento do si-mesmo no ato. O racional do si-mesmo leva a uma produção de imagem que tenta interferir nos sentimentos que mobilizam o ator. O si-mesmo aparece no aquecimento para um estado espontâneo dividido em um ator espontâneo e um antagonista (participante) observador interno. Essa divisão é extremamente importante no trabalho terapêutico, além de ser também, no teatro, o fundamento dinâmico tanto do fenômeno trágico como do cômico.

Tem-se observado no trabalho de espontaneidade que é mais fácil para o ator espontâneo representar o cômico – sátira e caricatura – do que o trágico. Ele pode fazer o cômico com o estado dividido, sendo que, na verdade, a divisão é mais feita pela plateia. Ela o ajuda a representar os fenômenos mentais superficiais, sem que os níveis mais profundos sejam totalmente integrados à representação. Deve-se a essas inconsistências o fato de o ato cômico despertar muitas reações diferentes.

O estado de espontaneidade, quando se representa uma ideia cômica, não é um estado genuíno em sua verdadeira uniformidade, mas uma espécie de reflexo dele. O raciocínio contraditório e o espelhamento de emoções opostas podem ter lugar e prosperar dentro do ato cômico, aparentemente equilibradas e suavizadas, o que não é possível no âmbito do ato trágico. O ato trágico concentra-se em um estado de cada vez, excluindo todos os outros. É um ou-ou. O ato cômico não leva a sério nenhum estado, mas mistura-os, tanto um quanto outro. Se, numa forma trágica, for necessário retratar um novo clima, a ideia deve passar por todos os níveis mais profundos da personalidade para que possa receber uma expressão adequada na superfície. Diferente do cômico, em que: é possível ir tocando um

grande número de experiências, sem tê-las digerido por completo. Aliás, a digestão completa pode até mesmo impedir o cômico de se expressar. As diferenças entre um e outro residem no variado número de barreiras que precisam superar. O ato cômico emerge apesar de o ego criativo do ator estar ainda cheio de barreiras e inibições não superadas. A ação trágica, por outro lado, para que possa prosperar, precisa ter removido todas as barreiras e inibições do seu caminho, ou seja, os fatores que interferem no ato trágico específico a ser encenado. Ele não precisa incluir todos os outros motivos trágicos de que uma personalidade é capaz.

No decorrer do treinamento da espontaneidade de atores, não é aconselhável enfatizar as tarefas cômicas que misturam uma emoção com outra, uma ideia com outra. O treinamento de atos trágicos, muito mais difíceis de encenar, deveria ser o objetivo primordial. Eles são uma espécie de fertilizante e, em longo prazo, a expressão cômica também vai se beneficiar de seu cultivo.

O *status nascendi* e a ideia de perfeição

Há um fato muitas vezes negligenciado: o trabalho artístico que chega ao público – seja ele um poema, uma sonata, uma pintura ou uma estátua – nem sempre tem essa forma rígida que parece ser permanente e irrevogável. A forma final chega ao mercado, mas seu processo de criação tem um valor mais significativo na experiência humana do que se costuma reconhecer. O objeto artístico não passa a existir como as partes de uma máquina que podem ser montadas mecanicamente. A forma final deve ser referida a uma série de antecedentes. Diversos esboços a precederam, e alguns deles podem ter tanto valor quanto o que foi por fim escolhido.

O *status nascendi* é também quase nunca um estado perfeito. As tentativas anteriores decorrem da mesma inspiração que o estágio final. O esboço não é um fragmento; ele contém o trabalho como um todo. A atenção do artista é dirigida para o todo, com maior ou

menor força, em cada etapa da criação. Portanto, a diferença entre o trabalho terminado e um rascunho anterior não faz parte da essência da coisa. Houve um processo de comparação; o resultado depende do “valor” que o artista atribui a certas fases do trabalho que vão tomando forma dentro dele. Essa avaliação é tarefa sua. Ele pode inclusive parar em qualquer fase da produção, mas prossegue “corrigindo” até que esteja pronto. Fica a seu critério fazer sua obra chegar o mais perto possível de algum ideal de perfeição que ele estabelece. O autor, como o pai maldoso do conto de fadas, não tem condescendência com os filhos. Ele mata o primogênito em benefício do caçula.

O mundo em geral desconhece as formas iniciais de um determinado trabalho. Se fossem conhecidas, dificilmente o veredicto estético popular não seria diferente da decisão do artista. Há fragmentos das obras de Hoelderlin e de Blake que superam em beleza a forma final do mesmo motivo. Há leitores que valorizam o “Fausto” original de Goethe mais do que o “Fausto” da forma final, autêntica, a grande obra construída com tanto esforço. Quantas formas intermediárias poderiam ter existido entre o primeiro e o último “Fausto” que sequer conhecemos! Goethe fez sua escolha usando o direito de pai, de poeta e talvez de produtor. Se ele tivesse a vida eterna e o poder criativo de um anjo, nunca teria terminado seu “Fausto”.

Uma das funções do teatro para a espontaneidade é acolher sob suas asas essas obras de arte abortivas. Ele é o santuário do filho enjeitado, mas, por assim dizer, somente dos filhos que não desejam viver mais do que uma vez. Ele não oferece imortalidade; ao contrário, oferece o amor da morte. Isso faria que nossos bons autores escrevessem menos e atuassem mais, porque ao escrever tentamos perpetuar algo que pode ter valor naquele momento, mas não depois. Muita energia e esforço mental devem ser despendidos antes que surja sutilmente uma forma viva. *Après nous, le poète*. Muitas aventuras fracassarão antes que apareça um poeta. Nesta época, muitos se arvoram em poetas, mas seria mais adequado chamá-los

de bons aventureiros. Nossa tendência é depreciar a experiência da aventura, prestigiando o produto.

Dramaturgia e criaturgia

Desde sempre, a dramaturgia tem sido uma atividade paradoxal. Se o dramaturgo tentasse atuar o que vai dentro dele, seria levado ao riso pagão, tal a fatuidade do drama projetado e a crueza da produção do palco. Porque seu drama já encontrou seu palco interior, e está ainda sendo encenado lá; seu palco é sua alma. Se nos fosse possível sentir, ouvir e viver esse drama, simultaneamente ao dramaturgo, estaríamos sentados diante do palco real, na verdadeira estreia. Mas o dramaturgo faz um acordo com o produtor e tenta, com toda seriedade, levar ao palco físico, *post hoc*, o que já havia sido encenado e tinha tido seu palco uma única vez na vida.

De um lado se tem sempre o que foi criado, e do outro, aquele que cria. Nossa preocupação imediata é com o teatro criativo, puro, no qual cada fato acontece uma vez e nunca mais. Adotar e adaptar uma obra de arte para o palco é correr contra a natureza da ideia clássica do teatro. Os métodos atuais de produção teatral estão destruindo até mesmo o tipo de teatro dogmático, criado, porque esse teatro preocupa-se em reproduzir fielmente cada palavra. Seu valor depende da reprodução fidedigna. É a justificação da vida que já se foi; é um exemplo moderno do culto aos mortos, do culto da ressurreição e não da criação.

Os apologistas do teatro tradicional moderno afirmam que as produções são únicas em si mesmas, sendo portanto obras de arte. O texto escrito está subordinado à *maquinaria* do teatro.¹³

13. Reinhardt e Tairoff são os produtores que mais têm defendido esse tipo de arte teatral. Veja o livro de Tairoff, *Das entliesselte Theatre*, publicado por Gustav Kiepenheuer, Berlim, 1924.

Nossa resposta a eles é que essa obra de arte de que falam resulta de um processo de compilação. É um bom exemplo de algo que não é nem arte do momento nem arte de restauração. Como um produto híbrido, ele está engajado numa constante reconstrução das circunstâncias e procura substituir o sentido pela composição habilidosa e pelas maravilhas da tecnologia. O moderno teatro é *Kinoid*¹⁴: assim como no cinema o filme é cortado e editado, a peça também o é.

A matriz do teatro do improvisado (*Impromptu Theatre*) é a alma do autor. Entreguemo-nos à ilusão de que as figuras do drama, que estão em processo de produção, se tornam visíveis, audíveis e tangíveis. Nessa encenação ideal, todas as condições são cumpridas: o ato de criação é contemporâneo da produção. Existe harmonia entre a situação e a palavra.

O objetivo da “dramaturgia” é fazer disso uma ciência e estabelecer leis que a governem. Por outro lado, a “criaturgia” não está preocupada com os fatos contidos nas peças nem com as leis que podem decorrer delas. Ela se preocupa com o próprio drama da criação.

Enquanto a dramaturgia vai atrás do drama, a criaturgia deve funcionar junto com ele. Uma figura após outra, as *personae dramatis*, vai surgindo na alma do autor e se pronuncia. Se imaginarmos o autor como algo externo aos tipos que saíram dele, podemos observar o seguinte processo. Cada uma dessas *personae dramatis* cria-se a si mesma, cabendo ao poeta combiná-las num todo unificado. Temos aí o conceito básico da representação improvisada. O autor deve ser considerado um estrategista e cada uma de suas *personae dramatis* é um ator do improvisado. Mas enquanto o drama se constitui, na mente do autor, num ato singular unificado de criação, no caso do *Impromptu* aquilo que até então era meramente virtual se torna real; cada ator do improvisado é, na verdade, o criador de sua *dramatis personae*, e o pro-

14. Em alemão, *Kino* = cinema; *Kinoid* = semelhante ao cinema.

dutor de improviso (chamado de autor) deve sintetizar o processo de cada *dramatis personae* numa nova totalidade.

Uma nova técnica de produção se faz necessária, em vista da dificuldade intrínseca de combinar várias ações à medida que elas vão surgindo, a fim de compô-las de tal maneira que não entrem em choque e, ao final, uma peça interessante seja produzida.

A criaturgia tem relação com as leis segundo as quais pode surgir uma peça em que aparecem duas ou mais pessoas, enquanto elas estão simultaneamente empenhadas em representá-la.

Três questões importantes se colocam:

1. Como garantir o tempo de cada um nessa colaboração?
2. Que posições no palco devem assumir as *dramatis personae*?
3. Como os atores devem cooperar, de modo que possam criar uma obra de arte teatral, independentemente de seu desempenho individual?

Não se pode desconsiderar o tempo dos atores, sua posição no palco e a sequência de suas ações: cada caso particular demanda um padrão de velocidade (tempo), um padrão de posição (espaço) e um padrão de sequência (unidade). Em outras palavras, são necessárias notações de tempo, espaço e coordenação. Uma vez presentes esses três requisitos, tem-se as condições para uma produção (Teoria da Harmonia). O mais difícil no comportamento autoral é garantir ao mesmo tempo a integridade da peça e a integridade do ator. Deve-se superar muita resistência, pelo menos durante o período de criação. Essa resistência é a soma de todos os padrões do ator, sua personalidade "particular". É preciso conseguir eliminar o corpo-mente-individual do seu comportamento concreto. Num plano mais elevado, os místicos e os monges enfrentam problema semelhante, a eliminação e a extinção gradativas de toda a pessoa particular, no processo de santificação. Só que, nesse caso, a solução não é temporária, mas eterna.

Análise do ato criativo e das formas criativas

Ao testar um grande número de sujeitos, chegamos à conclusão de que o ator espontâneo defronta com quatro formas de resistência, que devem ser superadas a fim de alcançar estados de espontaneidade:

- resistências que decorrem de suas ações corporais, durante a representação dos papéis;
- resistências que decorrem de sua personalidade particular, na produção de ideias;
- resistências que decorrem de ações corporais, ideias e emoções dos outros atores que trabalham com ele;
- resistências advindas da plateia.

As duas últimas são resistências interpessoais. É atrás e debaixo dessas barreiras e resistências que reside o grande e verdadeiro teatro de inspiração e produção poéticas.

Depois da análise das resistências individuais ou culturais, vem a análise do formato das peças. Temos constatado que determinadas ideias são facilmente representadas por quase todos os atores. Por outro lado, há enredos que parecem difíceis. Quanto mais perto do final da produção, mais ela se torna fácil e rápida. Para compreendermos melhor isso, podemos visualizar a linha de desenvolvimento por meio da qual ocorre o processo de criação, desde a etapa do *status nascendi*, passando pelos estágios intermediários, até a fase final.

Os padrões de unidades criativas, quer tenham origem na personalidade particular do ator ou na cultura à qual ele pertence, se situam em vários estágios de desenvolvimento. Se há no indivíduo uma unidade criativa bem próxima ao seu *status nascendi* – ou seja, numa condição mais amorfa –, a produção espontânea pode ser lenta e corre-se um risco maior de que ela apresente uma aparência forçada e distorcida. Isso não é, entretanto, a regra geral. Há criadores para

os quais o percurso entre o *status nascendi* de uma obra e sua fase final é bastante curto, como acontece com as crianças e com os artistas primitivos. Há outros para os quais esse percurso é extremamente longo, caso de compositores de obras de arte monumentais, como Beethoven e Wagner. Quando se exige determinada atuação muito cedo ou de maneira abrupta, a tensão do indivíduo é maior do que se a exigência ocorresse quando ele estivesse no ponto certo. Da mesma forma, a tensão será quase nula se o desempenho for exigido bem depois da obra finalizada, porque o indivíduo ultrapassou o pico de seu processo de aquecimento.

Esse fenômeno pode ser exemplificado nas formas coletivas compostas de símbolos acabados, tais como contos de fadas, contos populares e muitas formas de comédia primitiva. Um conto de fadas se compõe de símbolos com uma expressão acabada em todo indivíduo adulto que vive numa cultura na qual o conto específico se produziu. Cinderela e Branca de Neve, por exemplo, sintetizam nos atores espontâneos que as estão representando símbolos acabados, sendo assim possível um rápido e fácil aquecimento. Isso, entretanto, tem pouca relação com o talento individual, e se refere muito mais à espontaneidade social ou “coletiva”. Tal aspecto é patente nos indivíduos que foram doutrinados, na infância, com esses símbolos de contos de fadas que eles agora representam no teatro da espontaneidade. A quantidade de espontaneidade necessária à sua produção é muito pequena. A produção vem facilmente para eles.

Da mesma forma, certas categorias de indivíduos conseguem representar com facilidade um chiste espontâneo, ou piadas em relação às quais desenvolveram afinidade cultural. Os mesmos atores podem se sair extremamente mal em seu trabalho espontâneo de tipo mais individualizado, dependendo de esse trabalho se basear mais na espontaneidade individual do que na coletiva.

O diretor de produção pode se beneficiar bastante da análise das formas culturais e de sua efetividade diante de determinado público. Atribuir papéis a determinado ator é uma tarefa com a qual

ele depara muitas vezes ao dia no trabalho espontâneo. Se ele está consciente da organização mental de cada um de seus atores e do grau de desenvolvimento, dentro deles, dos papéis culturais e individuais que lhes são atribuíveis, fará suas escolhas com razoável acerto.

Uma das características da produção artística é que a assim chamada “obra de arte” se desenvolve ao longo de uma série de etapas. É muito raro, por exemplo, que um poema seja escrito numa só sentada. Mais raro ainda que uma novela ou um drama encontre sua forma final já na primeira versão escrita. Uma escultura que não foi finalizada, interrompida numa das etapas intermediárias, é chamada de “torso”. A questão é, quando se fala de torso, que a obra pode não apenas estar incompleta, mas também defeituosa e indesejável.

Em toda produção espontânea, o que tem significação maior não é a obra terminada do artista, mas exatamente esses estágios não terminados, o que requer do ator individual ou do dramaturgo disposição para colocar a obra em ação, traduzindo-a em movimentos, gestos, diálogos e interação. Se o ator tentar concretizar uma ideia criativa quando ela ainda está embrionária e prematura, a apresentação talvez não tenha força suficiente ou não cause uma impressão definida. A ideia pode ter ocorrido muito antes, no estado embrionário, mas com o decorrer do tempo a pessoa talvez tenha esfriado e perdido a inspiração. Outra situação comum é aquela em que o ator, embora esteja tentando concretizar uma ideia numa etapa madura, não consegue transmitir boa impressão porque ele mesmo não está ainda aquecido – ou seja, é seu processo de aquecimento que ainda está em estado embrionário. Ele pode até conseguir, mas dará a impressão de algo limitado ou forçado. Vemos aqui que *para a concretização de uma unidade criativa existe um momento ótimo, que é mais favorável.*

Temos observado que isso é verdade tanto para ideias que são partilhadas pelos indivíduos que pertencem a uma mesma cultura – como contos de fadas, ideais religiosos etc. – como para ideias que são significativas somente para um único sujeito ou para um peque-

no grupo de pessoas. A escala individual de profundidade de produção segue mecanismos semelhantes aos da escala cultural geral de profundidade de produção.

O cultivo do torso e a consciência de seu valor estimularam o desenvolvimento de uma nova espécie de dramaturgo. Ele não escreve, ele é um provocador de ideias. Aquece seus atores para ideias que, ao mesmo tempo, estão amadurecendo dentro dele. Muitas vezes o próprio dramaturgo deve representar o personagem central de sua ideia, mas se ele está funcionando como ego-auxiliar-dramaturgo ou coator, para seus atores, sua intensidade e entusiasmo são transferidos para eles – que agem quase como se estivessem sob a influência de uma sugestão profunda.

O teatro da espontaneidade revolucionou a função do dramaturgo. Ele agora faz parte do teatro imediato. Seu ser subjetivo continua controlado pelo tema dramático que ele deseja produzir. Ele ainda não se libertou de tal tema, uma vez que ainda não está terminado. Inspirado, ele vivencia com muito mais força uma luta pela expressão – as dores do parto da criatividade – do que vivencia sua “obra de arte” propriamente dita. Enquanto o trabalho está ainda em sua mente, não terminado, o dramaturgo é o fenômeno total, o mais importante e interessante. Entretanto, uma vez completada a obra, sua individualidade pode perder toda a importância. Talvez isso explique por que a visão do dramaturgo, quando ele aparece no palco convencional no final da estreia de sua peça, é quase sempre o anticlímax, tornando-se muitas vezes objeto de riso.

A patologia do trabalho espontâneo

A pesquisa a respeito do ato criativo e da mecânica de produção é aqui apresentada apenas em linhas gerais. É necessário elaborar um programa sistemático de estudos para cada um dos problemas que surgirem no decorrer de nossa experimentação e cuja importância tem sido assinalada.

A pesquisa posterior demonstrou que há certos princípios que determinam a produção criativa e determinadas técnicas que estimulam e facilitam o desenvolvimento desses princípios.

O tempo, por exemplo, é um dos fatores sobre os quais se lançou uma nova luz. Nos estados de espontaneidade e nos atos criativos, o tempo tem um significado diferente daquele apresentado no teatro convencional ou na vida. A duração de um teatro convencional é longa demais para o teatro espontâneo, da mesma forma que a duração da vida real é longa demais para o teatro convencional. No trabalho psicodramático, faz-se necessário um encurtamento radical de todo o processo criativo. Aqui, os atos são mais ricos em inspiração do que os atos na vida ou no teatro convencional. Ao mesmo tempo, requerem uma velocidade maior de apresentação. Mas se forem representados muito rapidamente, de forma superaquecida, o resultado é um efeito distorcido sobre os coparticipantes, bem como sobre os espectadores. Por outro lado, eles podem ser apresentados de forma demasiado lenta.

A duração dos estados de espontaneidade é, portanto, não apenas um problema teórico, mas um problema prático importante. Condensar a inspiração num curto período, ou encurtar demais um ato, pode tensionar o ator. Ele também pode não conseguir manter por muito tempo um ato criativo na intensidade requerida. A intensidade do ato espontâneo não pode ir além de certo ponto, no tempo, sem que se enfraqueça. O ator deve fazer uma pausa, mais cedo ou mais tarde. Ele precisa ter o controle, ao mesmo tempo, do processo de pausar e do processo de fazer. Um ato é ritmicamente seguido de uma pausa. A tensão é seguida de relaxamento. Há uma duração da tensão e uma duração do relaxamento; ambos são mensuráveis. O ato espontâneo não deverá prosseguir quando o relaxamento ameaçar prevalecer. Em cada passo da atuação espontânea, há a perspectiva de uma crise criativa interior, física, mental, artística ou social. Esse fator é conhecido dos atletas, em especial dos pugilistas. Ocorre um fracasso psicológico muito antes do físico. Em geral, um processo de

aquecimento insuficiente do perdedor pode ser o responsável pelo fim prematuro da luta. Quanto mais extraordinário e mais original for o tipo de estímulo criativo, maior será a demanda sobre o ator, mais ele vai ser forçado a mobilizar toda a espontaneidade possível para se adequar. A produção acontece em picos, com pausas intermitentes para descanso e recuperação.

No teatro convencional, o desenvolvimento do texto é preestabelecido em todas as fases. Cada uma das cenas anteriores prepara a final; assim, o teatro convencional não limita à cena imediatamente visível os efeitos sobre o espectador. É o efeito cumulativo de todas as cenas que vão sendo levadas ao palco, até determinado momento, que produz as expectativas definidas e as tensões no espectador naquele momento. Ao longo da peça, sua atenção está sendo modelada e dirigida de forma contínua. Portanto, uma cena é sempre mais forte em seu efeito do que ela é em si. Isso significa que, se dada cena é retirada do texto e apresentada de modo isolado, sem a experiência de todas as cenas precedentes, produz muito menos efeito e sentido do que quando vista no seu lugar correto no texto como um todo.

No teatro da espontaneidade, a situação é diferente, pelo menos em parte. O fator decisivo não é tanto a obra total, mas a força dos “átomos” cênicos individuais. Os atores não dependem de um *deus ex machina*, como um ponto, que venha em seu socorro quando se esquecem de uma palavra ou de um gesto em seu papel. Aqui eles não precisam preencher com palavras e gestos uma medida predeterminada, um tempo, mas devem atuar no momento, primeiro num e depois noutro. Assim que termina todo o processo, ele pode ser encarado como uma “obra de arte”, uma “peça”, mas nenhum dos atores sabe com antecedência, com certeza, qual era o padrão dos diferentes atos e cenas para combiná-los ao final. Os atos são separados um do outro; são feitos muitos esforços independentes e separados, formando uma cadeia de intuição que ilumina o caminho a ser pavimentado a cada momento.

A complexidade de um teatro da espontaneidade é, portanto, enorme. Não só o ator como o espectador experimentam momentos e atos, e não combinações inventadas de ideias. O espectador projeta determinados fatores na cena, dando ao enredo algum colorido próprio. Por outro lado, o produtor de um teatro da espontaneidade pode arranjar cenas e temas de tal modo que se possa aproximar de um desenvolvimento do caráter e da unidade da motivação.

O teatro-máquina e o princípio da espontaneidade

Assim como é possível estabelecer uma escala com quocientes de espontaneidade para indivíduos, descobri que é útil dispor todas as formas e combinações do teatro numa escala que mostre seus respectivos quocientes de espontaneidade. Essa escala vai de um extremo, cujo protótipo é o filme de cinema, ao outro, cujo protótipo é o teatro da espontaneidade.

Muito antes da invenção de máquinas, tais como a impressora e o filme cinematográfico, e de seu emprego como suporte para as conservas culturais, o homem tinha feito *de si mesmo*, do próprio corpo, o veículo das conservas; a mnemotécnica é um exemplo dessas conservas *somáticas*.

Ele desenvolveu também formas de teatro, entre elas o teatro de fantoches, que acompanharam de perto o princípio mecânico. Mas enquanto no cinema o momento da apresentação é 100% mecânico, na apresentação mecânica do teatro de bonecos entra o fator espontâneo humano, as emoções do diretor de bonecos que manipula os cordéis.

Numa escala de espontaneidade, o teatro de bonecos ficaria afastado alguns pontos do princípio mecânico tipificado pelo filme; nele há um quociente de espontaneidade, ainda que pequeno. Esse quociente de espontaneidade se torna maior em outras formas de teatro, no convencional, por exemplo. A peça tende a ser construída por meio de um cuidadoso ensaio mecânico; ainda assim, a esponta-

neidade que goteja nele pode fazer que ela seja maior do que no teatro de bonecos. Os fatores da espontaneidade extra dependem, aqui, de um grupo de atores, e não, como no teatro de bonecos, de uma pessoa apenas, o diretor de bonecos.

A produção de um filme comporta duas etapas: a apresentação do filme para o público – e estamos falando aqui do momento da projeção – e a criação concreta do filme em tempo e lugar prévios. Essa parte, a criação do filme, corresponde à produção e à preparação de uma peça. A fase de apresentação do filme, que costumamos considerar a essência do teatro, é eliminada. Os atores vivos são ocultados da experiência do espectador. O que permaneceu foi uma tela preenchida com hieróglifos móveis atualizados. Como o livro, quando está no mercado – o que significa estar disponível para qualquer pessoa –, torna desnecessária a presença da personalidade viva do autor, o filme também suprime o processo real que permitiu sua existência. Para o filme, como no livro, o momento não tem significado; ele foi sequestrado de sua função criativa primária. Ambos podem ser repetidos indefinidamente, tal como um disco, seguindo o princípio que é característico de todas as conservas culturais: a supressão de um processo vivo, criativo. Isso vale se considerarmos uma composição musical, uma produção dramática representada por um grupo de atores ou a produção de uma sinfonia de palavras, uma novela ou dissertação científica. Cada uma delas é substituída por um maquinário de conservação.

Já mencionei as mudanças no quociente de espontaneidade de uma produção no momento da apresentação – à medida que se vai do extremo da escala, de conserva total, até a outra ponta, da espontaneidade total –, da qual o teatro da espontaneidade é exemplo. Os dois polos opostos da escala podem ser classificados como o princípio rígido e o princípio fluido. Na escala, próximos ao filme estão formatos como o teatro de bonecos. Ambos têm em comum a eliminação da surpresa do ator durante a apresentação.

Já um formato próximo do polo espontâneo é a *Commedia dell'Arte*. Ela não pode ser considerada um verdadeiro teatro da es-

pontaneidade, no sentido atual, embora no início tivesse um caráter mais espontâneo. Se a analisarmos retrospectivamente, parece uma forma ingênua do teatro convencional. Tipos rígidos e sempre recorrentes, tais como Colombina, Arlequim e Pantaleão, ao lado de situações preordenadas numa sequência inflexível, eram essenciais na *Commedia dell'Arte*. As falas não eram escritas e é nesse aspecto que seu caráter improvisado se expressa; porém, pelo fato de se repetirem sempre as mesmas situações e sequências, os mesmos tipos de papéis, o caráter improvisado do diálogo, que prevalecia quando um elenco era novo, foi desaparecendo aos poucos à medida que se repetia determinado enredo.

Os atores se tornaram escravos da própria memória, do modo como criaram cada papel. Assim, depois de certo tempo (que no laboratório se pode prever com precisão), dificilmente uma frase de efeito ou uma brincadeira continuava sendo espontânea. Foi uma vitória da mnemotécnica, meio consciente, meio inconsciente, sobre a espontaneidade. Eles passaram a atuar com base numa memória defeituosa, o que acabava produzindo um mau teatro, assim como uma espontaneidade insatisfatória.

Trabalhavam sem um conceito de momento, ou de conserva cultural, e sem conhecer as implicações patológicas da espontaneidade. Com essas ferramentas, eles poderiam ter aferido seus processos de produção e impedido que se degenerassem, resultando no oposto do que procuravam realizar. A moderna teoria da espontaneidade, com suas técnicas baseadas na pesquisa experimental, permitiu que a espontaneidade funcionasse numa base sólida e crescesse gradativamente na direção de uma abordagem teatral tangível e viável.

Aprendemos que a conserva cultural não é um equívoco inevitável. Seu efeito embrutecedor pode ser corrigido. Em vez de fazer da máquina um agente da conserva cultural – o que seria o caminho de menor resistência e uma regressão fatal a uma escravização geral do homem num ponto que ultrapassa seu protótipo mais primitivo –, é possível fazer da máquina um agente e um apoiador da espontanei-

dade. Tanto o rádio quanto o cinema podem ser harmonizados com o desempenho espontâneo. Aliás, cada tipo de máquina pode, em vez de substituir a espontaneidade, estimulá-la.

A ciência das relações interpessoais

Técnicas para o ator individual

O ator, como indivíduo, precisa ser produtivo o tempo todo. A função da técnica é, por isso mesmo, administrar o momento e eliminar rapidamente todas as resistências interiores. Essa condição, que facilita o livre surgimento das imagens, o domínio das resistências interiores e o início da produtividade, tão difícil de ensinar por meios intelectuais, pode muito bem ser adquirida.

A primeira questão, “Como produzir espontaneidade?”, pode ser respondida assim: “pelo treinamento da espontaneidade”.

A segunda questão é: “Como é possível a ação coordenada de vários atores?”

Aqui vão algumas sugestões técnicas.

O diretor deve sempre pedir ao sujeito que focalize os estados espontâneos e não as palavras como processos puramente intelectuais, divorciados dos estados de espontaneidade. Existe uma propensão a atuar cerebralmente, “falando”, simulando um estado de espontaneidade sem vivenciá-lo. É aconselhável não liberar as palavras antes que o estado de espontaneidade esteja aquecido para o foco. Mas deve-se tomar cuidado para não “superaquecer”, tornando-o “embaçado”.

Uma vez atingido esse estado, o sujeito tem de aprender a não perder o controle dele. No decorrer do diálogo, deve evitar ser auto-centrado, não deve “driblar”, como se faz nos jogos de futebol, mas compartilhar, agir e deixar agir.