

Poster 01

**PSYCHODRAME 75º PSYCHODRAMA 1921-1996**

*PSICODRAMA 75º PSICODRAMA 1921-1996*

Exposição

Conteúdo, Design e Produção: René F. Marineau

Coordenação e Cenário: Sophie Painchaud

Design Artístico e Técnico: Marie-Louise Moreau

Design Artístico do Cartaz: Hélène Langlois

Fotografias e Reprografia: Claude Demers

Apoio Financeiro e Técnico: UQTR e CIPE

Material de Arquivos: René F. Marineau

Data: março,1996

Legenda (Pôster):

Moreno e seu duplo: Fotografia de Richard Korn

Reprodução da planta do teatro, projetada por Honigsfeld e Moreno,  
retirada do Catálogo: Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais,  
VIENA, 1924

Colunas: do Jornal de 1º de abril de 1921

*“Convido cada um de nós a falar a nossa verdade”*

*J.L. Moreno, 1º de Abril de 1921.*

Poster 02

**THE ROOTS: THE CHILDREN OF BUCHAREST, VIENNA, BEACON.**

*AS RAÍZES: AS CRIANÇAS DE BUCARESTE, VIENA, BEACON.*

Relatório de voo I.

Outono de 1915.

Convite para um encontro.

O testamento do silêncio.

Relatório de voo de Jakob Levy.

Anzengruber-Verlag Irmãos Suschitzky. Viena-Leipzig 1915.

Legenda:

1. - Jacob Levy Moreno: 4 anos, na época do Psicodrama do Deus Caído.
2. - Filha Regina Moreno: 4 anos em Beacon.
3. - Pai e filho: Jacob Levy Moreno com Jonathan.
- 4, 5, 6. - Filhos para sempre: Augarten, verão de 1905 e inverno de 1989.
7. - Do livro: Convite para um encontro.

O primeiro encontro que tentei ter foi com a criança. Virei-me para os descendentes, os bebês, as crianças. Mudei-me para lugares onde as crianças brincavam, onde eram deixadas pelos pais quando as mães e os pais tinham que ir trabalhar. Em vez de falar com as crianças em linguagem simples, contei-lhes contos de fadas. Descobri que nunca poderia repetir o mesmo conto de fadas, que sentia uma obrigação para comigo e para as crianças de manter o seu sentido de admiração mesmo quando o enredo era o mesmo, de me manter num nível de espontaneidade e criatividade.

Quando olhei para uma criança, vi "Sim, sim, sim, sim". Elas não têm de aprender a dizer sim. Nascer é sim. Você vê a espontaneidade na sua forma viva. Está escrito em toda a criança, na sua fome de atos, enquanto olha para as coisas, enquanto ouve as coisas, enquanto corre para o

tempo, enquanto se move para o espaço, enquanto agarra objetos, sem limites de distância, sem resistências ou proibições...

Um dia caminhei pelo Augarten. Vi um grupo de crianças vadiando. Parei e comecei a contar uma história. Para meu espanto, outras crianças largaram suas brincadeiras e se juntaram a elas. Daí em diante, um dos meus passatempos favoritos era sentar-se ao pé de uma grande árvore e deixar as crianças virem e ouvirem um conto de fadas. A parte mais importante da história é que eu me sentei ao pé de uma árvore, como um ser saído de um conto de fadas, e que as crianças foram atraídas para mim como se por uma flauta mágica. Pareceu-me que elas foram removidas corporalmente de seus arredores monótonos e trazidas para uma terra de fadas... Não era tanto o que eu contava a elas, os contos em si, mas era o ato, a atmosfera de mistério, o paradoxo, o tornar real o irreal.

Eu estava no centro do grupo. Muitas vezes eu me movia do pé da árvore e me sentava mais alto, em um galho. As crianças formavam um círculo ao meu redor, então um segundo círculo se formava atrás do primeiro e um terceiro atrás do segundo. Muitos círculos concêntricos. O céu era o limite.

Foi com meu trabalho com crianças que minhas teorias de espontaneidade e criatividade se cristalizaram.

Gradualmente, o clima tomou conta de mim de que eu deveria deixar o reino das crianças e me mudar para o mundo, o mundo maior, mas, é claro, sempre mantendo a visão que meu trabalho com as crianças me dera. Por trás da tela de contar contos de fadas para crianças, eu estava tentando plantar as sementes de uma revolução criativa diminuta.

De: A autobiografia de J. L. Moreno (1989) *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry*, vol. 42.

Poster 03

## **THE PHILOSOPHY: DAIMON CIRCLE**

### *A FILOSOFIA: O CÍRCULO DAIMON*

Legenda:

1. Capa da primeira edição da Daimon Magazine.
2. O edifício da Secessão construído sob a liderança de Klimt como um testemunho da nova era.
3. Café Herrenhof, ponto de encontro do Daimon Group em Viena.
4. J.L. Moreno (1889-1974).
5. Andreas Petö (1893-1967).
6. Alfred Adler (1879-1937).
7. Max Brod (1884-1968).
8. Martin Buber (1878-1965).
9. Franz Werfel (1890-1945).
10. Jacob Wassermann (1873-1934).
11. Emil Alphonse Rheinhardt (1889-1945).
12. Fritz Lampl (1892-1955).
13. Franz Blei (1871-1942).
14. Egon Wellesz (1885-1974).

O Daimon

Durante a guerra, Moreno desenvolveu um interesse pela literatura e visitava regularmente alguns dos cafés famosos frequentados pelos jovens intelectuais da época. No Café Herrenhof, ele conheceu um grupo de escritores que, como ele, precisavam de um fórum para expressar sua visão de mundo. O grupo era uma associação frouxa de poetas, filósofos e sociólogos. Todos estavam consternados com a guerra e suas consequências e também procuravam desesperadamente alternativas para a sociedade em desintegração na qual se encontravam. Foi nesse contexto que a ideia de um novo periódico tomou forma. O grupo em si não tinha um líder. A maioria dos participantes, todos homens, entrava e saía, em parte porque tinham outros compromissos, mas também por causa de seus interesses abrangentes e dispersão geográfica. Eles vinham

da Tchecoslováquia, Hungria e Áustria. O periódico que eles criaram era chamado de Daimon. Não havia um grupo central no círculo Daimon, embora alguns indivíduos cooperassem em diferentes projetos. Franz Werfel, o escritor, era frequentemente associado a Blei, o poeta; Fritz Lampl era um amigo próximo de Friedrich Kiesler; Max Brod era íntimo de Franz Kafka; Emil Rheinhardt era frequentemente visto com Arthur Schnitzler; Alfred Adler, então um membro ativo do partido socialista, era associado ao antigo professor de Moreno, Julius Tandler. Cada membro do grupo Daimon tinha seu próprio círculo social ou, para usar a terminologia de Moreno, seu átomo social. Era uma rede de quase todos os intelectuais da Áustria naquela época.

O próprio Moreno estava em contato com a maioria daqueles que contribuíram para a fermentação de ideias durante a guerra e depois. No entanto, embora fizesse parte do círculo intelectual em Viena, em alguns aspectos ele permaneceu um estranho. Havia duas razões para isso: primeiro, durante a guerra ele passou muito tempo na prática da medicina e, quando não estava trabalhando, tentava esquecer a guerra e se divertir; segundo, Moreno nunca se sentiu muito à vontade nos círculos intelectuais, ele era um homem de ação que rapidamente se tornou impaciente com pessoas que passavam tanto tempo discutindo ideias. Isso era um paradoxo em alguém que estava prestes a criar um periódico que não tinha nada a ver com ação concreta, mas o paradoxo era uma parte essencial de Moreno.

Em fevereiro de 1918, a primeira edição do periódico foi publicada. O título, Daimon, foi tirado de Sócrates. A palavra grega 'daimon' pode significar um espírito bom e mau; também se refere ao gênio de um indivíduo. O daimon é o 'duplo interior' de cada indivíduo, sua inspiração e conselheiro secreto. O daimon, associado ao poder criativo do indivíduo, permite que uma pessoa transcenda regras, permitindo-lhe atingir maior conhecimento e trazer uma nova ordem ao mundo. O título escolhido para novo periódico expressou sucintamente as aspirações de seus fundadores.

René Marineau

Poster 04

## **THE MUSE: BAD VÖSLAU AND MARIANNE**

*A MUSA: BAD VÖSLAU E MARIANNE*

Ó, abra-se

Vale de Maio

Para Aquele que o criou.

Presentes deliciosos

Eu trago para você.

Ervas flamejantes,

Verde escuro sonhador,

Troncos de árvores brancos como a lua

Na floresta.

Sobre sua colina

A casa de pedra,

Novos galhos e sebes,

Cheio de vinho novo...

CASA MORENO BAD VÖSLAU

A-2540 Bad Vöslau perto de Viena, Maital 4

Associação de investigação e formação nas áreas de Psicodrama,  
Sociometria e Psicoterapia

MARIANNE

Quando fui para Vöslau, tornei-me celibatário novamente. O Godplayer estava novamente ascendente. A sexualidade intensa que eu havia sentido e experimentado durante a guerra foi deixada para trás. Todas as jovens adoráveis e gentis com quem tive relacionamentos nunca entraram na minha vida amorosa real e muito complicada. Elas não tocaram minha vida como Godplayer. Eu havia passado por períodos de intensa atividade sexual seguidos por períodos de celibato antes. Mas o que eu realmente queria era uma mulher que tolerasse minhas fantásticas ideias utópicas, uma que me amasse tanto física quanto espiritualmente, uma Musa.

A maioria das mulheres não aceitaria o amante físico e o Godplayer também. Para algumas, eu era um amante confuso. Para outras, eu era um Godplayer confuso. Gradualmente, comecei a perceber que não era um caso único. Houve muitos homens antes de mim que tentaram jogar um jogo duplo, que passaram por comédias e tragédias de amor semelhantes. Ouvi falar de muitos homens extraordinários, embora não pretenda me comparar a eles, que procuravam mulheres que pudessem cumprir as duas funções ao mesmo tempo, ser amante de um homem e amante de um Godplayer; dar-lhe filhos, como todas as mulheres tentam fazer, e ajudá-lo a produzir filhos de um tipo diferente, pinturas, esculturas, poemas, livros, invenções. E ouvi dizer que um nome foi dado a essas mulheres, Musc, a deusa ou o poder considerado como fonte de inspiração para o poeta. Ouvi falar da Beatriz de Dante. Ouvi falar da Princesa de Tasso, rica e bela, jovem e infeliz, nativa de Florença, que gostava de ajudá-lo a escrever aqueles grandes poemas da eternidade. Ouvi falar da Laura de Petrarca e de muitas outras, geralmente mulheres de nascimento nobre ou caráter nobre que estavam, talvez, elas mesmas confusas, desempenhando dois papéis.

O Godplayer faz duas exigências à sua Musa, que ela faça amor com ele fisicamente e que ela faça amor com ele espiritualmente. Ela deve ser uma mulher e uma Deusa em uma. Descobri, depois de muitas tentativas e erros, que essas mulheres são muito raras, mas eram somente elas que podiam me preencher. Somente elas podiam dar sentido à minha vida. Em outras palavras, o Godplayer, para se tornar real, tem que encontrar uma musa. Caso contrário, ele se torna um fracasso frustrado. Apenas duas ou três das mulheres que conheci na minha vida deram à minha busca como Godplayer alguma ancoragem concreta. Sem elas, eu teria falhado. Então, encontrei outra criatura rara quando estava em Vöslau.

Poster 05

**THE BEGINNING: FIRST OF APRIL 1921 ALL FOOL'S DAY**

*O COMEÇO: PRIMEIRO DE ABRIL DE 1921, DIA DA MENTIRA*

Viena, sexta-feira

Ficha Mundial de Renigkeits

1º de abril de 1921

A Noite dos Tolos do Senhor do Mundo, de Jacob Moreno Levy, será realizada pela primeira vez no dia 1º de abril, às 10 horas da noite, no Kommödienhaus, IX., Nußborferstraße No. 4/6. As vendas antecipadas começam no Tageslafs da Comedy House, 18., Muzborscrasse 4/6, 1., Orten-turnstraße 5/6 (Bazar), em todos os Theatrefartenbureau e na redação da editora cooperativa.

Legenda:

Anúncio de apresentação em jornal de 1º de abril de 1921.

Revisão da peça: crítica em Wiener Mittags-Zeitung, 2 de abril de 1921.

Programa da apresentação (do arquivo Moreno). Porém, a noite foi bastante agitada, o público confrontado e condenado. Moreno teve apoiadores, mas principalmente críticos fortes. Poucas pessoas ficaram até o fim.

Programa do Playhouse Viena, 1º de abril de 1921

O teatro para quem procura um rei.

Na noite de 1º de abril estarei no teatro com meu famoso elenco e todo o público.

Primeiro Ato: Busca por um Rei. Após o primeiro ato, haverá um intervalo durante o qual será feita uma busca por todo o público por alguém digno de ser rei.

Segundo Ato: Busca por uma Rainha. Após o segundo ato, haverá um intervalo durante o qual será feita uma busca por todo o público para que alguém seja literalmente a rainha.

Durante o último ato o público será elogiado se for encontrado um rei ou uma rainha. Caso contrário, o público será condenado.

Solilóquio antes do início da sessão dramática propriamente dita, a caminho do teatro:

"Oh, meu teatro será um teatro de risadas. Eu irei diante do proscênio de cada homem e o desafiarei a ser o ator aqui no teatro. Cada um subirá no palco e improvisará, na ilusão, ato após ato de a mesma vida com a qual ele se identificou tão profundamente que se tornou a memória de si mesmo. Se houver um rei na plateia, ele se levantará e "representará" o rei. Somente no teatro ele poderá provar que é verdadeiramente rei. A rainha tirará suas vestes dignas e se apresentará em trajes comuns. Somente no teatro ela poderá provar que é verdadeiramente rainha. Seu nome cairá em uma atmosfera de armadilha de palco."

Poster 06

**DAS STEGREIFTHEATER: THE THEATER**

*O TEATRO DO IMPROVISO: O TEATRO*

Legenda:

1 - Teatro do Improviso.

2- Café Museu onde Moreno e seus atores se conheceram, próximo à Ópera de Viena.

3- O livro: Teatro da Espontaneidade, cópia original em alemão e traduções em inglês e francês.

4 - Artigo de Paul Stefan em The Hour, 18 de maio de 1924.

5 - Atores e críticos, de cima para baixo: Peter Lorre, Moïssi, George Kaiser, Hans Rodenberg e Robert Blum.

como Lulu em "Erdgeist" (Novo Palco de Viena)

Um Teatro improvisado.

As funções são difíceis de aprender e com que frequência vale a pena aprendê-las? Existe agora um pequeno conjunto em Viena que prefere improvisar em vez de nadar. São jovens atores sob a direção do pai (como o Dr. Jakob Moreno Levy se autodenomina em seus escritos) e atuam duas ou três vezes por semana em uma sala, Maysedergasse dois. O público é grande, um verdadeiro teatro, tão bom. como garantido para eles. O material deles é trazido ou cedido pelo público e agora começa, tem que mostrar como é. A garota que acaba de rejeitar alguém o chama de volta com a ajuda do simpático adereço; o editor Kieponheuer, que está presente neste momento, tem que amar aqueles que considera entre os seus autores e rejeitar aqueles que apenas queria imprimir; dois críticos são forçados a trocar suas máscaras. Próxima peça: "O pesadelo do leitor de jornal". "Nova Imprensa Livre" e "Hora" aparecem em carne e osso e tratam de um caso à sua maneira especial. Dois escritores de discursos

caem então em um sonho; o outro, poeta. fouilletonize no renascimento da commedia dell'arte. Lá as máscaras, tipos sólidos, atraíram todas as possibilidades dramáticas para o círculo de seu personagem. No palco improvisado do pai, tudo se move com total liberdade.

O orçamento diário dos atores do Teatro Improvisado.

A base de cálculo é considerada uma sala de teatro com capacidade para 350 pessoas.

Aluguel de salão	Coroa 500.000.-
Artístico e administrativo	
Pessoal: 6 jogadores principais	
4 pianistas	
1 diretor	
1 diretor	
1 funcionário	Coroa 1.700.000.
1 banda de jazz composta por:	
3 músicos	300.000.-
Luz e aquecimento:	400.000.-
Feitor	50.000.-
Ajudante:	25.000.-
Buchner úmido	50.000.-
Bilheteiro	20.000.-
Cartazes, anúncios, e outras despesas:	500.00.-
Uma capacidade de 350	
Supondo que você esteja sentado, tudo bem	
a um preço médio de 30.000 coroas	
uma renda bruta de 10.500 coroas	
lucro bruto por assinatura; Coroas	7.155.000.-

Desse valor, ainda teriam que ser considerados os impostos e taxas, que são estimados em cerca de 20% da receita bruta.

## O TEATRO IMPROMPTU EM VIENA

Por ROBERT MÜLLER

Dr. Moreno, o conhecido escritor e psiquiatra, fundou um teatro improvisado para os intelectuais de Viena. Quanto à sua base analítica, publicou um livro com o qual a imprensa se ocupou bastante. Deve-se dizer que o Teatro Improvisado que realmente vemos é exatamente o oposto da alta tensão intelectual aparente no livro. Começa desde o início, com técnicas primitivas e muitas vezes com as mais simples.

O teatro está cheio de espectadores sentados em cadeiras dispostas sem qualquer ordem aparente. O palco é separado do público por uma cortina, e é uma sala contendo apenas os bens mais essenciais, cadeiras, mesas e armários para oferecer sugestões de local aos homens e mulheres que se aproximam do público para atuar, recorrendo a sugestões do público ou de um dos diretores do teatro.

Os atores são divididos em dois grupos, os profissionais do teatro antigo, reconhecíveis pelo seu modo de atitude e voz, bem como pela sua rotina, e os verdadeiros improvisadores. Esses atores, por sugestão do Dr. Moreno, produzem os chamados estados improvisados. Um estado improvisado é uma ação que se desenvolve logicamente a partir de um todo emocional consumidor, ciúme, ganância, megalomania. Muitas vezes apenas o clímax de uma peça é sugerido e vários jogadores começam a trabalhar nesse sentido. Os finais da peça às vezes são vagamente esboçados, mas geralmente são deixados completamente em aberto. Uma conferência de um minuto ocorre entre o diretor e os atores antes do início de cada peça.

É função do chamado líder dos atores que estão no palco encontrar o momento certo para a solução final da peça antes que a cortina caia.

As peças muitas vezes produzem grande tensão, pois o público e os improvisadores estão conscientes do caráter acidental dos acontecimentos no palco. Todo o procedimento é como um jogo de valetes com palavras. A partir de uma determinada combinação, ele se desenvolve de acordo com as leis puras da emoção e do sentimento,

seguindo a inspiração deste ou daquele jogador no decorrer da ação, onde a ação em si é sempre o andaime das emoções que estão, por assim dizer, disponíveis em todo e qualquer jogador. Neste aspecto, o profissional do teatro antigo tem uma grande vantagem sobre o completamente ingênuo amador do Impromptu, porque ele indubitavelmente representa a partir de um estoque maior de reminiscências. Como um compositor medíocre, ele compila elementos de papéis já conhecidos por ele, e que saltam em sua memória, para produzir uma nova melodia de ação. Pode-se dizer que isso reduz o valor criativo real de tal produto, mas não se pode negar que a aglomeração mnemônico-técnica de peças conhecidas e convencionalizadas é um valor criativo que, do ponto de vista psicanalítico, deve ser considerado como muito característico e interessante.

É minha opinião que o Teatro Improvisado guarda uma estreita relação com a sinfonia dos símbolos da Psicanálise, porque é o reverso ativista da Psicanálise. Lembremos que Moreno foi editor da revista "Daimon", que tentou transportar o vitalismo para suas esferas místicas e hipopsíquicas. Aqui, no Teatro Improvisado, ele parece ter alcançado esse objetivo, pois aqui todos cometem continuamente traição e talvez reflexos dela que forçam todos os pontos psicológicos. em questão de os estados girarem sobre alguma forma de traição. Problemas espirituais mais elevados, na minha opinião, não podem ser produzidos por esta técnica. Todas as linhas do seu desenvolvimento se rompem muito abruptamente, porque o toda a liberação de fragmentos que é construída inteiramente sobre puros afetos e emoções, busca apenas o próximo melhor acabamento. Portanto, truques e muitas vezes piadas na veia Chestertoniana ziguezagueiam pelos vários níveis de ação e os deslocam.

Porém, em contraste com o teatro problemático de hoje, o emocional Teatro Improvisado traz grande alívio e está repleto de novos estímulos. Existem muitas definições, mas todas são inúteis. Mas pode-se dizer o mesmo do Teatro Improvisado: embora mesmo a peça legítima mais selvagem tivesse algum elemento apolíneo, as peças deste teatro são completamente desapegadas da predeterminação e são dionisíacos ao

máximo. Com Moreno, podemos ver no Impromptu um excelente meio terapêutico para o processo curativo da civilização e esse é o ponto principal, a ideia central do evangelho revolucionário de Moreno em sua tentativa de continuidade e restauração completa da vida. Ele é certamente uma força motriz. O pequeno teatro tem apenas uma semelhança aparente com o teatro legítimo. As apresentações são para todos que querem vir, ver, aprender e brincar. Um jovem jogador chamado Peter Lorre desperta a maior atenção porque representa o elemento poético que tem a capacidade de se transfigurar através da ideia insurgente num todo tecnicamente aperfeiçoado. Jogadores como Rodenberg, que foi profissional no Volks-Theater, exibem através da voz, do movimento e da atitude toda a escala do que se pode aprender na velha escola. Mas há uma deficiência particular a ser notada no contingente feminino jovem, embora muitas das atrizes de todos os palcos vienenses estejam na plateia em todas as apresentações e juntem-se entusiasticamente aos aplausos. Isso pode ser devido ao fato de a mulher ser menos criativa que o homem, ou ao fato de ter maior medo de demonstrar insuficiência. Um talento invulgarmente grande, natural e inteiramente sem cortes, mas com extraordinárias qualidades orgânicas, pôde ser observado numa jovem loira cujo nome é Dora. Ela deveria ser lembrada.

O treinamento improvisado é o tema principal da escola dramática de o futuro.

Robert Muller, Prager Press, Praga, 13 de março de 1925



Poster 07

**DAS STEGREIFTHEATER: ELISABETH BERGNER**

*O TEATRO STEGREIF: ELISABETH BERGNER*

SEÇÃO PSICODRAMA

ME ESCAPE NUNCA

ZERKA T. MORENO

Quando era muito jovem, as brincadeiras de Moreno com as crianças nos jardins de Viena provaram ser uma sementeira a partir da qual se desenvolveram os seus métodos terapêuticos. Ele escreveu sobre esses jogos de história em *Das Koenigreich der Kinder* (O Reino das Crianças) em 1908. Não foi sem orgulho que descreveu como, dadas as oportunidades que proporcionou, uma criança após a outra revelou verdadeiro talento dramático. Alguns seguiram mais tarde na vida para carreiras distintas no teatro.

Destes, talvez o mais talentoso e aclamado tenha sido a atriz Elisabeth Bergner. Enfeite de palco no teatro de Max Reinhardt em Berlim, em Londres com Charles Cochran, em filmes com Alexander Korda e seu marido Paul Czinner, e em turnês pelo mundo, os filmes que realizou são considerados clássicos do cinema. Entre seus filmes estava seu maior sucesso, *Escape Me Never*. O título poderia servir para descrever seus sentimentos por Moreno.

Agora Elisabeth Bergner escreveu sua autobiografia, *Bewundert Viel und Viel Gescholten* (Muito Admirado e Muito Repreendido). Com graça e felicidade ela quita sua dívida com Moreno. Com permissão de seus editores-C. Bertelsmann Verlag de Munique traduzi os seguintes trechos: Ainda tenho dez anos, meu pai traz Moreno para minha jovem vida. Certamente, tive o melhor pai do mundo.

Jacob Moreno, estudante de medicina na Universidade de Viena, com aproximadamente vinte anos, mas no máximo vinte e três anos. Para mim, ele parecia ter cem anos porque tinha barba. Naquela época, apenas os homens muito velhos usavam barba. Meu pai tinha bigode. Moreno tinha

um Barba de Cristo, como reconheci muito mais tarde. Ele era alto e esguio, tinha lindos olhos azuis que sempre sorriam e cabelos escuros. Acredito que ele era maravilhosamente lindo. Eu ainda acredito nisso hoje. O mais fascinante era o seu sorriso. Isso foi uma mistura de zombaria e gentileza. Foi amoroso e divertido. Foi indescritível. Ainda hoje acredito que ele se divertia deliciosamente com toda a nossa família.

Moreno, esse era então nosso novo tutor. Acredito que meu pai conhecia a mãe dele ou algo parecido. Mas não sei nada mais específico sobre como ele veio até nós de repente. Ele simplesmente estava lá. Agora começa uma nova cronologia temporal. É o início do meu nascimento espiritual. Se eu conseguisse deixar claro o que Moreno quis dizer na minha vida e neste momento da minha vida, então talvez este questionável empreendimento de uma autobiografia servisse a um propósito. Li em algum lugar uma vez: "A história é um Mississippi de mentiras". Muitas vezes sou lembrado disso à força enquanto leio biografias, para não falar de autobiografias. E aqui não estou pensando em inverdades conscientes ou deliberadas. Mas o que realmente sabemos sobre nós mesmos? Sobre o nosso crescimento e desenvolvimento, sobre as influências - não apenas conscientes a que estamos expostos, que então despertam em nós isto ou aquilo, levando a certas consequências? Então, Moreno é nosso novo tutor, Deus abençoe meu papai, sobre quem seria talvez mais interessante escrever um livro do que sobre mim mesmo. Logo ficou claro que nem minha irmã nem meu irmão tinham noção do que fazer com Moreno, além das aulas. Nem ele com eles. Ele pertence a mim, somente a mim. Não, eu pertencço a ele! E como! Ele não dá aulas apenas conosco. Ele também vai conosco ao Augarten e ao Prater. Até então, meu irmão mais novo e eu íamos apenas com o então atual cozinheiro ao Prater. Ela nos levou principalmente aos "Artistas" no "Wurschtlprater". O Wurschtlprater é a parte do Prater ideal para crianças, domésticos e soldados. Tem uma montanha-russa e um trem que percorre grutas e um bonde, salsichas e um "teatro de artistas". Nós amamos o Wurschtlprater, meu irmão e eu. Principalmente os "artistas". Afinal, essas foram minhas primeiras experiências com teatro.

Os "artistas" eram uma cervejaria ao ar livre com palco elevado e uma cortina de seda vermelha dourada. Havia acrobatas, mágicos, dançarinos, palhaços e mímicos à vista. Meu irmão preferia os mágicos, os mímicos me enfeitavam.

No curso normal dos acontecimentos, o cozinheiro nos levava até lá e encontro "acidentalmente" com um soldado que ela conhecia e que nos convidaria para sua mesa onde havia um copo de cerveja.

Ficamos muito satisfeitos e olhamos fascinados para o palco sem perceber que o cozinheiro e o soldado só apareceriam duas ou três horas depois à mesa. "Venha, venha, já é bem tarde", ela dizia

digamos então e voltamos para casa novamente. Essa época edênica terminou abruptamente quando nós, certa vez, meu irmão e eu, sentados sozinhos com um copo de cerveja, testemunhamos uma pantomima tensa em que os olhos de um homem foram arrancados. Comecei a gritar e a chorar. Os outros espectadores e os artistas ficaram perturbados e irritados; eles notaram de repente que duas crianças estavam sentadas ali sozinhas, sem a presença de um adulto. A cozinheira e o soldado foram procurados e encontrados e partimos às pressas. Durante muito tempo não consegui parar de chorar e meu irmão me consolou. "Não seja idiota, aquilo não era sangue de verdade, era só tinta vermelha que ele tinha no rosto e o cozinheiro falou: "Se você não parar de chorar eu nunca vou poder te levar ao 'artistas' mais". Quando chegamos em casa eu já tinha parado de chorar e ninguém notou nada naquela noite. Mas, durante a noite, tudo começou de novo. Gritando e chorando, acordei e contei aos meus pais assustados sobre os olhos arregalados e o rosto ensanguentado e esse foi o fim da época dos "artistas". Nunca mais tivemos permissão para ir para lá. Mas isto tenho que estabelecer aqui: estou profundamente grato pela memória dos "artistas" e bastante convencido de que este "período artista" despertou em mim o fascínio pelo teatro. Pelo menos o fascínio de ser frequentador de teatro. Embora até hoje eu não consiga assistir a uma apresentação de "Lear" sem fugir para o hall de entrada para ver a cena da cegueira de Gloucester. Apenas desviar o olhar não é suficiente, então eu tentei. Também é possível que essa experiência de

"artistas" tenha mostrado aos meus pais a necessidade de não confiar mais em nós à cozinheira e tenha trazido Moreno para dentro de casa. Assim, com Moreno começa uma nova era. A facilidade e rapidez com que o trabalho escolar era realizado logo deixou de ser o mais importante. Recebi poemas para aprender. E não apenas "O Sino" e "O Refém" e coisas assim do leitor escolar, mas os mais selvagens e belos poemas "desconhecidos": "A lua nasceu, as pequenas estrelas douradas estão resplandecentes"; "Cavalgar, cavalgar, cavalgar durante o dia, durante a noite durante o dia"; "Muitos certamente morrerão ali onde o pesado leme dos navios balança"; "Até agora existem muitas coisas para as quais sorrimos com confiança, porque nossos olhos não as veem." Ah, era um mundo novo.

Ou, quando Moreno foi conosco ao Prater, não fomos ao "Wurscht!" mas muito profundo, longe da avenida principal onde estão os belos e grandes prados.

"Mas você não precisa de corda para pular! Venha, vamos dar o pular corda para uma criança pobre que nunca teve!" "Mas você não precisa de bola para jogar bola! Venha, vou jogar o sol para você, pegue-o!" "Ai, eu me queimei!" "Venha, venha, vou fazer um curativo para você até que a queimadura de sol esfrie."

E no caminho para o Prater levava consigo algumas crianças que encontrávamos na rua. E todos os brinquedos que tínhamos foram doados às crianças. Então todos nós tínhamos que sentar-nos na campina e ele dizia: "Então, agora vamos inventar nossos próprios contos de fadas! Era uma vez um rei que tinha sete filhos. Quais eram seus nomes? O que aconteceu com eles? " E cada criança teve que criar um nome, um personagem e um destino. Nesse meio tempo, ele fazia perguntas para ajudar a história.

Muitas crianças não gostaram nada deste jogo e não voltaram. Outros sempre voltavam e traziam ainda mais filhos. Eu adorei esses jogos além de qualquer descrição, meu irmão os achou chatos.

Aí o Moreno começou a fazer teatro conosco e a ensaiar peças. Meu primeiro papel foi o de Toinette em "O Inválido Imaginário de Molière. Todas as crianças brincaram junto.

O que vi em Moreno é explicado mais claramente pelo relato de como certa vez cheguei em casa tarde demais depois de patinar no gelo e ele chegou meia hora antes de mim. Fiquei muito assustado. "Não importa", disse a cozinheira que abriu

a porta para mim, "ele está tomando café com sua mãe, entre!" Eu estava como se tivesse virado pedra. Café? Ele bebe café, como todos nós? Como um ser humano comum? Mas isso foi uma calúnia! Ele certamente não era um ser humano comum. Ela me empurrou para o buraco da fechadura e eu espiei e vi: Ele tomou café com minha mãe. Ele riu e arrancou pedaços grandes de um pãozinho. Em meu espanto mudo, percebi então que o havia percebido de maneira bem diferente. Fiquei muito decepcionado. Só mais tarde percebi que havia algo maior aqui. Que uma pessoa comum de carne e osso pudesse, no entanto, ser tão incomum. Ele permaneceu assim durante quatro anos em minha vida. Anos indescritivelmente importantes, como os conheço hoje. Na década de 20, uma nova palavra entrou na moda em nosso vocabulário, a palavra "abstrato". Ao refletir sobre esta palavra e o seu significado, reconheci que esta ideia, "abstrato" era, por assim dizer, o leite da minha mãe. Toda a minha formação por Moreno foi, afinal, a familiarização e a absorção do "abstrato".

Certa vez, ele disse na minha presença aos meus pais. "Ela vai virar atriz". "Isso é tudo que precisamos." respondeu meu papai e eles riram. Foi a primeira vez que ouvi isso, mas não ri. Eu simplesmente nunca esqueci isto, "Ela vai se tornar uma atriz". Esses quatro anos foram repletos de novos aprendizados e crescimento para mim. Para papai e mamãe, eles estavam cheios de dramas particulares que finalmente levaram ao seu divórcio final e muito tardio. Minha irmã e eu nos mudamos com mamãe para uma casa diferente, meu pobre irmãozinho se mudou com papai para outra casa. Cortina....

Mais ou menos nessa época deve ter ocorrido a formatura de Moreno. Não desapareceu. Ele começou sua carreira como médico em algum hospital de Viena e nos perdemos completamente de vista. Pelo menos no momento inconsolável. Explico isso como se ambos estivéssemos preocupados com o que aconteceria conosco, então e no futuro.

Meu palpite é que Moreno tinha naquela época cerca de vinte e cinco anos. Lamentavelmente, eu ainda não tinha quinze anos. Era preciso ter quinze anos para ser admitido na Academia Lamperial e Real. Antes dos quinze anos era impossível... Enquanto isso, fui autorizado a frequentar uma escola particular de teatro. durante os poucos meses ainda tive menos de quinze anos.

Para o vestibular declamei um poema de Freiligrath. O primeiro papel que aprendi foi Rautendelein de "The Sunken Bell". Eu não conhecia a peça, mas me apaixonei perdidamente por Gerhart Hauptmann. Até então eu só conhecia Schiller e Hauff e os poemas e contos de fadas e O Inválido Imaginário que Moreno me apresentara. Mas agora dependia de mim. Então, Rautendelein.

Da torre de marfim em que moro hoje, acredito que Moreno, Thomas, Xaverl, Viola e finalmente Paulus, o Czinner (nota do tradutor: amigos importantes e o último, o marido de Elisabeth Bergner, Paul Czinner, que também foi seu único diretor de cinema), certamente foram os anjos bons que Deus colocou ao meu lado enquanto eu prosperava na vida. [Muito mais tarde, depois de se estabelecer em Zurique, ela fará uma turnê por Viena com a trupe de teatro. Ela está noiva para interpretar Rosalind em "As You Like It".] Em Viena! Em Viena! Atuarei em Viena! Rosalinda! Em Viena! Antes de mamãe e papai e tio Max e tio Rudolf e tia Sophy e tia Sally. Thomas estava em algum lugar da guerra, Moreno estava em algum lugar de Viena.

[Ainda mais tarde, quando alcançou o status de estrela em Berlim, ela relata um encontro com Moreno enquanto ela faz mais uma vez uma longa viagem pela Áustria e Tchecoslováquia.]

Agora voltamos a Viena. Uma das promessas mais importantes que fiz a Viola foi que ela conheceria Moreno. Eu sabia que ele tinha seu próprio

consultório em Baden, perto de Viena, e foi muito emocionante para mim vê-lo novamente.

Acompanhados por Viola, Xaverl e Thomas viajamos para Baden. [Xaverl era o próprio nome de Albert Ehrenstein, um poeta. Moreno publicou alguns de seus trabalhos quando era editor do *Der Neue Daimon*. uma revista literária.] Moreno nos recebeu calorosamente e sem sentimentalismo. Ele parecia inalterado, apenas a barba havia sumido. O sorriso era o

mesmo. Minha “carreira que abalou o mundo” não pareceu surpreendê-lo nem o interessar particularmente. Fiquei enormemente surpreso por ele ter se tornado ginecologista. Não sei por que achei isso surpreendente. Se ele tivesse se tornado pediatra ou cirurgião, eu não teria ficado nem um pouco surpreso. Eu acredito

foi como aquela vez que o vi tomando café pelo buraco da fechadura. Enquanto estávamos todos sentados conversando, ele de repente apontou para Viola e disse: “Ela está com febre”.

“Pelo amor de Deus, não, só estou com uma tosse incômoda”, respondeu ela. “Tanto melhor”, foi a sua resposta, “irei amanhã de manhã ao seu hotel e verei a tosse”.

E ele veio e descobriu que Viola tinha algo errado nos pulmões e deveria ir para a Suíça o mais rápido possível, para Davos ou Arosa por pelo menos três ou quatro meses. Ficamos sem palavras.

Eu o conhecia bem o suficiente para saber que ele sabia do que estava falando. Viola e Xaverl insistiram em uma segunda opinião e obtiveram a verificação dois dias depois de um pneumologista. Viena foi a nossa última mas uma parada, agora Praga teve que ser cancelada. Saímos de casa muito animados e voltamos muito tristes. Graças a Deus, no final não foi tão ruim quanto parecia no início.

[Anos depois, depois de ter se destacado na Inglaterra e depois de ter vivido e trabalhado no exterior, Bergner retorna à Inglaterra e conhece um jovem produtor, Peter Daubeny.] Ele propôs que eu interpretasse Toinette em *The Imaginary Invalid*, em uma nova versão, com um diretor novo e muito jovem etc., etc. O jovem diretor alcançou um tremendo sucesso em

Manchester com esta versão e Peter Daubeny prestou juramento sobre ele e sobre o roteiro. Eu tinha as minhas dúvidas no que diz respeito a Peter Daubeny, bem como do roteiro com o qual eu não estava familiarizado. Mas no que diz respeito a Toinette eu estava muito confiante. Afinal, esse foi meu primeiro papel sob o comando de Moreno. Moreno foi a razão decisiva pela qual finalmente consenti.

O roteiro de Molière me foi enviado por Daubeny e não gostei nada. Tentei cancelar o contrato, mas não consegui. O que aconteceu então foi um sofrimento sem fim para mim. O diretor me odiava. A esposa dele havia interpretado Toinette em Manchester e ele não conseguia entender por que etc. O figurinista me odiava, não sei por quê. A dona do guarda-roupa me odiava, não sei por quê. O protagonista masculino me odiava. Os outros colegas foram todos muito simpáticos. Não preciso detalhar o quão terrivelmente infeliz fiquei nessa apresentação. Eu fui totalmente incapaz de fazer isso. A produção fracassou, finalmente, Deus seja louvado. Foi realmente horrível. Não fui de forma alguma despedaçado pela imprensa, como temia. Fui tratado com muito respeito. Vários amigos vieram me ver e me perguntaram com total consternação por que eu havia aceitado esse papel. Sim, por quê? Eu não poderia contar a eles sobre Moreno.

Poster 08

**DAS STEGREIFTHEATER : ANNA HOLLERING KNOWN AS BARBARA**

*O TEATRO DO IMPROVISO: ANNA HOLLERING CONHECIDA COMO BARBARA*

Tínhamos uma jovem atriz, Barbara, que trabalhava para o teatro e participava de um novo experimento que eu havia iniciado, o jornal extemporâneo e vivo. Ela era uma atração principal por sua excelência em papéis de ingênuas, heroicas e românticas. Logo ficou evidente que ela estava apaixonada por um jovem poeta e dramaturgo que nunca deixava de sentar-se na primeira fila, aplaudindo e observando cada uma de suas ações. Um romance se desenvolveu entre Barbara e George. Um dia, seu casamento foi anunciado. Nada mudou, no entanto, ela continuou sendo nossa atriz principal e ele, nosso principal espectador, por assim dizer. Um dia, George veio até mim, seus olhos geralmente alegres muito perturbados. "O que aconteceu?", perguntei a ele. "Oh, doutor, não consigo suportar." "Suportar o quê?", olhei para ele, investigando. "Aquele ser doce e angelical que todos vocês admiram, age como uma criatura endemoniada quando está sozinha comigo. Ela fala a linguagem mais abusiva e quando fico bravo com ela, como aconteceu ontem à noite, ela me bate com os punhos." "Espere", eu disse. "Você vem ao teatro como sempre, eu vou tentar um remédio." Quando Barbara voltou ao palco naquela noite, pronta para atuar em um de seus papéis habituais de pura feminilidade, eu a interrompi. "Olha, Barbara, você se saiu maravilhosamente bem até agora, mas temo que esteja ficando obsoleta. As pessoas gostariam de vê-la em papéis nos quais você retrata a proximidade do solo, a crueza da natureza humana, sua vulgaridade e estupidez, sua realidade cínica, pessoas não apenas como elas são, mas piores do que são, pessoas como elas são quando são levadas a extremos por circunstâncias incomuns. Você quer tentar?" "Sim", ela disse entusiasticamente, "Estou feliz que você mencionou isso. Eu sinto há algum tempo que tenho que dar ao nosso público uma nova experiência. Mas você acha que eu consigo?" "Tenho confiança em você", respondi, "a

notícia acabou de chegar de que uma garota em Ottakring (um bairro pobre de Viena), solicitando homens na rua, foi atacada e morta por um estranho. Ele ainda está foragido, a polícia está procurando por ele. Você é a prostituta. Aqui (apontando para Richard, um dos nossos atores masculinos) está o apache. Prepare a cena." Uma rua foi improvisada no palco, um café, duas luzes. Barbara continuou. George estava em seu assento habitual na primeira fila, muito animado. Richard, no papel do apache, saiu do café com Barbara e a seguiu. Eles tiveram um encontro, que rapidamente se transformou em uma discussão acalorada. Era sobre dinheiro.

De repente, Barbara mudou para uma maneira de agir totalmente inesperada dela. Ela xingou como um soldado, socando o homem, chutando-o na perna repetidamente. Eu vi George meio que se levantando, ansiosamente levantando o braço para mim, mas o apache ficou selvagem e começou a perseguir Barbara. De repente, ele pegou uma faca, um acessório, do bolso interno do paletó. Ele a perseguiu em círculos, cada vez mais perto. Ela atuou tão bem que deu a impressão de estar realmente assustada. O público se levantou, gritando: "Pare, pare." Mas ele não parou até que ela supostamente foi "assassinada". Depois da cena, Barbara estava exuberante de alegria, ela abraçou George e eles foram para casa em êxtase. Daí em diante, ela continuou a atuar em papéis de profundidade inferior. George veio me ver no dia seguinte. Ele entendeu instantaneamente que era terapia. Ela interpretava domésticas, solteironas solitárias, esposas vingativas, namoradas rancorosas, garçonetes e prostitutas de armas. George me dava relatórios diários. "Bem", ele me disse depois de algumas sessões, "algo está acontecendo com ela. Ela ainda tem seus ataques de temperamento em casa, mas eles perderam a intensidade. Elas são mais curtas e no meio delas ela frequentemente sorri, e, como ontem, ela se lembra de cenas semelhantes que ela fez no palco e ela ri e eu rio com ela porque eu também me lembro. É como se víssemos um ao outro em um espelho psicológico. Nós dois rimos. Às vezes ela começa a rir antes de ter o ataque, antecipando o que vai acontecer. Ela finalmente se aquece, mas

falta o calor usual.' Era como uma catarse vinda do humor e do riso. Continuei o tratamento, atribuindo papéis a ela mais cuidadosamente de acordo com as necessidades dela e dele. Um dia George confessou o efeito que essas sessões tiveram sobre ele enquanto as observava e absorvia a análise que eu dei depois. 'Assistir às produções dela no palco me tornou mais tolerante com Barbara, menos impaciente.' Naquela noite, contei a Barbara o quanto ela havia progredido como atriz e perguntei se ela não gostaria de atuar no palco com George. Eles fizeram isso e os duetos no palco que apareciam como parte do nosso programa oficial, assemelhavam-se cada vez mais às cenas que eles tinham diariamente em casa. Gradualmente, a família dela e a dele, cenas da infância dela, seus sonhos e planos para o futuro foram retratados. Depois de cada apresentação, alguns espectadores vinham até mim, perguntando por que as cenas de Barbara-George os tocavam muito mais profundamente do que as outras (terapia de público). Alguns meses depois, Barbara e George sentaram-se sozinhos comigo no teatro . Eles se encontraram e se encontraram novamente, ou melhor, se encontraram e se encontraram pela primeira vez. Analisei o desenvolvimento do psicodrama deles, sessão após sessão, e contei a eles a história da cura.

(Psychodrama, Volume 1 1946: 3-5)

Legenda:

\* Anna Hollering no papel de Mary Stuart (Shakespeare) e Marie-Madeleine (Caudel).

\* Capa do livro de Georg Kulka, também conhecido como George na história de Barbara.

Poster 09

**DAS STEGREIFTHEATER : PETER LORRE**

*TEATRO DO IMPROVISO: PETER LORRE*

Vamos falar primeiro sobre o novo grupo de teatro. Em algum momento de 1922, Moreno alugou um espaço na 2 Maysedergasse em Viena. Este pertencia a um grupo de mulheres e era usado para exibir as artes e trabalhos artesanais dos membros. O espaço geral, embora fosse dividido em salas diferentes, era bem grande e o salão principal podia comportar entre cinquenta e setenta e cinco pessoas. Era aqui que o novo grupo de teatro se apresentaria. A primeira apresentação parece ter ocorrido em 1922. O grupo de atores encenou peças espontâneas conforme sugerido pelo público, fez algumas "reencenações" públicas de notícias diárias usando uma técnica chamada "jornal vivo" ou improvisou sobre temas. Peter Lorre se apresentou em um ato próprio, que logo se tornaria o favorito do público - "Como pegar um rato". Este esquete, além de permitir que Peter Lorre zombasse das pessoas na plateia, pode ter tido uma relação direta com seu nome original. Ladislaus Löwenstein.

**Legenda:**

Peter Lorre, anteriormente Ladislav Loewenstein (Moreno foi quem mudou seu nome), tornou-se um ator conhecido. Ele atuou em M (Fritz Lang, 1931) e Casablanca com Humphrey Bogart (1942).

Embora sem dinheiro e desnutrido, Peter não sofreu por falta de entretenimento. Seu espírito foi levado pelos tempos. Viena, a "Cidade dos Sonhos", era um ponto focal da atividade cultural. Como um claqueur (aplausos plantados para garantir uma ovação de pé para cada apresentação), Lorre era admitido gratuitamente nos teatros. Walter Reisch, um colega claqueur que mais tarde alcançou distinção como

roteirista na Alemanha e em Hollywood, descreveu seu amigo sincero: "Ele tinha apenas uma obsessão, ir ao teatro. Sua grande ambição era o teatro, e como naquela época Viena tinha uma vida teatral enormemente rica, ele passava praticamente todas as noites lá." Mas assistir a uma peça vinte, até trinta vezes não enchia o estômago vazio de Peter.

Lorre vivia com dificuldade. Ele passava os dias em cafés, o centro dos círculos intelectuais de Viena. Pelo preço de uma xícara de café, ele podia ler uma grande variedade de jornais, conversar com atores, escritores e pintores em dificuldades e talvez pegar algum troco emprestado para o almoço. Peter encontrou muita conversa, mas nenhum trabalho. Em suas viagens de café em café, ele conheceu William Moreno, cujo irmão Jacob foi um pioneiro no psicodrama, uma abordagem que explorava os efeitos psicoterapêuticos do drama espontâneo.

Em 1922, Jacob Moreno fundou o Stegreiftheater, ou Teatro da Espontaneidade (literalmente, "teatro aquecido rapidamente" ou "agitado"). William levou Peter a Jacob e apresentou o jovem. Peter precisava de um emprego; talvez ele tivesse talento. Um rebelde, Moreno gostou do jovem independente e concordou em testar sua habilidade. Colocado em uma situação de improvisação, o aspirante a ator mostrou-se promissor. Moreno pediu a Lorre para se tornar um membro regular de sua trupe de atuação. Na oficina, ele criou suas próprias histórias, papéis e diálogos. Ele viveu seus problemas e suas fantasias. "Um de seus melhores papéis", lembrou a Sra. Jacob Moreno, "foi o de um avaro rico que vivia, no entanto, em pobreza abjeta e cuja única razão de viver era contar seu dinheiro, empilhando cuidadosamente suas moedas e, de vez em quando, deixando-as correr por suas mãos como se fossem água. Seu prazer nisso era cativantemente contagiante." No formato experimental e espontâneo, o talento e o estilo de Peter emergiram. Ele não recebeu nenhuma instrução formal, mas foi guiado por seu instinto e intuição. Para sua técnica de atuação, ele olhou para dentro, examinando, explorando e sondando a condição humana.

Moreno deu a Peter uma chance de desenvolver e aprimorar seu talento, e forneceu o cenário para o ator se encontrar. No entanto, em 1924, Peter

estava pronto para seguir em frente. Antes de ir, ele precisava de um nome artístico; Ladislav Loewenstein não serviria. Moreno deu a ele o nome de Peter Lorre. Leo Mitler, um conhecido diretor de teatro, viu o ator promissor e o levou para Breslau (então parte da Prússia; agora conhecido como Wrocław, Polônia), para trabalhar em teatro de ações. Peter nem sabia quanto valiam seus serviços; ele tinha medo de perguntar. Depois de várias semanas, ele finalmente perguntou. Seu salário era de cem marcos por mês.



Poster 10

## **THE THEATER AND THE STAGE**

### *O TEATRO E O PALCO*

#### O PALCO PSICODRAMÁTICO

O palco psicodramático foi uma questão muito importante para o desenvolvimento futuro de Moreno e durante sua vida ele experimentou dois tipos. O palco vienense foi desenvolvido por volta de 1924 e apresentado naquele ano na Conferência Internacional para Novas Técnicas Teatrais em Viena. Este palco era circular, multinível e não tinha sacada e estava situado em um edifício que lembrava uma igreja ou sinagoga. As pessoas estavam sentadas no edifício de uma forma que tornava possível que elas se movessem para cima e para baixo no palco, que ocupava a totalidade da superfície sob o telhado. O racional para este design significava que todos poderiam ocupar o centro do palco em um determinado momento (o que significa que eles eram então os protagonistas), ou o nível inferior em outros momentos, o que significava estar mais na linha lateral, seja como público ou egos auxiliares. Este palco refletia uma filosofia na qual todos eram iguais e participantes. Não havia público e nenhum papel era atribuído antes de entrar no teatro. Neste modelo, Moreno reconheceu que somos todos deuses merecedores, por sua vez, do papel principal antes de deixá-lo para outra pessoa. O que acontece dentro do teatro implica aquecimento, ação e compartilhamento para todos. Esta forma de palco é verdadeiramente democrática.

O segundo tipo de palco, conhecido como palco Beacon, está situado na frente do público. Ele tem três níveis mais uma sacada. Este modelo nos traz de volta ao tempo do jovem Moreno em sua casa em Bucareste ou Viena, que não estava apenas brincando de Deus, mas também sendo Deus quando quebrou seu braço direito caindo do topo de cadeiras empilhadas sobre uma mesa. Este modelo também nos lembra de Moreno contando histórias para as crianças no Jardim de Viena, vendo-se no topo da árvore com as crianças espalhadas abaixo. O primeiro teatro da vida real de Moreno em sua infância foi uma representação de um

universo com um Deus (uma autoridade) acima. Ele reproduziria esse teatro em Beacon, usando a sacada para desempenhar papéis associados à autoridade, desafio, controle etc. Esse segundo modelo tem a vantagem de facilitar o confronto com figuras medrosas, dominadoras ou paternalistas de cima (reais ou internalizadas) que impedem o protagonista de assumir um lugar significativo, igual e significativo em seu ambiente. Esses dois estágios são radicalmente diferentes, embora tenham muitas semelhanças. Parece-me que o modelo Beacon é mais tradicional e reflete uma filosofia menos igualitária do que o modelo vienense. O teatro mais maduro de Moreno, que ele exibiu em Viena em 1924, era verdadeiramente democrático e anônimo: todos encontravam um lugar lá dentro, as pessoas girando de um nível para outro, implicando, portanto, que somos todos deuses, ninguém sendo superior a ninguém. Esse modelo nunca realmente se materializou para Moreno, um fato que sugere questões interessantes sobre seu profundo comprometimento com a igualdade de status entre as pessoas e/ou sua percepção do processo terapêutico (Marineau 1989: 82-4).

Os dois estágios terapêuticos têm sua própria validade, mas também refletem as primeiras contradições de Moreno. Somos todos deuses e iguais (a posição eu-tu), ou há deuses que estão acima de outros deuses? É irônico que o estágio circular real (o modelo vienense) seja agora amplamente usado no psicodrama psicanalítico, enquanto o mais tradicional (o modelo Beacon) é associado aos psicodramatistas morenianos clássicos.

Eu poderia continuar a descrever os interesses de Moreno enquanto ele viveu na Áustria, mas sua vida foi tão rica em experimentação e criação que seria preciso segui-lo por toda a sua jornada. Portanto, discutirei apenas mais dois pontos para mostrar como esse homem de ação estava constantemente aberto a novas ideias e realidades, e que às vezes ele se esquecia do perigo de não dominar completamente as ferramentas que usava.

\*Marineau, F., René, em Holmes, Paul e outros (1994) Psicodrama desde Moreno.

Poster 11

## **DESIGN A STAGE AND THE CONTROVERSY WITH KIESLER**

### *PROJETE UM PALCO E A POLÊMICA COM KIESLER*

Legenda:

- 1.- Modelo de palco apresentado por Kiesler em 1924 (Teatro Rambühne ou Raylway).
- 2.- Modelo de palco apresentado por Moreno e Honigsfeld (Teatro sem espectadores).
- 3.- Um grupo de atores se preparando para uma peça no palco de Kiesler.
- 4.- Uma caricatura publicada em Viena após a controvérsia Moreno-Kiesler. Podemos ver os dois lutadores, Kiesler e Moreno (Levy) no topo da plataforma.
- 5.- Uma caricatura publicada após o comparecimento ao tribunal. Um arquiteto, amigo de Kiesler, disse ao juiz que viu "tanta diferença entre os dois palcos quanto viu diferenças entre um rádio e um crocodilo".
- 6.- Catálogo da Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais onde os modelos de palco de Kiesler e Moreno foram apresentados em 1924.

Diante do juiz

Ao ser chamado pelo juiz para apresentar seu caso, ele fez o seguinte longo discurso:

Eu dei minhas ideias à comunidade, a todas as suas partes, para livre leitura; com isso, dei o privilégio a todos, e dei a todos o direito de considerar minhas ideias propriedade comum, de levá-las ao pé da letra, e de usá-las e distribuí-las de qualquer maneira, em forma impressa ou oralmente, desde que isso seja feito sem referência a seus nomes ou qualquer outro nome. Mas não foi minha ideia deixar minhas contribuições para um único indivíduo com o propósito de trazer a essa pessoa uma relação de propriedade em relação às minhas ideias, de vincular minhas contribuições ao nome da família de alguém com o propósito de enriquecê-lo...

Quando um bem comum é anunciado publicamente como um bem privado, a devolução desse bem à comunidade deve ser exigida no local do roubo e perante o mesmo público. Se meu trabalho também tivesse sido assinado por um nome, então uma pessoa enganada confrontaria uma pessoa trapaceira. Aqui, no entanto, eu agi, não em meu próprio nome, mas em nome de uma comunidade enganada, não como uma pessoa privada, mas como uma pessoa pública. O mundo público é o lugar onde o erro público deve ser corrigido. A democracia deu à humanidade uma bênção terrível, o Ego...

O autor pertence àqueles que se encontraram comigo, comeram na minha mesa e dormiram na minha casa. Se ele não tivesse me conhecido e feito o que fez, eu não teria olhado para ele. Se ele tivesse se encontrado comigo e feito o mesmo, mas com total anonimato - escondendo meu nome e o dele ou se ele, pelo menos, tivesse impresso seu nome em letras pequenas, eu não teria olhado para cima. Mas o barulho que alguém pode fazer consigo mesmo deve ter um limite. E, como uma obra tem um certo lugar em uma ordem de valores, elogios exagerados a priva de sua verdadeira posição...

Meu conflito com o autor se desenvolveu no momento em que li seus relatórios nos jornais. Perguntei a mim mesmo o que deveria fazer. Procurei uma forma apropriada de ação. A coisa imediata era ficar em silêncio. Como eu já havia transferido meu trabalho para o público há muito tempo, cabia ao público se defender e não a mim. Fiquei em silêncio e esperei. A segunda alternativa era uma contabilidade sob quatro olhos. Uma reunião teria sido a forma legítima em qualquer caso privado. Mas não houve conflito privado porque eu não sofri nenhum dano, nem fui solicitado pelo público a ser leniente. Um conflito público não pode ser resolvido privadamente, particularmente depois que a ação foi instada pela participação de um número indeterminado de pessoas, conhecidas e desconhecidas. O local de ação necessário para uma correção significativa tinha que ter um caráter público. Vi a necessidade de sair da minha privacidade. A transação apropriada de um conflito público requer uma

imediatez particular, uma forma que seja tão real quanto a reunião e tão geral quanto a palavra impressa. Tais condições foram atendidas no primeiro dia de exposição. Os dignitários da cidade estavam presentes e, no meio deles, estavam o Presidente do país e o Prefeito da cidade. Para falar ali, diante das autoridades responsáveis, na presença do autor e de toda a cidade, não se poderia encontrar hora e lugar mais perfeitos. O perigo de criar um incômodo público era grande, mas o perigo de perpetuar um incômodo pelo silêncio era ainda maior. Falei. Estou diante do juiz. O público deveria estar aqui. O público é acusado. Como não está presente, peço para ser considerado sua testemunha.

Como pessoa privada, não posso censurar o autor. Ele não tirou nada de mim. Ele privou o público de um bem de uma maneira que viola a lei moral. Não é da natureza do tribunal contestar o direito de todos em favor de um indivíduo. Se o tribunal aprovar seu processo, o público será condenado. Então devo sofrer a multa como seu representante. Nesse caso, o plágio é inocentado e o anonimato é um desejo do diabo.

('Autobiografia' 1985: cap. 6: 39-45)

Este discurso é muito instrutivo e demonstra um talento para argumentos altamente sofisticados. Ele nos diz muito sobre a filosofia por trás da política de anonimato de Moreno e deixa claro que a polêmica barulhenta com Kiesler, por mais justificável que ele tenha achado que seu caso era, também tinha um significado mais profundo para ele. Esta seria uma tendência contínua nos confrontos posteriores de Moreno com Brill, Lippitt, Slavson e tantos outros. O Moreno que acusa Kiesler de roubo é o mesmo Moreno que 'usou' o nome de seu próprio pai e se acusou de roubar as ideias de seu próprio pai.

Poster 12

## IMPROMPTU

TEATRO IMPROMPTU

oferece

SUA APRESENTAÇÃO PÚBLICA INAUGURAL

no Guild Theatre na noite de domingo, 5 de abril, 1931 às 20h30

Direção: J. L. Moreno

### PROGRAMA

Apresentação de Impromptu..... J. L. MORENO

Análise de Impromptu.. .....J. L. MORENO

Transferência Improvisada.... ..... DIRETOR E CONJUNTO

Peças Improvisadas..... CONJUNTO

Peças sugeridas pelo Público.....CONJUNTO

Orquestra Improvisada

JOSEPH GINGOLD.....Primeiro Violino

LOUIS SCHERMAN.....Segundo Violino

ELI LIFSCHEY.....Viola

ISAAC SEAR.....Violoncelo

SAMUEL JOSPE.....Piano

Diretor Musical.....JACK ROSENBERG

O IMPROMPTU TEATRO

Diretor..... J. L. MORENO

Diretor Associado.....J. J. ROBBINS

Conjunto

LOUISE CABLE CHARD, DOLORES BRANDLON, SIDNEY BRENNER, EVE SAXEN, AGNES MULLEN, RAY STORM, AINSLIE HARRIS, ISABEL KEIGHTLEY,

ETHEL LUSH, INGEBORG TORRUP, RICHARD BRANDLON, LAURENCE LEVIN, SAMSON GORDON, JEROME SEPLOW, WILLIAM LOVEJOY, CABLE WRIGHT, RALPH SCHNEIDER, ROBERT MITCHELL, J. J. ROBBINS, BONA BRUNN, LOUIS JOHN LATZER, DANIEL JOSEPH.

Consultor Musical.....THEODORE APPIA

Encarregado de Luzes e Propriedades..... EDMOND EISENSCHER

Efeitos Gerais sob a Supervisão de R. J. GRIFFIN

Gerente de Negócios.....F. J. R. MITCHELL

### A EUROPA FALA DE IMPROMPTU

Viena tem um Ensemble sob a direção de J. L. Moreno, que, em vez de reproduzir linhas escritas, as improvisa na hora. Garanto que isso pode ser mais divertido e impressionante do que o trabalho de todos os nossos classicistas, incluindo Strindberg.

PAUL STEFAN, Die Stunde, Viena, 5 de maio de 1924.

Mesmo a melhor das imaginações não pode prever eventos futuros. Somente a experiência viva nos permite perceber o significado total de sua execução. É errado considerar o Impromptu meramente como um substituto para o teatro legítimo. Visto sob a luz adequada, é o experimento mais interessante e estimulante do dia.

RICHARD SMEKAL, Neues Wiener Journal, Viena, 16 de junho de 1924.

O poeta fica no meio de seus atores e transfere sua ideia para eles. A cortina sobe imediatamente depois, e eles começam a tocar. A peça, chamada Imagination, "era simples, envolvente e criativa em sua apresentação".

JOSEPH, Welt Blatt, Viena, 21 de abril de 1924.

Como contraste e depois do teatro problemático de nossos dias, o Teatro Impromptu de Moreno oferece recreação real e perspectivas completamente novas: Os espectadores são lançados em uma situação

nova, pois estão conscientes do caráter acidental dos desenvolvimentos no palco. Como a própria vida, tem a emoção e a excitação do inesperado. ROBERT MULLER, Prager Presse, Praga, 13 de março de 1925.

Lembre-se, foi ninguém menos que Goethe quem sugeriu a execução do Impromptu. No Livro II, Capítulo IX de "Die Lehrjahre", ele diz que a execução do Impromptu "deve ser introduzida em todos os teatros. O conjunto deve se exercitar regularmente dessa forma, e o público certamente lucraria se uma peça não escrita fosse encenada uma vez por mês". Que mudança nos objetivos do teatro!

DR. HANS KNUDSEN, Berliner Börsen Zeitung, Berlim, 15 de março de 1925.

.. Não é impossível, se nos guiarmos pelo que sabemos da história da nossa evolução espiritual, que o Teatro Impromptu seja o Teatro do futuro.

Leipziger Neueste Nachrichten, Leipzig, 21 de dezembro de 1924.

O movimento não se limita aos círculos teatrais austríacos. Sua influência cresce visivelmente por toda a Alemanha, norte e sul.

Rheinische Musik und Theater Zeitung, 19 de julho de 1924.

O próprio cérebro é usado como repertório. O teatro é um teatro apenas de estreias. Acreditamos nisso. Ele vai até o alicerce da substância real do teatro.

ARIADNE, Berlim, dezembro de 1924.

Eles usam o teatro como um jornal!...

GIACOMO BONI, Il Sereno, Roma, 26 de novembro de 1924.

E que espetáculo interessante é esse — Impromptu. Imagine, caro leitor, o público sugere peças aos atores, o próprio público pode atuar.

Haagscher Courant, Haia, 27 de fevereiro de 1925

## O TEATRO IMPROMPTU EM NOVA YORK

Por A. B. W. SMITH

Estando um pouco cansado da comida desagradável ultimamente fornecida para espectadores cansados de teatro pelas casas legítimas da Broadway, eu estava mais do que preparado para ficar desapontado e entediado quando vim pela primeira vez ver uma das apresentações do Impromptu Theatre em Nova York. Senti, por conhecimento prévio da aplicação de ideias novas e surpreendentes à arte de atuar e ao drama, que poderia muito bem acontecer que a apresentação se tornasse maçante, irregular e pouco provocativa. No entanto, ao contrário da maioria das pessoas de inclinação crítica em coisas teatrais, eu sabia que as ideias básicas subjacentes ao trabalho dos atores do Impromptu não tinham nada a ver com a commedia dell' arte italiana ou o mais novo Teatro Semperante russo, dois movimentos com os quais o Impromptu tem sido comparado com muita frequência e erroneamente. Na commedia dell' arte, os atores simplesmente usavam tipos de diálogo, ação e caracterização bem ensaiados e permanentemente fixos. No Teatro Semperante de Moscou, os atores são um grupo de atores-dramaturgos que se unem para escrever, ensaiar e produzir coletivamente uma peça finalizada, cuja motivação é puramente propagandística. No Teatro Impromptu, os atores são agentes livres, limitados apenas pelo status de sua técnica individual, produzindo uma ideia dramática uma vez e apenas uma vez, criando pela duração de um momento, sem ensaio em ação ou em palavras. Tecnicamente, seu trabalho é baseado em sua capacidade de evoluir mecanicamente os estados emocionais adequados dos quais passam diretamente para a criação de personagem, ação, diálogo e enredo, a ideia fundamental da peça tendo sido transferida a eles pela primeira vez pelo diretor ou poeta do teatro pouco antes do subir da cortina.

O que vi na primeira apresentação me interessou o suficiente para que eu fizesse questão de acompanhar o desenvolvimento do teatro e dos atores individuais nele. O ponto inicial de diferença entre o Impromptu e todos os outros teatros é o fato de que a simpática jovem que o encontra na

porta e o apresenta aos outros na plateia, mais tarde acaba sendo uma das atrizes. E você fica ainda mais surpreso conforme a noite avança ao descobrir que seus vizinhos na plateia de repente deixam seus assentos, desaparecem e então reaparecem no palco como atores nas peças. Toda a plateia é ativista. Há um senso de parentesco entre ela e o palco que está totalmente ausente no teatro legítimo. Um certo calor irradia dele na direção do palco e daqueles nele, o que dá às performances um caráter notavelmente dionisíaco.

Quanto às peças em si, aquelas que vi variam muito em enredo, local, atmosfera e intenção. Elas percorrem toda a gama, desde contos de fadas e comédia baixa até melodrama, lenda, história, tragédia e a peça problemática. Elas têm, no entanto, uma qualidade muito desejável em comum: são curtas. O que é muito interessante é que, embora a maioria das peças construídas nos níveis baixos de transferência emocional sejam mais ou menos uniformemente bem-sucedidas, não é raro ver os níveis mais difíceis de tragédia e problemas sociais e psicológicos atingidos pelos atores. É somente quando muitos atores atravancam o palco que falhas perfeitas são alcançadas.

Quanto aos atores em si, tenho me esforçado muito para garantir a grafia correta de seus nomes da simpática jovem na porta para, primeiro, manter meu caráter como publicitário e, segundo, ter certeza de quem falo. Pois o Teatro Impromptu é principalmente um teatro de atores, pois os atores são os criadores finais no verdadeiro sentido da palavra, das peças neste teatro. É verdade que as estratégias do poeta e do diretor os guiam, mas a criação do personagem, do clima, da ação, da palavra e da vida no palco está completamente em suas próprias mãos.

A Sra. Chard cria personagens fortes e ousadamente delineados. Entre as atrizes, ela sozinha pode ser descrita como total e completamente imbuída pelo espírito do Impromptu. Ela parece ter se rendido tão completamente a ele que sempre é capaz de desenvolver um papel que, embora às vezes sofra deficiências na expressão verbal, é mimeticamente e emocionalmente cortado de uma só peça.

O Sr. Schneider, que desenvolveu um grande poder de persuasão como criador de palhaços e Punchinellos em várias esferas da vida, adicionou à sua galeria de tipos o tolo que é um homem sábio. Ele possui uma máscara muito expressiva e um certo ritmo de movimento desconexo que ele usa com efeito revelador em conjunto com uma dotação mais do que o normal de poder verbal.

A Srta. Saxon possui uma fina gama de qualidades emocionais, finamente sombreadas e sob o comando de seu humor, mas em peças onde essas qualidades não são de valor supremo ela permanece fraca e pouco convincente.

A Srta. Brenner mostra uma certa qualidade imaginativa em sua dança e atuação, acompanhada por um padrão muito definido em suas emoções.

A Srta. Brunn foi deliciosamente charmosa nos vários papéis que assumiu, mas tenho uma nítida sensação de que em cada caso isso se deveu ao quociente de transferência presente nos outros atores no palco com ela, e não correspondeu aos grandes dons que ela possui.

O Sr. Lovejoy e o Sr. Mitchell são antitéticos um ao outro como atores. O primeiro é o amante, o segundo o raisonneur. No entanto, o Sr. Lovejoy ainda sofre com os padrões definidos aprendidos por ele no teatro profissional, e o Sr. Mitchell está muito à mercê do intelectualismo, com medo de se render ao humor e à emoção.

O Sr. Seplow tem uma faculdade impressionante para desenvolver caracterizações grotescas concisas, completas e poderosas que permanecem vivas por sua qualidade primária de serem miniaturas. Ele está longe de ser tão bem-sucedido em papéis mais longos, nos quais ele tende a divagar em conversas em vez de diálogos e exposição em vez de drama. Rose Fields é impressionante em papéis líricos, Isabelle Keightley em papéis cômicos. Sem ir aos bastidores, e nenhum crítico consciente se permitiria a si mesmo tal violação da ética de sua profissão, ainda posso aproveitar a oportunidade de avaliar o trabalho do Sr. Robbins, não em seu papel de poeta do teatro, mas em seu papel de ator. Como a Sra. Chard, ele me parece imbuído de um certo humor desde o momento em que entra no palco até o momento em que o deixa. Às vezes, ele parece

sofrer de uma divisão dupla ou mesmo trina de suas faculdades criativas de poeta, ator e crítico. Em outras vezes, ele se mistura ricamente à tela da peça. Ou devo dizer, já que as peças são criações do momento para o momento, em seu elemento de tempo?

Para o olhar casual, o trabalho do Dr. Moreno, o diretor do teatro e pai do movimento Impromptu, pode não ser muito óbvio ou mesmo aparente. E ainda assim, mesmo o observador casual fica profundamente impressionado com as análises psicológicas Impromptu que o médico demonstra nos curtos intervalos entre as peças. Ele coloca qualquer pessoa disposta da plateia em uma situação imaginada, e da conduta dessa pessoa nessa situação ele tira certas conclusões quanto aos vários padrões do indivíduo diante dele. Mesmo além do valor científico dessas análises, elas têm um valor distinto como entretenimento, pois elas também são peças Impromptu, seu bruto espontaneamente ainda não cortado e não refinado pela técnica necessária.

No geral, o Teatro Impromptu deve ocupar um lugar único e dominante na vida da cidade. É o único lugar em Nova York onde homens e mulheres se reúnem com o propósito de criar e, como tal, deve atrair a atenção e a presença de todos os amantes do teatro e das artes da metrópole.

Poster 13

**PSYCHODRAMA: THE METHOD**

*PSICODRAMA: O MÉTODO*

AGORA

Um conjunto básico de três volumes de PSICODRAMA

Por

J. L. MORENO

Com o crescente campo de aplicação e conscientização das contribuições vitais de Moreno para as ciências sociais, e a demanda cada vez maior por declarações autoritativas sobre a fonte, desenvolvimento, história, filosofia, métodos e conceitos, a literatura do pioneiro está sendo cada vez mais apreciada. Com a mais recente adição a esta literatura, Psicodrama, VOLUME III, publicado em 1969, estudantes e profissionais não precisam mais vasculhar edições anteriores de periódicos difíceis de obter.

A editora tem orgulho de poder oferecer estes três volumes que serão adicionados doravante à taxa de um volume por ano, para tornar esta biblioteca completa em todos os aspectos.

Os volumes podem ser encomendados separadamente ou juntos, de  
BEACON HOUSE INC. 259 Wolcott Avenue Beacon, N. Y. 12508

(Para o formulário de pedido, vire)

FORMULÁRIO DE PEDIDO

BEACON HOUSE INC. 259 WOLCOTT AVENUE BEACON, N. Y. 12508

Por favor, considere isso como um pedido para o seguinte:

PSICODRAMA, VOLUME I, II E III

Conjunto completo de três volumes, encadernado em tecido \$ 38,50

PSICODRAMA, VOLUME I

Quarta edição ampliada. Encadernado em tecido \$13.50

Brochura US\$ 10,00

PSICODRAMA, VOLUME II

Fundamentos da Psicoterapia

Encadernação em tecido US\$ 12,00

PSICODRAMA, VOLUME III

Terapia de ação e princípios da prática

Encadernação em tecido US\$ 13,00

Moradores do estado de Nova York: adicione 4% de imposto sobre vendas

NOME

ENDEREÇO

CIDADE

ESTADO

CEP

Anexo aqui um cheque no valor de \$

A ABORDAGEM EM GRUPO NO PSICODRAMA

J. L. MORENO, M.D. e ZERKA TOEMAN

INSTITUTO PSICODRAMÁTICO

O TEATRO TERAPÊUTICO

O teatro legítimo não tem vergonha: ele surge em um determinado lugar, o propósito é pré-arranjado, é dedicado à ressurreição do drama escrito, está disponível a todos sem discriminação.

Mas o verdadeiro símbolo do teatro terapêutico é o lar privado. Aqui emerge o teatro em seu sentido mais profundo, porque os segredos mais preciosos resistem violentamente a serem tocados e expostos. É o completamente privado. A primeira casa em si, o lugar onde a vida começa e termina, a casa do nascimento e a casa da morte, a casa das relações interpessoais mais íntimas se torna um palco e um pano de fundo. O proscênio é a porta da frente, o peitoril da janela e a sacada. O auditório fica no jardim e na rua.



O ideal é estar livre de restrições; de um lugar predeterminado e de um produto criativo predeterminado. Ambos delimitam o surgimento pleno e irrestrito da espontaneidade. No teatro legítimo, nem o momento nem o lugar são livres. Ambos são predeterminados em conteúdo e forma, a peça escrita e a produção ensaiada determinam o momento e o tornam não livre; a estrutura do teatro antecipou o propósito do edifício e, portanto, tornou o lugar não livre para uma ascensão verdadeiramente espontânea de um ato criativo. No teatro para espontaneidade, o momento é verdadeiramente livre, presente em forma e conteúdo, mas o lugar é secundário e derivado. No teatro terapêutico, a forma suprema do teatro, o espaço e o momento são originais. O lugar primário da experiência, o lugar do nascimento, é o locus nascendi do teatro. O momento primário da criação é o status nascendi. Aqui, o tempo verdadeiro e o espaço verdadeiro são trazidos a uma síntese. A interpretação espontânea de papéis dá a "prova metaprática" de um reino de liberdade, a ilusão é estritamente separada da realidade. Mas há um teatro no qual a realidade ou o ser é provado por meio da ilusão, um que restaura a unidade original entre as duas metazonas - por meio de um processo de autorreflexão humorística; no teatro terapêutico, a realidade e a ilusão são uma.

#### OS JOGADORES DO ESTÁGIO TERAPÊUTICO

Os jogadores do estágio terapêutico são os habitantes da casa particular. Se uma pessoa vive sozinha, a procissão de sensações, sentimentos e pensamentos de um mundo privado e pessoal pode ocorrer como em um sonho, sem resistência. Mas quando duas pessoas vivem juntas e se encontram diariamente, então a verdadeira situação dramática começa, dando alegria ou sofrimento. É essa situação que produz o conflito. Ela transforma os habitantes solitários da casa em uma comunidade.

A partir do momento em que o conflito se instala, o fato brutal do espaço e do tempo que eles compartilham amplia e aumenta a rede de suas relações e a intensidade de seus problemas. A ansiedade na casa pode se tornar tão grande que os dois ou os muitos não são ajudados pelo silêncio

- porque dois ou muitos vivem nela. Uma conversa não os ajuda porque a perturbação não está apenas no intelecto, ela já está em seus corpos. Nenhuma transformação pode ajudá-los agora, nem mesmo a mais plausível - a morte. É uma situação de dois seres que não se entendem, porque e apesar da mais completa clareza e conhecimento um do outro. É uma situação de duas almas que nada pode ajudar, nenhuma transformação do intelecto, da mente, do corpo, exceto o amor. Tudo o que acontece e que é tentado é em vão. Eles vivem em eterna recorrência e aprofundamento dos mesmos problemas. E mesmo a autodestruição levaria aqui apenas à negação e eliminação da consciência, não do conflito. O conflito é eterno. O nó é cortado em vez de resolvido. A casa em que vivem é uma proteção contra a espionagem, o corpo que os cerca é uma barreira contra a comunicação e o encontro indesejados. O conflito é um pretexto interno para se esconderem mais profundamente. Mas desse labirinto de complicação com pai e mãe, esposa e filho, amigo e inimigo, acumulados ao longo de uma vida, crescendo no mundo de alguém por causa de entendimentos e mal-entendidos, uma questão emerge finalmente: Como o nascimento, a bondade, a verdade, a mentira, o assassinato, a fofoca, o ódio, o medo, o horror, a dor, a estupidez, a loucura, o reconhecimento, o conhecimento, a retirada, a morte, o luto, a salvação, as variações e combinações ilimitadas desses processos uns com os outros, como todos eles serão salvos? E todos eles devem ser salvos, pois são todos genuínos, emergentes espontaneamente e partes pertencentes à vida. Isso pode ser feito por meio do último teatro, o teatro terapêutico.

As pessoas representam diante de si mesmas como fizeram uma vez por necessidade em engano autoconsciente, a mesma vida novamente. O lugar do conflito e de seu teatro é um e o mesmo. Vida e fantasia tornam-se da mesma identidade e do mesmo tempo. Elas não querem superar a realidade, elas a trazem à tona. Elas a reexperimentam, elas são mestres: não apenas como seres fictícios, mas também de sua verdadeira existência. Como poderiam de outra forma dar à luz a ela mais uma vez? Porque é exatamente isso que elas fazem. Toda a vida é desdobrada, com

todas as suas complicações mútuas, na dimensão do tempo, nem um momento, nem uma instância é extinta dela; cada momento de tédio é retido, cada pergunta, cada acesso de ansiedade, cada momento de retraimento interior, volta à vida. Não é apenas que elas voltam e reencenam seus diálogos, mas seus corpos também voltam rejuvenescidos. Seus nervos, seus batimentos cardíacos, todos eles se apresentam desde o nascimento, como se lembrados por uma memória divina, como o plano pré-estabelecido de um gêmeo, mas idêntico, universal. Todos os seus poderes, feitos e pensamentos aparecem em cena em seu contexto e sequência originais, réplicas das fases pelas quais passaram. Todo o passado é retirado de seu caixão e chega a um chamado do momento. Ele não emerge apenas para se curar, para alívio e catarse, mas é também o amor por seus próprios demônios que impulsiona o teatro a se desacorrentar. Para que possam ser expulsos de suas gaiolas, eles rasgam suas feridas mais profundas e secretas, e agora sangram externamente diante de todos os olhos do povo.

#### OS ESPECTADORES DO TEATRO TERAPÊUTICO

Os espectadores do teatro terapêutico são toda a comunidade. Todos são convidados e todos se reúnem diante da casa. O psicodrama não pode começar a menos que o último habitante da cidade esteja presente.

#### O SIGNIFICADO DO PSICODRAMA

Mas essa paixão louca, esse desdobramento da vida no domínio da ilusão não funciona como uma renovação do sofrimento, mas sim confirma a regra: toda segunda vez verdadeira é a libertação da primeira. Libertação é uma definição exagerada do que acontece porque a repetição completa de um processo faz seu sujeito parecer tolo ou ridículo. Ganha-se em relação à própria vida, em relação a tudo o que se fez e faz, o ponto de vista do criador - a experiência da verdadeira liberdade, a liberdade de sua própria natureza. A primeira vez leva a segunda vez ao riso. Fala-se, come-se, bebe-se, procria-se, dorme-se, fica-se acordado, escreve-se, luta-se, discute-se, ganha-se, perde-se, morre-se pela segunda vez também de

maneiras psicodramáticas. Mas a mesma dor não afeta o jogador e o espectador como dor, o mesmo desejo não o afeta como desejo, o mesmo pensamento não o afeta como pensamento. É indolor, sem consciência, sem pensamento, imortal. Toda figura viva nega e se resolve por meio do psicodrama. A vida e o psicodrama se compensam e se afundam no riso. É a forma final do teatro.

(Moreno, J.L. (1985) Psicodrama, Primeiro Volume)

Poster 14:

**BEACON: THE FIRST THEATER OF PSYCHODRAMA**

*BEACON: O PRIMEIRO TEATRO DO PSICODRAMA*

Legenda:

- 1.- Aquecimento: Na plateia, ou no primeiro nível do palco.
- 2.- Ação: a encenação acontece no palco, incluindo a sacada.
- 3.- Observando e preparando para o futuro: Zerka no teatro em 1942.
- 4.- Uma postura típica de Moreno dirigindo no teatro.

Beacon: o nascimento de um sonho

Em 1936, Moreno estava bem encaminhado para ter uma vida segura e significativa. Ele abriu dois consultórios em Nova York, onde praticava medicina, um em uma área pobre onde ele atendia pessoas sem cobrar, o outro em uma área rica onde ele poderia ganhar a vida. Ele estava fazendo pesquisas em Hudson, ensinando na universidade e experimentando teatro improvisado, mas ele ainda precisava de um lugar onde pudesse estar em controle total, comandando o centro do palco. A ideia de possuir seu próprio hospital e instalações de treinamento surgiu gradualmente. Ele estava viajando de trem todas as semanas de Nova York para Hudson e desenvolvendo uma apreciação cada vez maior pelo campo e pela paisagem. Ele também estava se envolvendo mais com psiquiatria e ficando rapidamente insatisfeito com o experimento teatral.

Em um ponto, ele foi chamado por uma família rica para tratar um de seus membros que era psicótico e que pensava que ele era Jesus Cristo. Moreno empregou as técnicas do psicodrama para tratar o jovem, usando egos auxiliares para desempenhar papéis no mundo alucinatorio do paciente e entrar em seu sistema de delírio. O tratamento foi bem-sucedido em parte porque ocorreu fora de uma instituição convencional. Em um ambiente tradicional, Moreno não poderia ter entrado na fantasia de seu paciente dessa forma, especialmente no que se referia à nudez, sem perturbar as regras e regulamentos da instituição. Essa experiência

sublinhou para Moreno a importância para ele da liberdade de usar tratamento não ortodoxo que, neste caso, provou ser muito benéfico para o paciente.

Por causa de sua habilidade de entrar no mundo imaginário de outras pessoas, Moreno foi particularmente bem-sucedido com psicóticos. Mas esses eram apenas os pacientes mais contidos em instituições mentais tradicionais. Esse foi o fator decisivo, juntamente com seu desejo de ter seu próprio hospital, que o levou a comprar uma propriedade em Beacon, uma pequena cidade no Rio Hudson, cerca de sessenta milhas ao norte da cidade de Nova York, para transformação em um hospital.

De uma perspectiva histórica, 1936 pode ser considerada a data mais importante na vida de Moreno. Ele estava em uma encruzilhada: ele poderia continuar a praticar psicoterapia dentro do mainstream das instituições existentes ou criar um novo centro para disseminar suas ideias para o resto do mundo. Ele escolheu a segunda alternativa. Uma velha escola, um fato altamente simbólico em si, foi transformada em um pequeno hospital psiquiátrico. Por sua vez, este hospital se tornaria uma "escola de treinamento" e um centro para a difusão das ideias de Moreno: a Beacon Press seria localizada no local. A longo prazo, Beacon era tudo o que Moreno precisava: um lugar para realizar terapia, para se tornar novamente ator, pregador, autor.

Em 1936, Moreno recebeu uma licença para abrir o Beacon Hill Sanatório, que seria renomeado como Sanatório Moreno em 1951. Este pequeno hospital logo se tornou o laboratório para todas as ideias e hipóteses de Moreno. No início, era um hospital sem pacientes e Moreno estava começando a se perguntar como pagaria seu investimento, mas sua sorte mudou logo após um encontro com a Sra. Gertrude Franchot Tone, que sofria de alcoolismo, mas também era extremamente rica. Ela se encontrou com Moreno algumas vezes para discutir suas ideias, ler "Who Shall Survive?" e logo se tornou residente do hospital recém-criado. Ela também ofereceu dinheiro para construir o primeiro teatro de psicodrama, um palco dedicado à exploração de questões terapêuticas entre os pacientes. Finalmente, doze anos após a publicação de seu plano

para um teatro na Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais em Viena, Moreno pôde construir um palco de acordo com suas próprias ideias sobre terapia e psicodrama. O palco diferia bastante de sua ideia original, mas ainda incluía os principais elementos de seu primeiro projeto: todos no teatro eram participantes e o palco tinha diferentes níveis, incluindo uma sacada. Moreno dedicou este teatro à Sra. Franchot Tone e ele logo se tornou mundialmente famoso.

René Mainie

Poster 15

**PSYCHODRAMA : A CURE FOR EVERYONE**

*PSICODRAMA: UMA CURA PARA TODOS*

“Um procedimento verdadeiramente terapêutico não pode ter como objetivo menos que toda a humanidade” (Moreno, J. L., Who shall survive?)

*Um Teatro para Curar Problemas de Casamento*

*Dr. Moreno, eminente Psiquiatra, encoraja maridos e esposas a lutarem suas batalhas novamente no palco, mesmo com todas as coisas maldosas que eles não ousaram dizer um ao outro*

Teatro Terapêutico projetado para banir fobias

Peças espontâneas encenadas para curar a mente

Poster 16

**BEACON: THE LIVING EXAMPLE OF AN UTOPIA**

*BEACON: O EXEMPLO VIVO DE UMA UTOPIA*

Beacon: uma Comunidade saudável, uma utopia enraizada na realidade excedente.

Legenda:

- 1.- Teatro de Psicodrama.
- 2.- Moradia estudantil.
- 3.- Sanatório Beacon.
- 4.- Casa dos Morenos.

O hospital recebeu muitos pacientes, a maioria deles casos muito difíceis rejeitados por outros psiquiatras, e começou a funcionar como uma comunidade terapêutica que lembrava o grupo fundado por Moreno e seus amigos estudantes em Viena, a "Casa do Encontro". O próprio Moreno morou no local com sua esposa Florence em 1938, e mais tarde com Zerka. Logo o palco foi usado por outras pessoas além dos pacientes como um lugar para explorar conflitos. O ator Franchot Tone, filho de Gertrude, o usou para explorar alguns de seus problemas conjugais com sua esposa, Joan Crawford; jovens estudantes de psicodrama vieram de Hudson e de outras faculdades e universidades. Eventualmente, Beacon se tornou uma instituição e o palco projetado por Moreno foi imitado nos Estados Unidos e em todo o mundo.

O palco Beacon manteve algumas das características do design vienense, mas para entender a visão de Moreno em sua totalidade, temos que considerar não apenas o palco em si, mas o teatro e toda a propriedade Beacon como um meio terapêutico. O sanatório Beacon era, como dissemos, uma comunidade terapêutica: tanto a equipe quanto os pacientes viviam no local; eles se encontravam regularmente e eram muito abertos uns com os outros. As pessoas podiam circular livremente e

discutir sua vida no sanatório; suas famílias podiam ser integradas tanto no processo terapêutico quanto na vida no hospital. O sanatório se tornou como uma vasta igreja, incorporando cada pessoa significativa, real ou imaginária, paciente ou não, em uma nova filosofia de relacionamento interpessoal.

No teatro, os pacientes eram encorajados a representar suas vidas passadas e presentes, e fantasias sobre o futuro. Era o lugar onde toda a comunidade se reunia para explorar as ideias e ideais uns dos outros sobre a vida. Não havia espectadores, pois todos estavam envolvidos de uma forma ou de outra.

O palco, com seus diferentes níveis e sacada, era o lugar para exploração psicológica imediata. O processo de aquecimento acontecia na plateia, ou no primeiro nível do palco, mas a ação acontecia nos níveis superiores, por meio de catarse e análise. Um conflito era vivenciado ou revivido usando todas as ferramentas do psicodrama: espelhamento, inversão de papéis, duplicação, coro, solilóquio e assim por diante. Quando as pessoas entravam no teatro ou subiam ao palco, sabiam que as regras da realidade eram alteradas: estavam no mundo do "como se" e podiam se permitir explorar suas vidas de perspectivas diferentes e novas. Mais tarde, havia tempo para compartilhar experiências.

O teatro Beacon, por estar dentro das paredes de um sanatório, servia a um propósito diferente daquele do Carnegie Hall ou do teatro Stegreif em Viena. Espontaneidade, criatividade e encontro ainda eram as palavras-chave, mas cada encenação era do interesse do paciente: Moreno estava praticando psicoterapia, e mais precisamente psicoterapia de grupo. Não havia ambiguidade sobre o objetivo. Todo psicodrama era um ato de terapia no sentido estrito do termo. O teatro Beacon foi o lugar onde o psicodrama começou a ganhar vida própria com o uso sistemático de egos auxiliares e um diretor servindo ao "protagonista". O psicodrama se tornou uma maneira das pessoas explorarem suas vidas, ou como Moreno disse, sua 'verdade'.

O sanatório Beacon era mais do que um centro de tratamento. Claro, Moreno se dedicava ao bem-estar de seus pacientes, mas ele também

usava o Centro como um laboratório para testar suas hipóteses sobre saúde mental, sua teoria da díade criatividade/encontro, as inúmeras técnicas de psicodrama e os limites da psicoterapia de grupo. Gradualmente, o termo psicodrama entrou em uso geral, o papel do diretor, os egos auxiliares e o protagonista foram esclarecidos, e as técnicas foram refinadas: foi em Beacon que o nascimento do psicodrama realmente aconteceu.

O sanatório Beacon se tornou uma nova utopia para Moreno. Ele já havia experimentado tal conceito na Áustria: sua pequena casa em Bad Vöslau e seu envolvimento na comunidade de lá foram, em certo sentido, um aquecimento para as ideias mais integradas de Beacon. Em Bad Vöslau, Moreno foi médico, um escritor, um ator, e o 'Vale de Maio' era a prefiguração do Beacon.

Em conceito e na realidade, o Beacon era um protótipo: era visto por Moreno como um hospital respondendo a um modelo introvertido, um lugar onde os pacientes podiam experimentar a liberdade interior através da exploração de seus sentimentos, mesmo que estes pudessem ser confusos e incoerentes no início. Era um protótipo para psicoterapia usando o psicodrama como sua principal ferramenta, uma escola de treinamento para psiquiatras, psicólogos, enfermeiros, assistentes sociais e educadores, que desenvolveriam uma gama completa de conhecimentos necessários em diagnóstico, método de tratamento, epistemologia e ética. O Beacon deveria fornecer um ambiente abrangente para a promoção da saúde mental individual e social. O palco do psicodrama era a representação simbólica da libertação terapêutica que viria, e foi reproduzido em todo o mundo. Era um protótipo de vida individual e familiar, um modelo psicodramático, posto à prova pelos atores principais, os próprios Morenos.

Beacon também era uma utopia, uma realidade muito sedutora e um modelo que funcionou por muitos anos. Esse modelo precisava de reajustes constantes, mas era muito útil para os pacientes, estimulante para os alunos e recompensador para seu criador e cocriadores. Aqui, Moreno poderia ser médico, líder psicodramático, sociometrista, autor,

líder religioso e criador. Enquanto trabalhava no Beacon, ele não perdeu o contato com o resto do mundo porque continuou a ensinar e praticar na cidade de Nova York, mas o Beacon foi o lugar que lhe deu a liberdade de se destacar. Sobre o nascimento deste projeto, ele disse:

“Aventura de brincar de Deus aos quatro anos de idade. Então decidi brincar de Deus e estar no topo do jogo. Tive a brilhante ideia de voltar às fantasias da minha infância. Então eu queria ensinar as crianças a brincar de Deus. Agora eu queria começar com adultos, com os mais doentes mentais, para curá-los através do psicodrama. Lá estava eu, Deus, usando o psicodrama como um remédio cósmico.”

À medida que Moreno desenvolvia a ideia de uma cura através do psicodrama, Beacon se tornou cada vez mais importante e, eventualmente, conhecido mundialmente.

Beacon foi para a história do psicodrama e da psicoterapia de grupo institucional, o que os consultórios de Freud na Berggasse foram para os psicanalistas: um local de nascimento, um solo muito fértil para o desenvolvimento da sociatria, o teatro substituindo o divã, a comunidade estendendo os limites da díade terapêutica.

Bem-vindo, Dr. Moreno

Beacon está muito feliz em dar as boas-vindas ao Dr. J. Moreno da cidade de Nova York que comprou a propriedade C. C. Gains (a antiga Wilson School) para um sanatório.

Beacon está se tornando rapidamente um dos principais centros hospitalares do leste. Nosso clima é ideal, nossa localização é excelente.

Que o sucesso seja seu, Dr. Moreno. Se Beacon pode fazer qualquer coisa para você, conte conosco.

Poster 17

**A MUSE OF A HIGHER ORDER : ZERKA**

*UMA MUSA DE ORDEM SUPERIOR: ZERKA*

Chorei por você antes que você chorasse por mim.

Ouvi seu chamado antes que você me chamasse.

Sabia que você estava sozinho antes de me procurar.

Vim até você antes que você viesse até mim.

(Zerka, Love songs to life)

EU QUERIA TER NASCIDO COM VOCÊ COMO UM SER, MAS ENTÃO  
AGRADEÇO A DEUS POR TER NASCIDOS SEPARADO DE VOCÊ, PARA QUE  
EU PUDESSE TE CONHECER COMO UM SER SEPARADO.

MAS HELAS Ó DEUS, Ó MEU DEUS, AGORA QUE EU TE CONHECI E ME  
TORNEI UM COM VOCÊ, EU QUERIA MORRER COM VOCÊ, COMO UM SER.

DEUS É UMA ÚNICA PESSOA? MEU PRIMEIRO ENCONTRO COM UMA  
MUSA DE ALTA ORDEM, ZERKA

J. L. Moreno, M.D.

Uma das dificuldades em nossas mitologias de Deus é que ele é geralmente retratado como uma única pessoa, seja um Deus ou uma Deusa. A solidão era a penalidade que tínhamos que pagar pelo monoteísmo. Na mitologia dos gregos, que era levada a um nível mais baixo de intensidade, Deus se casava e produzia descendentes, como Zeus e Juno. As histórias sobre esses casamentos são cheias de decepções, mas são mais reais. De qualquer forma, eu estava procurando por uma parceria integrada, pela Musa da Integração, para trazer o Godplayer de volta à terra.

O PRIMEIRO ENCONTRO COM ZERKA, EU E TU

Em uma tarde ensolarada de verão, Anno Domini 1941, a porta se abre e uma jovem entra em meu escritório. (Ela estava acompanhada por três

adultos, mas pareceu que só a notei primeiro, depois os outros começaram a surgir, um por um.) Ela tem um garotinho nos braços, de cerca de três anos. Olho para ela, ela olha para mim, e foi isso. Digo a mim mesmo (minha sócia fala): "Sim, sim, sim", e estendo meus braços de uma maneira ampla e abrangente. Sinto que ela já é minha e que eu já sou dela. Lá está ela; não sei nada sobre ela, mas é ELA. Posso até sentir o que ela está dizendo a si mesma, neste exato momento, aqui, agora. Zerka: "Estou muito infeliz. Minha irmã está doente. Ele pode pensar que este é meu filho. Não tenho filhos, sou solteira. Vim procurar um médico, um psiquiatra, para minha irmã." Então ela faz uma pausa. Espero, até ouvi-la novamente. "Este homem não é um simples psiquiatra. Ele parece e age mais como um artista, um homem criativo." Agora há silêncio entre nós, mas me vem à mente: "Se a irmã dela está doente e o marido da irmã está com ela, por que ela vem?" Como se ouvisse minha pergunta, ela responde em sua própria mente: "Ele não entende, essas pessoas são refugiados europeus, refugiados dos nazistas. Ele não sabe que eles acabaram de chegar aqui. Estou com eles não apenas para ajudá-los, mas para proteger o menino de mais abusos. Minha irmã está confusa demais para cuidar dele; quando fica sozinha com ele, ela fica tão perplexa que tenta se matar e matar a criança. Quase sinto como se ele fosse meu filho, não dela. Sinto-me responsável. Além disso, meu cunhado fala muito pouco inglês. Ele precisa de um intérprete." E então ela pensa num piscar de olhos: "Eu não esperava encontrar um homem tão encantador e caloroso. Ele nos cumprimenta tão calorosamente, como se estivesse feliz em nos conhecer. Eu esperava um evento puramente formal entre um médico e um paciente se encontrando pela primeira vez. E ele é tão humano, tão charmoso, não apenas profissional." Vejo lágrimas em seus olhos. "Eu gosto disso. Ele é bonito também, tão másculo, naquele terno branco e camisa azul. A cor de sua camisa enfatiza seus olhos grandes, extraordinariamente luminosos, penetrantes e profundamente expressivos. De que cor eles são? Ah, azuis. Eu adoro olhos azuis em um homem; de alguma forma, eles sempre tocam meu coração. Mas por que ele é tão solitário? Ouvi a enfermeira que nos cumprimentou dizer que ele



tem uma menina mais ou menos da mesma idade do meu sobrinho. Então ele é ou foi casado. Realmente não importa. No entanto, ele é solitário, profundamente solitário, possivelmente até infeliz, tão infeliz quanto eu." Silêncio. Agora eu a ouço novamente, ou eu imagino que a ouço: "Eu também estou solitária e infeliz, tendo acabado de romper um relacionamento amoroso com um homem com quem eu planejava me casar." "Então," eu digo a mim mesma: "ela estava planejando se casar. Então a criança não é dela." Zerka novamente: "Estávamos bem encaminhados para marcar a data e preparar o evento em si. Agora eu não tenho ninguém." Um longo silêncio, então: "Doeu muito por um tempo, mas de alguma forma estou feliz por estar livre novamente. Estou me preparando para um novo relacionamento, um mais maduro. Este médico tem idade suficiente para ser meu pai, embora ele não pareça ou aja como velho. Mas ele não poderia estar interessado em mim pessoalmente; ele obviamente ama as pessoas, jovens e velhas, especialmente crianças. Veja como ele sorri para a criança e faz perguntas sobre ela."

Neste ponto, o bebê desliza do colo dela, caminha em direção à lareira e começa a brincar com os ferros de latão para fogo. Ele deixa um cair com um barulho e todos nós focamos nossa atenção nele. Zerka vai até lá para ver se ele está machucado e gentilmente o traz de volta para a cadeira, pegando-o novamente no colo.

A cena muda, ela está de volta ao seu nível. Agora ela olha para mim novamente e sorrimos um para o outro, avaliando e confirmando: "Isso tudo já aconteceu antes, não é? Mas quando? Onde? Ah, não, nunca aconteceu antes. Não assim. É a primeira vez, está acontecendo agora." Uma pausa significativa aqui. Então outro flash irrompe nela - ela parece cheia de eletricidade que se descarrega em minha direção, desencadeada pela minha própria; agora me parece que ouço sua voz muito claramente: "Ele não é um homem simples; este homem é um grande gênio, talvez o único gênio verdadeiro que conhecerei. Muitos homens fingem, ou tentam, mas este homem é o artigo genuíno. Oh, o que poderíamos ter em comum? Sou uma pessoa bastante inexperiente, apenas começando a

aprender sobre a vida e seus cantos mais sombrios. No entanto, ele olha para mim com tanto interesse quanto ele gasta em minha irmã doente, sua paciente. O que ele pode estar pensando? Talvez seja apenas que minha irmã e eu sejamos fisicamente tão diferentes. As pessoas sempre ficam surpresas com isso. E agora certamente também somos claramente muito diferentes emocionalmente. Mas sinto que ele pode ver que estamos de alguma forma profundamente ligados, que estou muito deprimido com este novo surto de sua doença emocional." Silêncio. "Temo que ele receba informações erradas ou nenhuma informação sobre sua história emocional. Eu terei que terei que vê-lo sozinho para que eu possa ajudá-lo a obter.

Ela não consegue cooperar, ela está muito confusa e não reconhece a natureza de sua condição." Comentário lateral: "Meu cunhado é um pobre refúgio. Ele teve que pedir muito dinheiro emprestado para pagar pelos cuidados dela aqui. Ele ainda não está empregado ou trabalhando, tendo chegado há apenas dois dias. Precisamos garantir que o tratamento não demore muito ou ele não conseguirá carregar o fardo de tudo. Além disso, precisamos de dinheiro para colocar a criança em um lar temporário. Tudo isso é um fardo terrível e esmagador." Mais silêncio e busca, então: "Mas por que o médico está tão interessado em mim? O que ele quer de mim?" E eu estou me perguntando ao mesmo tempo: "O que eu quero dela?" Vem a ela bruscamente: "Por que estou tão interessada nele? O que eu quero dele, além de ajuda para minha irmã?" Agora há outra voz; é a voz de sua mãe de sua infância e adolescência: "Não atrapalhe sua irmã! Esta é sua amiga agora, sua médica. Ela é a única a receber a atenção de todo o coração dele. Torne-se quase invisível, subserviente às necessidades dela. Não se injete! Não tire a atenção dele, o foco, o amor dela. Você sabe que consegui fazer isso desde pequena; a família inteira te amava como um brinquedo. Você é o bebê. Sua irmã é a mais velha. Seu pai e seus irmãos te adoravam. Agora ela precisa de todo o amor que puder obter, especialmente o de um bom pai; não crie problemas para ela novamente." Há outras vozes, tão afiadas quanto, as da opinião pública: "O que um homem casado poderia querer de uma jovem solteira? Ele não

deve se interessar muito por garotas solteiras, a menos que sejam suas pacientes. Isso é um interesse puramente profissional que ele demonstra por você? Lembre-se, ele também é pai de outra criança, uma menina. Seja lá o que for que sua filha precise, ela precisa que sua vida seja tranquila. Não faça ondas. Não se envolva. Fique longe de um contato muito próximo e pessoal entre vocês. Apenas um relacionamento profissional resolverá." Silêncio, seus olhos estão voltados para baixo, como se estivessem olhando para dentro, então, razoavelmente: "Oh, lembre-se, eles quase não chegaram à América. Sua família ficou presa, primeiro na França, depois no Norte da África. Eles podem ter sucumbido aos nazistas, assim como centenas de milhares já sucumbiram. Você ajudou a salvar suas vidas. Agora você vai deliberadamente arruinar ou complicar isso? Não! Eles devem ter todas as considerações possíveis primeiro. Eles precisam desesperadamente de todo tipo de ajuda, suas vidas são uma bagunça. O menino precisa de sua própria mãe e pai. Por mais que você o ame, ele não é seu. Você é apenas um substituto temporário. Nunca fique no caminho de nenhum pai. Isso o perseguirá até o fim dos tempos. Sua consciência não o permitirá, assim como não o deixaria descansar até que você os tivesse arrebatado das margens da Europa moribunda e agonizante. Agora, você deve mostrar de que tipo de ingredientes você é feito. Mantenha-se em segundo plano. Não pense em si agora."

Todos eles saíram do quarto para acomodar a paciente no dela. Eu estou sentado, esperando para ver Zerka e os outros antes que eles partissem para a cidade. Será que eu a verei sozinha? Como se em resposta, lá está ela, de volta, batendo na porta; ela veio me pedir uma consulta no meu consultório na cidade onde ela deseja falar comigo sozinha. (De Moreno, J.L. (1974) em Ira A. Greenberg: Psicodrama, Teoria e Prática)

Poster 18

**FROM MORENO TO ZERKA**  
*DE MORENO PARA ZERKA*

Legenda:

Fotografia tirada no Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama, Paris. Moreno está dirigindo, enquanto Zerka e Jonathan são auxiliares.

Fotografia de Jonathan e Zerka. Um verdadeiro "psicodrama no berço".

Fotografia tirada em Roma. Uma metáfora e homenagem a milhares de pessoas que foram tocadas e ajudadas por Zerka.

Em 1941, Moreno conheceu outra mulher que iria realizar todas as suas expectativas e muito mais. Celine Zerka Toeman foi ao seu consultório no sanatório Beacon quando trouxe sua irmã psicótica ao hospital para tratamento. Ela era novamente muito mais jovem que Moreno, mas compartilhava com ele uma herança europeia e judaica. Nascida na Holanda, ela viveu na Inglaterra por um tempo; ela conseguia pensar como uma europeia, mas tinha uma apreciação pela cultura inglesa, um trunfo importante em uma cidade como Nova York. Ela seria um elo significativo entre o passado europeu e judeu de Moreno e sua vida e trabalho futuros na América. Moreno não sabia nada sobre o passado dela antes de conhecê-la, mas assim como Marianne mais de vinte anos antes, ele sentiu amor à primeira vista. Ele confiava em seus sentimentos, sua intuição, sua 'tele'. Ele sentia que havia encontrado a parceira integrada que ele estava procurando. Estava claro que ela sentia o mesmo por ele. Zerka era uma estudante de moda muito talentosa. Ela nunca pensou em se envolver na área psicológica, embora por natureza ela se preocupasse com os outros e seu bem-estar. No entanto, sua experiência com sua irmã psicótica lhe deu alguma percepção sobre o tipo de trabalho que Moreno fazia e ela rapidamente se envolveu muito em seus projetos.

Ele pediu que ela lesse as provas da tradução em inglês de *The Words of the Father* e quando ela o fez, ela disse a ele que se sentia como se tivesse escrito o livro ela mesma. Sua compreensão imediata do livro e sua filosofia cimentou o relacionamento e deu a Moreno uma grande sensação de segurança em encontrar uma parceira pronta para compartilhar suas ideias. Desse ponto em diante, Zerka entrou em sua vida como ninguém antes ou depois. Ela se tornou sua associada e companheira constante.

Em 1941, Moreno ainda era casado com Florence e levou muitos anos até que ele estivesse pronto para se divorciar dela. Enquanto isso, ele desenvolveu um relacionamento inclusivo e frutífero com Zerka. Primeiro, ele pediu que ela assumisse o comando de seu escritório em Nova York. Este era o escritório do Instituto de Sociometria e do Teatro de Psicodrama que ele havia aberto na cidade de Nova York com o apoio financeiro de seu irmão William. William cuidava das operações diárias e logo Zerka se tornou parceira do projeto também. Gradualmente, ela se envolveu no sanatório em Beacon e rapidamente se tornou o alter ego de Moreno, inspiração, co-terapeuta, co-pesquisadora e, acima de tudo, seu verdadeiro amor.

De 1942, quando Zerka e Moreno publicaram juntos seu primeiro pequeno folheto chamado *The Group Approach in Psychodrama*, e até a morte de Moreno em 1974, Zerka foi sua parceira em todas as suas publicações, conferências, workshops e muitos outros empreendimentos. Não há dúvida de que ela não foi apenas sua inspiração, mas também administradora em tempo integral, organizadora, co-treinadora e co-terapeuta. No entanto, talvez seu papel mais importante e não reconhecido na vida de Moreno tenha sido o de pacificadora nos anos em que ele estava lutando para se estabelecer e estabelecer suas ideias em um novo país: como em Viena, isso frequentemente levava a confrontos e controvérsias.

É difícil imaginar a vida de Moreno sem a presença constante de sua musa Zerka. Ela era tão parte de seus empreendimentos que somente uma análise detalhada das obras de Moreno poderia nos dar a natureza exata e

o escopo de sua influência. À sua maneira, Moreno reconheceu isso em uma entrevista com Walt Anderson publicada em 1974:

Quando eu estava reunindo informações para este breve esboço biográfico, perguntei ao Dr. Moreno o que ele considerava o evento mais importante em sua vida criativa. Ele respondeu que foi sua parceria com Zerka Toeman, que começou a trabalhar com ele em 1941 e se tornou sua esposa em 1949. Também perguntei se havia algo em sua carreira que ele gostaria de mudar, ou que ele gostaria que tivesse sido diferente. A única coisa em que ele conseguia pensar era que ele gostaria de tê-la conhecido quinze anos antes.

No entanto, a História ainda precisa ser escrita sobre essa mulher extraordinária, que não foi apenas a principal colaboradora de Moreno, mas também uma humanista e psicodramatista inigualável.

Rene F. Marineau

Poster 19

**THE WORLD : FIRST INTERNATIONAL CONGRESS IN PARIS**

*O MUNDO: PRIMEIRO CONGRESSO INTERNACIONAL EM PARIS*

Todos os criadores estão sozinhos até que seu amor pela criação forme um mundo ao redor deles. (Palavras do Pai)

Legenda:

Fotografias tiradas em Paris na Primeira Conferência Internacional sobre Psicodrama. Já podemos ver todos os banners de diferentes países... Moreno parece estar invocando todos os deuses para que este empreendimento seja um sucesso e uma prefiguração para o desenvolvimento que virá enquanto Anne Ancelin-Schutzenberger estiver observando.

Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama

31 DE AGOSTO A 3 DE SETEMBRO DE 1964

PARIS, FRANÇA

Temos o prazer de anunciar aos nossos colegas um dos congressos científicos mais emocionantes do nosso tempo:

Psicodrama

Role Playing

Sociodrama

O Congresso é um empreendimento interdisciplinar e se concentrará em todas as ciências relacionadas ao treinamento em relações humanas.

ESTAMOS SUBINDO A ESCADA DE JACOB?

LEDFORD J. BISCHOF, PH.D.

Foi meu privilégio participar do Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama que foi realizado em Paris, na Sorbonne, no final de agosto e no início de setembro de 1964. Foi um congresso emocionante.

Gostaria de agrupar meus comentários em três fases possíveis: O Fundador, a Sociedade e o Mundo ao nosso redor.

Primeiro de tudo, o fundador: Dr. Jacob L. Moreno. Um ser humano como esse surge uma vez na história da humanidade, e quando ele surge, o mundo estremece um pouco com o impacto. Ele tem que estremecer. Ele nunca conheceu nada parecido antes.

Às vezes tenho a sensação irreverente de que no momento do nascimento do Dr. Moreno, ele veio a este mundo em um galope pleno e espontâneo. Aqui estava uma conservação cultural espontânea, criativa, como o mundo nunca viu antes, e não me sinto desafiado em fazer esta declaração - que o mundo nunca verá novamente. Tenho a sensação de que em seu nascimento, tivemos um exemplo de aquecimento instantâneo. Como ele conseguiu uma inversão de papéis naquele estágio delicado, nunca saberei, mas tenho um forte palpite de que ele fez isso.

Agora, quando Jacob L. Moreno veio ao mundo, ele começou a construir algo. Estou usando a analogia de uma escada. Sendo Moreno, ele não construiu a escada da maneira habitual, colocando-a no chão, construindo-a e depois inclinando-a para cima. Ele fez isso da maneira criativa. Ele começou no chão, subiu na escada e continuou construindo peça por peça enquanto subia e foi capaz de ficar de pé nessa coisa e construí-la ao mesmo tempo: uma escada piramidal. Isso desafia praticamente todas as leis da Física, mas você pode fazer isso quando é espontâneo, criativo e entende uma conservação.

É óbvio agora neste ponto da História que quanto mais alto você vai, mais você pode ser visto. Mas quanto mais você pode ser visto, mais você pode ver do topo da escada: mais amplo é seu campo visual.

No entanto, quando a Escada de Jacob foi construída, ele a construiu de forma a fazer uma escada de grupo. Não foi, nunca foi, nunca pode ser uma façanha individual. Sempre tem que ter espaço para outras pessoas; sempre teve espaço para outras pessoas. Esta é a essência de todo o movimento Psicodramático, um altruísmo, um dispositivo para ajudar os

outros a subir, um dispositivo único com uma base tão ampla que não pode ser tombado.

Era um mundo novo para mim assistir, só para citar alguns, Jim Enneis, Dale Anderson, Doris Twitchell Allen, Jim Sacks, Jack e Cynthia Ward, Hannah Weiner, Dean e Doreen Elefthery, e tantos, muitos outros.

Era um mundo de profissionais saltitantes, efervescentes, efervescentes, de interpretação de papéis, espontâneos, criativos e dedicados.

Agora, esta noite, é meu privilégio fazer um breve discurso sobre esta, a vigésima quinta reunião anual da Sociedade.

Meu resumo, minhas conclusões, meus pensamentos finais são dedicados à ideia de que o Psicodrama é mais do que um sistema de terapia. É mais do que um método. É mais do que um método de atuação. É muito mais do que um tipo de charada. É, na verdade, um modo de vida.

1. O Psicodrama é uma maneira de perceber o mundo. Estou absolutamente convencido de que a capacidade de fazer a inversão de papéis é essencial para nossos sistemas perceptivos. Ninguém pode existir por muito tempo sem os reforços coativos de seu semelhante. Quem dera as nações soubessem disso.

2. O Psicodrama é uma maneira de existência humana: sensibilidade télica, as conservas da família, amigos e vocações, e o valor do desenvolvimento e aceitação de papéis.

3. O Psicodrama é uma maneira de resolver problemas. Não vejo outra maneira de lidar adequadamente com a resolução de problemas sem os recursos de aquecimento para o paradigma, quaisquer que sejam suas dimensões. Negar o valor do aquecimento é criar um idiota espontâneo cuja autodestruição é garantida. Ignorar o valor criativo de conservas poderosas é vagar na ignorância de todos os valores que o passado nos deu.

4. O psicodrama é uma maneira de aprender a inversão de papéis: a condição sine qua non da existência humana. A Regra de Ouro como linha de base. A história do homem através da sobrevivência. O teste de Abraham Lincoln quando ele disse: "Assim como eu não seria um escravo, também não seria um mestre."

5. O psicodrama é uma maneira de viver nossas vidas diárias. Para ser franco, não acho que você possa criar uma família, ganhar a vida, participar da sociedade ou agir como um ser humano decente sem utilizar os recursos inerentes ao conceito chamado psicodrama. Está tudo lá. É mais do que um método: é um modo de vida.

Você pode me ajudar e aos meus colegas a usá-lo de forma mais eficiente?

Para mim, esta é a verdadeira essência do psicodrama. Moreno provou isso ou você não estaria comemorando 25 anos de existência organizacional.

E então, em conclusão, a pergunta foi feita "Estamos subindo a Escada de Jacó?" A resposta deve ser um inequívoco "Sim", e cada passo vai mais alto, mais alto.

(De Psicoterapia de Grupo (1966), Edição Especial do Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama, Paris, 31 de agosto a 3 de setembro de 1964)

Poster 20

## **A LEGACY TO THE WORLD**

### *UM LEGADO PARA O MUNDO*

Seus olhos, seus braços e mãos abertos

São um convite para um encontro.

Um encontro de dois, e mais.

Um encontro de verdade e graça.

Um encontro de sangue e mágoas.

Em todos nós.

Começando com você e eu.

Um chamado para Justiça, Beleza e Amor. Um chamado e um convite para Paz.

(René F. Marineau, 17 de março de 1996)

O que você seria se eu não fosse?

O que eu seria se você não fosse?

(De Palavras do Pai)

"Para um homem que falou e escreveu tantas palavras em sua vida, chega um momento em que ele fica em silêncio, incapaz de dizer qualquer coisa. Vocês sabem, meus amigos, isso é realmente como um sonho, é como um sonho. Nunca imaginei que algo assim aconteceria comigo! Nunca pensei que depois de tantos anos as pessoas se lembrariam de mim. Isso é, claro, um sentimento enormemente bom para um coração velho, ver que tantas pessoas, jovens, velhos, homens e mulheres, vieram aqui para me cumprimentar."

Jacob Levy Moreno, em Bad Vöslau, 1969

Moreno frequentemente fazia referência ao ano 2.000, alegando que, embora suas ideias pudessem ser prematuras para o século XX, o próximo

século pertenceria a ele. O legado de Moreno para o mundo foi significativo em sua época e pode se tornar ainda mais importante no futuro: sociometria, psicoterapia de grupo e psicodrama se desenvolveram como ciências independentes, praticantes de seus métodos podem ser encontrados em todos os lugares, e pesquisas em pequenos e grandes grupos fizeram avanços significativos. Os alunos de Moreno mantiveram a fé e a chama vivas, com o apoio contínuo de Zerka T. Moreno, sua amada parceira.

O futuro das ideias morenianas será aprimorado pela redescoberta de Moreno 'como um todo', como um filósofo que enraizou sua filosofia na existência concreta de cada ser humano. O grande desafio que temos pela frente, parece-me, é epistemológico: construir e reconstruir sobre os fundamentos de Moreno de forma coerente, sistemática e abrangente. No entanto, ainda é difícil compreender todas as facetas e contradições do próprio homem, especialmente sua capacidade de se aproximar das pessoas enquanto permanece essencialmente egocêntrico. Na verdade, Moreno pode ter sido seu próprio crítico mais severo. Em um ponto, ele admitiu a Pierre Weil, um psicodramatista francês que vivia no Brasil, que havia falhado em sua busca para transformar o mundo. Se ele falhou, foi da mesma forma que todo ser humano falha, ao descobrir seus limites e esse aspecto de sua história pode ser a parte mais preciosa de seu legado. Moreno não era um super-homem, um super-Deus, ele era um ser humano, um deus cujo desafio era ser e permanecer um criador, deixando para o resto de nós a responsabilidade de sermos cocriadores do universo. René F. Marineau

Legenda:

Dançando com Moreno: Ilustração de Ken Sprague de um psicodrama liderado por Marcia Karp; no «finale» a protagonista dança com seu pai psicodramático, Moreno, então interpretado por René Marineau.