

CYBELE M. R. RAMALHO
(Organizadora)

Psicodrama e Psicologia Analítica – construindo pontes

Co-autoras:
Corinha Maciel
Marcia A. Iorio-Quilici
Maria Virgínia S. Alves
Vanessa Ferreira Franco
Vanessa Ramalho F. Strauch

São Paulo
2010



© Copyright by Cybele Maria Rabelo Ramalho
© Copyright 2010 by Iglu Editora Ltda.

Produção gráfica:
Iglu Editora Ltda.

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

Psicodrama e psicologia analítica : construindo pontes / Cybele M. R. Ramalho (organizadora) . — São Paulo : Iglu, 2010.

Vários autores.

1. Psicodrama 2. Psicologia 3. Psicologia junguiana 4. Psicoterapia
I. Ramalho, Cybele M. R.

10-03643

CDD-150.195

Índices para catálogo sistemático:

1. Sistemas psicoterápicos : Psicologia 150.195

ISBN 978-85-7494-125-7

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou meio eletrônico e mecânico, inclusive através de processos xerográficos, sem permissão expressa da Editora. (Lei nº 9.610 de 19.2.98)

Todos os direitos reservados à



IGLU EDITORA LTDA.
Rua Duílio, 386 – Lapa
05043-020 – São Paulo – SP
Tel: (011) 3873-0227

As autoras

Cybele Maria Rabelo Ramalho – psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista didata e supervisora, diretora da PROFINT/SE, especialista em Psicoterapia Analítica (IJBA), professora da Universidade Federal de Sergipe. Autora do livro *Aproximações entre Jung e Moreno* (2002) e co-autora do livro *Descobrimos enigmas entre heróis e contos de fadas – entre a Psicologia Analítica e o Psicodrama* (2008). Endereço: Praça da Bandeira, 465, sala 407, Aracaju, SE. CEP: 49010470. Fone (79) 32144360 e 99872693. E-mail: rabelo.ramalho@hotmail.com.

Corinha Maciel – psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista e criadora do Mitodrama. Professora, supervisora e terapeuta didata em Psicodrama. Viveu em Brasília desde 1975, por 33 anos. Atualmente reside em Campo Grande (MS). Autora dos livros: *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura* (2000) e *Histórias que contam sobre nós* (2008). Endereço: Av. Marechal Floriano nº 121. Vila Bandeirantes, Campo Grande. CEP 79006-840. E-mail: mar-de-luna@uol.com.br.

Marcia Alves Iorio-Quilici – psicóloga, psicodramatista pela FEBRAP e mestre em psicologia pela USP. Professora universitária. Experiência clínica e em atividades com grupos vivenciais na área educacional e organizacional. Atriz do *Grupo de Teatro Espontâneo Gota d'água*. Endereço: Rua Agostinho Cantu, 73, apto. 81, Butantã, São Paulo, SP. CEP 05501 010. E-mail: marciaiorio@hotmail.com.

Maria Virginia Souza Alves – psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista (PROFINT/SE), focalizadora de Danças Circulares Sagradas, especialista em Gestão de Pessoas em Ambiente de Mudanças, especialista em

Docência do Ensino Superior, educadora da Universidade Corporativa Banco do Brasil. Endereço: Praça da Bandeira, 465, sala 407 – Aracaju, SE. CEP: 49010470. Fone (79) 3227-4076. E-mail: virginiaalves2002@yahoo.com.br.

Vanessa Ferreira Franco – psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista (SOPSP), especialista em Cinesiologia Psicológica: Integração Fisiopsíquica com ênfase na abordagem junguiana (SEDES) e especialista em Psicologia Transpessoal (FACIS). Endereço: Rua Grajaú, 670. Sumaré. São Paulo, SP. CEP: 01253-000. Fone: (11)2659-5435. E-mail: vanessafranco@yahoo.com.br.

Vanessa Ramalho Ferreira Strauch – psicóloga, psicoterapeuta, psicodramatista (PROFINT/SE), atualmente atuante no Núcleo de Apoio à Saúde da Família (NASF) em Salvador/BA e com especialização em Saúde Pública. Endereço: Av. Oceânica, 2411, apto. 205, Edf. Costa do Sol, Ondina. Salvador / BA. E-mail: ramalhonessa@uol.com.br.

Sumário

Prefácio	9
<i>Sérgio Perazzo</i>	
Apresentação	15
<i>Cybele M. R. Ramalho</i>	
Capítulo I	
Mitodrama: a mitologia como traço de união entre o Psicodrama e a Psicologia Analítica	19
<i>Corintha Maciel</i>	
Capítulo II	
A utilização do Psicodrama para a exploração das imagens psíquicas	39
<i>Marcia A. Iorio-Quilici</i>	
Capítulo III	
Aplicações do Sandplay Psicodramático no contexto clínico e sócio educativo	57
<i>Cybele M. R. Ramalho, Maria Virgínia S. Alves, Vanessa Ramalho F. Strauch e Vanessa F. Franco</i>	
Capítulo IV	
O Sandplay Psicodramático em cena: um estudo de caso na leitura do Psicodrama Junguiano	87
<i>Vanessa Ferreira Franco</i>	

Capítulo V	
Psicodrama e alegria: resgatando o poder espontâneo-criador do riso	113
<i>Cybele M. R. Ramalho</i>	
Capítulo VI	
Contos e encontros com a psicologia feminina: o Psicodrama Junguiano na metodologia mitodramática	127
<i>Vanessa Ferreira Franco</i>	
Capítulo VII	
O onirodrama no psicodrama grupal: uma estratégia entre o dramático e o simbólico	151
<i>Cybele M. R. Ramalho</i>	
Capítulo VIII	
Danças circulares sagradas: um recurso arquetípico no psicodrama junguiano	175
<i>Maria Virgínia Souza Alves</i>	
Capítulo IX	
Psicodrama Junguiano, meia idade e envelhecimento	201
<i>Cybele M. R. Ramalho</i>	

Prefácio

Não digam depois que não avisei. Este livro é um livro mandálico. Um livro de integração harmônica das coisas. Que coisas? Mais que do pensamento transbordante desses dois visionários, Moreno e Jung, a concretude da ponte que os dois estendem ao ser humano no seu rumo à liberdade, cada um à sua maneira.

A arqueologia dos mitos do homem subjacente às marcas do inconsciente coletivo, dos arquétipos determinando sombras junguianas de encontro à concepção moreniana da verdade psicodramática e poética, base da nossa realidade suplementar, por sua vez fundamento primeiro da nossa criatividade, que se localiza na base dos mandatos, dos personagens conservados que carregamos como um fardo, do poder simbólico que nos escraviza às correntes das conservas culturais co-conscientemente e co-inconscientemente. Só isso não seria bastante para compor um mandala?

Pois bem, mais que isso, o sonho ampliado de Jung buscando a herança coletiva que ultrapassa o significado individual do sonho de Freud; e o sonho vivido na cena psicodramática continuando, vivencialmente, a criação de um sentido existencial, indo além do ponto onde Freud estacionou o seu sonhar. Viver além do sonhar para que o sonho, no mínimo, se torne um projeto que não se cristalice em utopia. O Drama coletivo englobando um conjunto de Dramas privados.

Moreno abre as portas do teatro à comédia e à tragédia humanas. Ao melodrama do cotidiano. Tudo o mesmo Drama. Jung, na descrição romanceada de Morris West em *O mundo transparente*, é o analista inquieto que se recusa ficar ancorado ao lado do divã. Sai da sua sala com sua analisanda e com ela passeia pelo seu jardim de pedras, entra na cozinha, onde sua mulher faz e serve café aos três. Só depois volta à sua

sala. Tanto para ele, quanto para Moreno, o mundo é muito maior que os limites estreitos que nos impõem e que nos impomos. Que dirá, então, o mundo interior de cada um de nós? Os nossos voos de criatividade não têm limites nem podem ter. Não têm altímetros. São inclassificáveis. Vãs tentativas as nossas em ousar sistematizá-los.

O mandala integrador deste livro também costura a história, o berço, a procedência e a criação de suas autoras (um universo feminino de inteligência e sensibilidade, aberto graciosamente aos homens e mulheres que querem dele participar, compondo o outro lado, o lado complementar, deste mandala). Seja pela geografia, que passa por Cybele e Virgínia na terra das araras coloridas e cajú com suas castanhas, como Aracaju sugere, o paladar e a tenacidade das garras de seus caranguejos, pinças a ligar areia e mar. Seja pelo Palácio dos Arcos dos 102 anos do Niemeyer ou por Campo Grande, ante-sala do Pantanal, tendo Coríntia como guia. Seja Vanessa Franco e Márcia, sinalizando a direção a seguir, bem ali na esquina da Ipiranga com a Avenida São João, na rota de São Paulo, com o Universo indicado por um caminho de estrelas. Ou seja Vanessa Strauch, ascensorista e passageira do Elevador Lacerda, integrando Cidade Alta com Cidade Baixa, da Praça Castro Alves à Baixa do Sapateiro, em pinceladas da *Aquarela* deste *Brasil* tão vasto e tão próximo ao mesmo tempo, ao alcance da mão.

Que dizer, então, desta brilhante coordenação de Cybele Ramalho, ao mesmo tempo integrando linguagem e idéias, deixando solto o percurso criativo e a originalidade de pensamento de cada uma de suas autoras, o sal, a pimenta, o cravo e a canela do tempero deste livro, ao mesmo tempo arte e ciência, em suas delicadezas de renda de bilro tecida a doze mãos?

Toda vez que enveredamos por um caminho de fina especialização (como é o caso, por exemplo, de uma formação psicodramática ou de uma formação junguiana), nos deparamos, em algum momento, com um dilema, muitas vezes aparentemente intransponível, e tendemos a nos comportar como candidatos a santos, no instante iluminado da conversão. Como Saulo na Estrada de Damasco. Como se tivéssemos que deixar para trás tudo que somos, polarizados entre o bem e o mal, incorporando uma postura de renúncia.

Assim, quem adotar a bandeira junguiana terá que, forçosamente, abandonar Freud. Se a bandeira for psicodramática, terá que jogar pela janela tudo que cheirar, levemente que seja, à psicanálise. Por pretensão coerência, um não poderá utilizar a técnica do outro. Reserva de mercado.

Em que tábua da lei está escrita a palavra de tal proibição? O ser humano é muito maior do que isso, ele jamais será compreendido em sua totalidade pelos membros de uma única *seita científica* e nem mesmo por todos os membros da soma de todas as *seitas*. Como cada um de nós é a integração de todas as influências de tudo que aprendemos e de todos com quem aprendemos, temos uma identidade única e intransferível. Não há nada que tenha que ser jogado fora. A questão é como aproveitar o que temos, como integrar. Não há, portanto, dois psicodramatistas iguais, bem como não há dois junguianos iguais.

Todavia, a visão que cada corrente de pensamento tem sobre o homem, particulariza-se através de uma linguagem própria e, até certo ponto, cifrada. Os junguianos, por exemplo, falam por um dicionário e os psicodramatistas por outro. No entanto, apesar da terminologia específica, o que quer que falem ou como falem, estão falando da mesma coisa. O fenômeno é o mesmo. O seu batismo é que é diferente.

Consequentemente, a proposta deste livro mandálico é uma proposta difícil. A de integrar o que aparentemente não pode ser integrado porque esta mesma coisa está inserida em sistemas diferentes.

Contrariando a todas as expectativas, o que as autoras conseguiram alcançar, foi a construção (uma co-construção na verdade) de uma ponte entre o que parecia diferenças, revelando a sua complementaridade e a linguagem comum, no que parecia babel, que estava apenas latente. Este é o valor maior deste livro, na minha opinião. É uma prova viva de que não precisamos jogar nada fora. Por isso, a minha sensação de mandala o tempo todo. Um mandala aberto à criação.

Das especificidades, Cybele comparece, além da apresentação, em quatro capítulos: sobre o riso e a alegria, sobre onirodrama, sobre meia idade e envelhecimento e sobre as aplicações do *sandplay* psicodramático, aqui com outras autoras (Virgínia, Vanessa Franco e Vanessa Strauch).

Cybele, num mesmo tom, desenha a simbologia do palhaço de Jung e o Moreno que trouxe alegria à psiquiatria. Apresenta aos dois,

tanto o nosso herói Macunaíma, sem nenhum caráter ou com um caráter ainda por ser compreendido, quanto os estudos de Bergson, porque *ambos percebem no riso a afirmação de um princípio criador*. Coroando tais princípios universais, nos demonstra com um trabalho prático, o *psicodrama do palhaço*, a extensão desta figura arquetípica renovada na cena psicodramática.

A sua retomada do onirodrama moreniano se enriquece com a comparação das contribuições do modo de ver os sonhos por Freud, Jung e Moreno, acrescentando uma forma de trabalho original de *grupos vivenciais de sonhos*, com farta metodologia e exemplificações.

Em outro capítulo ela nos presenteia com um belo estudo sobre o envelhecer, sobre as metanóias junguianas, que marcam os patamares da construção de uma sabedoria incorporada com a idade, ou o conflito diante da encruzilhada que o tempo nos coloca, abandonando ou não, transformando ou não, papéis, indicando o caminho do bem envelhecer ou, em suas palavras, *fazer as pazes com o passado*.

Juntamente com Virgínia, Vanessa Franco e Vanessa Strauch, realizam um estudo pormenorizado da técnica do *sandplay* (caixa de areia), renovado com um toque psicodramático, modificando inteiramente a proposta junguiana clássica.

O acréscimo de falas e movimentos, transforma o *sandplay* num instrumento mais dinâmico, em que os elementos inanimados (bonecos, brinquedos) ganham a vida do cenário psicodramático. Cabe lembrar que no fim dos anos 1970 os psicodramatistas já utilizavam tais recursos (Arthur Kaufman, com brinquedos e Luiz Altenfelder da Silva Filho, com desenhos) em um trabalho pioneiro, publicado na época.

A integração do *sandplay* é, portanto, muito oportuna e muito bem-vinda e sua aplicação em grupos, como demonstram fartamente as autoras, se constitui uma novidade técnica que muito amplia as possibilidades, quer junguianas, quer psicodramáticas.

Corinha, com igual competência, constrói um traço de união entre o psicodrama e a psicologia analítica através da mitologia, criando o mitodrama.

A *realidade paralela* junguiana, de que ela nos fala, se constituindo num complexo *carregado de carga afetiva*, está muito próximo do conceito

psicodramático de papel imaginário e de personagem conservado, consequências dos mitos particulares que vivemos internamente.

A descrição do seu método de trabalho utilizando a história dos mitos universais que nos aprisionam, dando uma saída para a transformação e liberdade, nos obriga a incorporar, em nosso arsenal técnico, as suas proposições.

Márcia cuida do psicodrama na exploração de imagens psíquicas e nos apresenta um estudo aprofundado que engloba a imaginação ativa junguiana e o psicodrama interno, num trânsito em que o psicodrama introduz o corpo para que se dramatize a sombra, a persona e o complexo junguianos. Com muita propriedade, ela nos lembra que, já no caso Bárbara (a primeira experiência psicodramática de Moreno, em seu sentido terapêutico), é possível visualizar seus *aspectos sombrios*, permitindo reformulá-los. Um casamento antigo jung-moreniano.

Seu ponto de vista é o de que o psicodrama como ritual, dá forma às *imagens consteladas*, inserindo-o numa compreensão, recente no psicodrama, de uma teoria da imaginação e fantasia.

Vanessa Franco reforça a utilização do *sandplay* psicodramático em cena, com um estudo de caso muito bem cuidado e ilustrado. Ela consegue, ao mesmo tempo, situar teoricamente o método com uma articulação coerente, como também nos coloca dentro da caixa de areia com a emoção da descoberta e dos significados simbólicos, que brotam de uma forma dramatizada, transformando a concepção estática original do *sandplay*, enquanto técnica em si mesma, em uma forma viva de um psiquismo que se transforma a partir de si mesmo.

É possível viver, com o seu protagonista de *sandplay*, uma viagem que passa, tanto pelas paragens espontâneo-criativas do psicodrama, quanto pelos arquétipos junguianos, desvelando a ação e o Drama, como se Jung e Moreno ali estivessem presentes e iluminados por uma centelha divina, numa dimensão cósmica.

Vanessa Franco reaparece neste livro em contos e encontros com o mundo feminino, em que nos faz navegar no *universo da psicologia feminina*, através do psicodrama junguiano, tendo o mitodrama como vela e leme. As oficinas que descreve constituem a viagem em si mesma,

povoadas de criatividade, em que a mulher inteira emerge viva, cercada de contos de fadas.

Dançar com Virgínia. Dançar em grupo. Danças arquetípicas. Danças circulares.

A dança no psicodrama conjuga em sua estrutura os iniciadores corporais, emocionais e ideativos. Por isso mesmo, é uma forma de aquecimento de grupos sem igual, com resultados rápidos e eficientes.

Virgínia, mais uma vez, comprova tal observação com o seu trabalho sensível e sua demonstração na condução de seus grupos.

Mais que dançar o sagrado, ela dança a socionomia moreniana, o átomo social, a espontaneidade e a criatividade, acertando o passo entre o psicodrama e a psicologia analítica, ao mesmo tempo em que reveste a coreografia com o figurino cuidadoso de suas formulações teóricas. Sua música é composta de *duas bandas: o psicodrama junguiano*.

Em seus passos finais, Virgínia, como os verdadeiros psicodramatistas e como os verdadeiros junguianos, se dispõe à abertura e ao aperfeiçoamento, num ato de generosidade que nos convida a todos, autores e leitores deste lindo livro, a nos darmos as mãos nesta dança sagrada, que inscreve, com a ponta dos pés, as curvas integradoras de um mandala ao mesmo tempo junguiano e psicodramático.

Sergio Perazzo
(psiquiatra e psicodramatista).
São Paulo, 02 de janeiro de 2010

Apresentação

Apresentamos neste livro o fruto do trabalho de um grupo de psicodramatistas que dialogam com a psicologia analítica e que, de algum modo, se identificam com uma nova corrente denominada psicodrama junguiano. As autoras, provenientes de diferentes localidades do país, se encontraram no Congresso Brasileiro de Psicodrama realizado em Recife (PE) em 2008, para trocar experiências nesta direção. Deste encontro, onde descobriram uma linguagem comum, resultou a idéia de construir este livro. Suas pesquisas, afinidades e descobertas estão aqui reunidas.

Este livro não é um tratado a respeito do psicodrama junguiano, nem esgota a profundidade desta nova perspectiva. Ele se detém nas aproximações possíveis observadas na obra de C. G. Jung e de J. L. Moreno, através das pesquisas e experiências das autoras. Antes, tenta exemplificar como o uso de recursos especiais (como mitos, sonhos, *sandplay*, danças circulares sagradas e contos), pode aproximar dois autores considerados à primeira vista distantes. Alguns capítulos se apresentam mais teóricos (como o estudo dos mitos e o das imagens psíquicas através do psicodrama) enquanto outros buscam articular com a prática psicoterápica e com técnicas especiais desenvolvidas nesta nova abordagem, como é o caso do *sandplay* psicodramático.

Tentamos não privilegiar nenhum dos pólos, nem o psicodrama nem a psicologia analítica, porque acreditamos serem complementares. Para o leitor que conhece uma das abordagens, poderá haver algum estranhamento nesta parceria. Poderá imaginar o risco de enfraquecer, superficializar ou contaminar ambas, que apresentam seus fundamentos filosóficos, epistemológicos, teóricos e metodológicos bem definidos. Não negamos a especificidade destas duas abordagens. Movidos pela

trans-disciplinaridade, dialogamos com conceitos junguianos e morenianos num exercício divertido, onde descobrimos como a riqueza de ambas pode ser amplificada.

O que vem a ser o psicodrama junguiano? Como surgiu?

Um grupo de psicodramatistas e analistas junguianos italianos (entre eles Giulio Gasca, Maurizio Gasseau, Wilma Scategni e Donatella Mondino), começou a utilizar a dramatização para trabalhar conteúdos oníricos em psicoterapia de grupo. Daí, este grupo passou a articular o psicodrama com a psicologia analítica, combinando a riqueza do método sócio-psicodramático com elementos da psicologia profunda. Foi se construindo uma abordagem aberta, que focalizou os complexos e dificuldades emocionais, favorecendo a integração entre os conceitos junguianos de inconsciente coletivo, arquétipos (sombra, persona, etc.) com os conceitos morenianos de tele e co-inconsciente, entre outros.

Na Argentina, temos Carlos Maria Menegazzo e, em Portugal, Manuela Maciel como pioneiros nesta linha, pesquisando as articulações possíveis entre a teoria dos papéis, a sociometria e a psicologia analítica. Embora hoje no Instituto Junguiano de Zurique também se pratique e se ensine o psicodrama junguiano, consideramos que o desenho desta corrente ainda está sendo construído.

O psicodrama junguiano tem se fortalecido principalmente na Europa e na Argentina, mas no nosso país está ainda engatinhando. Os primeiros livros publicados que iniciam esta trilha brasileira (*Mitodrama*, de Corintha Maciel e *Aproximações ente Jung e Moreno*, de Cybele Ramalho, ambos da Editora Ágora), foram em 2000 e 2002, respectivamente. Ambas, autoras psicodramatistas que trabalhavam isoladamente, uma em Brasília e outra em Aracaju. Este livro, portanto, será o primeiro que reúne trabalhos de um grupo de profissionais brasileiros que desenvolvem pesquisas e experiências nesta direção, inaugurando um movimento coletivo.

O leitor poderá ficar curioso quanto á ousadia de aproximar autores tão divergentes. Talvez o ponto de maior aproximação entre

Jung e Moreno seja o cuidado com a vida criativa. Procedendo de diferentes direções e usando estilos opostos, procuraram ver o ser humano como ligado a uma energia cósmica, de abundância inesgotável e fundamental a todos os seres, considerada como a *centelha divina* da Espontaneidade-Criatividade (para Moreno), ou a energia psíquica superior do *Self* (para Jung). Utilizaram meios não-verbais de trabalho psicoterápico, para evocar as mais profundas expressões do *Self*. Moreno, com o corpo em ação dramática e Jung, com imagens e símbolos, em Imaginação Ativa. Ambos se inspiraram nos jogos preferidos da infância (o *Godplayer*, para Moreno e os *jogos de construção com pedrinhas*, para Jung), nos momentos existenciais críticos – e privilegiaram a importância do jogo criativo.

Ambos, criticaram o homem massificado. Moreno alertava para a conscientização das forças opressivas das Conservas Culturais, em defesa do desenvolvimento do potencial espontâneo-criativo. Jung defendia que o ser humano deveria tomar consciência dos mitos e arquétipos que se expressam através do seu comportamento, para promover um processo de diferenciação de todos os fatores coletivos com os quais ele se identifica (não devendo descartá-los, mas não se deixando dirigir por estas forças inconscientes). Embora não enfatizasse a estrutura da psique, Moreno se referiu à Revolução Criadora, e a toma como o *locus* onde o processo criador se desenvolve, o palco onde o Drama humano é encenado, coletivamente. Para ele, a grande batalha do homem moderno é enfrentar a Conserva Cultural, a repetição mecânica e vazia de sentido.

Enfim, o psicodrama junguiano defende que Jung e Moreno são complementares: Jung aprofundou-se no estudo das diferentes culturas e religiões, para desvendar o inconsciente coletivo – a psique objetiva, constituída de arquétipos – fonte criadora inesgotável. Como terapeuta, preferia a análise individual. Já Moreno, preferiu o estudo do co-inconsciente e suas manifestações no campo interpessoal e social. Como terapeuta, preferia o trabalho grupal.

Trabalhar na interface destes dois teóricos é como se tornar um equilibrista. Na Introdução do livro de Maurizio Gasseau e Giulio Gasca (*Lo psicodrama Junghiano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p.10), Zerka

Moreno apresenta o psicodrama junguiano como sendo uma vertente possível do psicodrama. Ela afirma que, de algum modo, pode haver uma convergência entre C. G. Jung e J. L. Moreno. E complementa: “o psicodrama é a essência do sonho. E a esfera do sonho é aquela em que Jung e Moreno melhor se encontram” (*op. cit.*, p. 9). Esta esfera é regida pela realidade suplementar, que está presente não apenas nos sonhos, mas nos mitos, no *sandplay*, nos contos de fada, etc.

Este livro vai tratar justamente destes pontos onde uma aproximação entre estes dois autores se faz possível. Tecnicamente, também encontraremos nas experiências relatadas neste livro, exemplos de algumas inovações e recriações técnicas que podem enriquecer o conhecimento de terapeutas que circulam tanto na abordagem psicodramática, quanto na junguiana. Portanto, este livro é um convite a um diálogo. Um diálogo cuidadoso, porém ousado e criativo.

Aracaju, janeiro de 2010

Cybele M. R. Ramalho

CAPÍTULO I

Mitodrama: a mitologia como traço de união entre o psicodrama e a psicologia analítica

Corinthia Maciel

Mitodrama – a história escondida – uma abordagem em psicoterapia de curta duração

As psicoterapias chamadas de curta duração são assim consideradas, segundo Preston, Varzos e Liebert (2001), por incluírem como elementos-chave, a concentração em um problema específico, o envolvimento ativo, tanto do terapeuta como do cliente, a ênfase na solução dos problemas da vida – e não nas causas – além do fato de ser um processo de tratamento com tempo limitado. Têm, portanto, um caráter psicopedagógico, através do qual, por orientação do terapeuta, o cliente vai conhecendo e incorporando estratégias para lidar com seus conflitos.

Ainda segundo Preston *et all* (2001), a meta da terapia breve não é a cura, mas sim oferecer apoio, facilitar o crescimento e aumentar a capacidade de lutar e vencer. Pode ser entendida como uma ferramenta para ajudar as pessoas a enfrentarem os tempos difíceis pela vida a fora.

Sendo um modelo de psicoterapia voltada para a ação, exige uma atenção específica para o foco da questão, identificando e atacando o problema que esteja envolvendo o cliente naquele momento de sua vida. A meu ver, este “pacote” é o que se oferece nas instituições de saúde mental, em que a demanda é sempre superior às condições de atendimento, quer pelo modelo biomédico predominante, quer por falta condições espaciais adequadas ou de pessoal especializado.

Entendo psicoterapia, breve ou profunda, como uma experiência de cuidados. Inicialmente o cuidado com a pessoa que sofre e que esteja em busca de ajuda. Cabe ao terapeuta ser esta pessoa que acolherá e garantirá a seu cliente a legitimidade de seu sofrimento. Só depois de se sentir acolhido é que haverá a possibilidade de se tocar na ferida e avaliar “por onde começar”. Qualquer procedimento que se intitule terapêutico, mas que não ofereça este acolhimento, não passará de mera receita de bolo que, desandarà como toda receita de bolo em mãos inábeis.

Mas, voltando à proposta de refletir sobre a psicoterapia de curta duração, entendo esta “curta duração”, mais como um tempo interno – o *kairós* –, do que uma linha de tempo cronológico demarcada por número de sessões. Terapeuta e cliente devem avaliar o processo para definir o momento de encerrá-lo. *Kairos*, para os gregos antigos, é um momento de transição na história do mundo e do homem individualmente; é o momento certo para alguma metamorfose dos deuses, ou seja, dos princípios e símbolos fundamentais.

Entre os muitos modelos de atendimento nesta linha de ajuda, considero o Mitodrama uma excelente ferramenta para auxiliar, tanto na identificação do foco, quanto na busca de recursos para a aquisição de novas habilidades e novas rotas.

Para Eudoro de Sousa (1984), um mito não é apenas mais um dos traços de uma cultura, nem tampouco, uma biografia de deuses. Ele é o plano do traçado que configura as relações do homem-no-mundo, sendo que, no triângulo da complementaridade, homem e mundo nunca estão a sós um diante do outro; um deus é sempre o terceiro elemento, a *persona dramatis* em que ambos se reconhecem. O ponto de partida então é que um deus é sempre um aspecto da relação.

Um mito, portanto, é uma das maneiras pelas quais a psique coletiva se personifica, e assim, quando falamos em mitos, falamos de histórias que estão enraizadas nas profundezas da alma de cada um de nós; não como lembranças, mas como inscrições mitológicas pulsando no aqui e agora.

Segundo James Hillman (1999), a psique não está isolada da história, e a experiência terapêutica não poderá se restringir ao encontro entre

duas pessoas numa pequena sala. A pessoa que vem em busca de auxílio, carrega com ela a sua história, inserida na história da humanidade. Essa história, portanto, também está na sala. E, embora a psique esteja situada num presente, traz por trás de si as raízes de mil árvores ancestrais. Para além do padrão obscuro e emaranhado dos eventos, e por trás deles, estão realidades de um substrato mitológico que dão à alma um sentido de destino, um sentido de que *aquilo que acontece, tem importância*. Aquilo que está acontecendo *lá fora* é o reflexo de uma experiência mitológica eterna.¹

O cliente que busca a orientação psicoterapêutica chega ao consultório levando como peça de entrada uma queixa. Após o acolhimento inicial manifesto na escuta sem julgamento, o olhar mitodramático perceberá que, nas entrelinhas da queixa, existe uma história escondida. A partir dessa identificação, torna-se possível encontrar o “fio condutor”, chamado tecnicamente de *mitologema*, em torno do qual o trabalho terapêutico deverá seguir girando. Girar em torno é uma imagem de reflexão e de busca, a *circumambulatio* dos místicos.

A queixa enuncia a existência de um conflito, e todo conflito evidencia a presença de um *complexo*, uma confusão, uma falta de discriminação entre o eu e o outro, entre o meu e o seu. Geralmente, tal estado confusional é efeito de necessidades regressivas, que na infância foram satisfeitas pelos pais, e na vida adulta são projetadas sobre os parceiros, filhos, amigos, chefes, como exigências de que estes continuem preenchendo nossos vazios e satisfazendo nossas necessidades. A projeção é o caminho através do qual o complexo inconsciente tenta chegar ao consciente.

O Outro se torna uma tela, sobre a qual projetamos nossas carências. Todas essas carências são provenientes de raízes míticas que existem no inconsciente coletivo, e que ficam implantadas no inconsciente individual, pelo seu entrelaçamento com nossas experiências de vida. Segundo Jung, os complexos são vórtices de energia alimentados pela forte carga emocional do inconsciente coletivo. Constituem o lastro de nosso inconsciente individual, e podem “tomar de assalto” nosso ego e

¹ Hillman, James. *O Livro do Puer*. Editora Paulus, São Paulo, 1999.

nosso controle, quando desconhecemos ou desconfirmamos a existência deles. Para Jung, os complexos originam-se de experiências, não apenas infantis, como propunha Freud, mas também aquelas ocorridas em qualquer época da vida.

Na Terceira Conferência de Tavistock, proferida em Londres em 1935, Jung se refere a complexos, como um aglomerado de associações, de natureza psicológica, às vezes de caráter traumático, outras apenas dolorosas e altamente acentuadas. Por ser dotado de tensão e energia própria, o complexo tem a tendência a formar, também por conta própria, uma “pequena personalidade”. Apresenta uma espécie de corpo e uma quantidade de fisiologia própria, podendo perturbar o coração, o estômago, a pele. Comporta-se enfim como uma personalidade parcial. Sua origem está sempre vinculada a algum conflito, quando determinado conteúdo carregado de intensa carga afetiva, separa-se da consciência, permanecendo no inconsciente e formando esta “realidade paralela”.

É muito freqüente observarmos esse fenômeno em casos de abusos sexuais na infância, de situações traumáticas envolvendo grandes perdas, em que a lembrança do fato é completamente apagada, permanecendo apenas os sintomas, que podem ir desde transtornos obsessivo-compulsivos, a estados de excitação, fantasias, transtornos somáticos ou mesmo as doenças auto-imunes.

Nos casos de neuroses ou psicoses, os complexos surgem como verdadeiras entidades autônomas, tendendo a apoderar-se do ego, “falando alto”, “mostrando coisas”, de modo que os pacientes ouvem vozes, vêem imagens e cenas, tudo como provindo de personalidades estranhas. O fenômeno das personalidades múltiplas pode ser reconhecido por este olhar.

Nas projeções, os conteúdos emocionais, como que *aderem* a um objeto externo, seja ele uma coisa ou uma pessoa. É como se um objeto do mundo externo evocasse, por associação, uma visão ou imagem do mundo interior da pessoa. A possibilidade de discriminação depende fundamentalmente da saída desse *estado de identidade*, pois enquanto essa identidade com o impulso mítico permanecer inconsciente, não haverá qualquer possibilidade de escolha, já que funcionamos como marionetes. A separação do estado original de identidade é fundamental

para qualquer desenvolvimento psicológico e para a diferenciação pessoal. Onde existe identidade, há *compulsão* e apenas respostas automáticas a um impulso.

A capacidade de evoluir para a diferenciação e a transformação do impulso, não surgirá até que o estado de identidade seja dissolvido e a consciência fique liberada da compulsão. Isso exige a confrontação do impulso como um “outro”, como algo diferente do EU, como algo separado de nós. Somente nesse ponto é que se pode começar o diálogo interior, pois até então o impulso permanece inconsciente, primitivo e destrutivo.

Apenas depois que a identidade for dissolvida através do aprendizado de vivenciar o complexo como uma entidade autônoma, separada do ego, apesar de sua tendência a engolfá-lo, é que teremos a oportunidade de desenvolver o potencial positivo do impulso.

Os recursos psicodramáticos tais como as técnicas de concretização, jogos e inversão de papéis, assim como a “caixa de areia”, são ferramentas extremamente úteis para se trabalhar na busca da diferenciação.

A existência de complexos não é necessariamente patológica; é um fenômeno natural, indicando que há algo conflitivo e não assimilado, mas se for integrado à consciência, pode abrir caminhos para novas oportunidades e realizações. Eles contêm o poder impulsor da vida psíquica. Um complexo torna-se patológico, apenas quando pensamos que não o possuímos, porque então, *é ele que nos possui*.

Podemos dizer que nossos complexos são as cartas que o destino nos deu; é com essas cartas, e não com outras, que ganhamos ou perdemos o jogo e, se agimos como se não as tivéssemos ou se pedimos cartas diferentes, seremos derrotados antes de começar.² Um complexo torna-se patológico de acordo com o grau de sua conexão com o inconsciente coletivo. É quando temos que buscar o seu núcleo mítico.

O núcleo mitológico do complexo, responsável pelo seu efeito perturbador e pela carga energética, é proveniente das camadas profundas do mundo dos arquétipos do inconsciente coletivo. Sua identificação se dá através do reconhecimento da figura mítica à qual esteja atrelado.

² Jung, C. G. *Fundamentos de Psicologia Analítica*, Editora Vozes.

Arquétipos são matrizes que todos herdamos, como uma herança psíquica, assim como herdamos os instintos e os reflexos a nível biológico. Na metafísica platônica, as idéias são arquétipos eternos, realidades que possuem vida e movimento. Caracterizam-se pela transcendência, e pela universalidade. O conceito de arquétipo, o padrão original, absoluto e eterno, entra para a psicologia através das idéias de Jung. Para Jung, o afeto basal, é repositório de toda a experiência humana, desde o mais remoto princípio; um sistema vivo de reações e aptidões que invisivelmente vão determinando a vida das pessoas e dos grupos sociais. Nossas opiniões, pensamentos e sentimentos, são produtos de uma camada psíquica chamada inconsciente coletivo.

Moreno foi co-movido por essa idéia arquetípica, e aquele aspecto, que hoje é apresentado por seus biógrafos como ‘misticismo’, incluindo nisso um certo grau de tolerância para com as excentricidades do mestre, na verdade, é o pulso mítico que subjaz às palavras-semente do psicodrama. Vale lembrar suas palavras textuais sobre a idéia de um SELF espontâneo e criador, cuja extensão ultrapassa o nível da pele do organismo individual, estende-se ao âmbito interpessoal e expande-se em poder e criatividade até o infinito. Trata-se de um fenômeno universal, observável em cada pessoa.

Para Jung, o arquétipo é um *órgão psíquico*, presente em todos nós. Da mesma forma que surgimos a partir da união de um óvulo e um espermatozóide, e herdamos caracteres biológicos que nos identificam enquanto espécie, também herdamos os afetos basais, que provêm de experiências comuns a todos os seres humanos, sendo portanto, pré-existentes às pessoas, estando registrados a nível de um inconsciente profundo, na memória das células e do sistema nervoso autônomo.

Queiramos ou não, somos modelados pelos arquétipos no decorrer de nossa vida, estando mergulhados neles durante toda a primeira fase da existência e precisando nos desidentificar deles a partir da maturidade, para que possamos nos criar livres, mas ao mesmo tempo tendo a certeza de que estaremos sempre ligados a esta raiz mítica.

Podemos dizer então que os mitos são a personificação dos arquétipos, a “cara” que cada cultura encontrou para expressar aquilo que faz parte da condição humana; a ‘moeda corrente’ que leva a figura de um

momento histórico, que pode ir, desde a manifestação de deuses e heróis em lutas com dragões, até os mitos modernos, conhecidos hoje como ficção científica. O impulso mítico que cria estas figuras é anterior a qualquer criação e existiu sempre na psique humana.

Para toda experiência humana, há sempre um mito correspondente. Segundo Freud e Jung, se trouxermos para a consciência o roteiro mítico em que se fundamenta determinado conflito, podemos ser curados do que nos aflige, pelo que nos aflige.

James Hillman afirma que nossas vidas seguem figuras mitológicas; agimos, pensamos e sentimos, apenas na medida em que isto nos é permitido no mundo das imagens. Mas, a menos que possamos entrelaçar este núcleo em termos da vida pessoal, não alcançaremos seu poder impulsionador e seu significado, nem atingiremos aquilo que deve ser transformado. De nada adiantará um conhecimento apenas intelectual dos motivos arquetípicos.

Vamos então refletir em como isto pode se manifestar, ou seja, como ou quando os deuses tornam-se doenças: quando a psique individual fica contaminada pelos conteúdos do inconsciente coletivo, surgem conseqüências nocivas, tanto para o indivíduo como para os que com ele convivem. Em termos pessoais, é comum o aparecimento de crises nos relacionamentos, depressões, doenças físicas ou o prolongamento das já existentes, pois um funcionamento inadequado da psique pode causar prejuízos ao corpo, assim como um sofrimento corporal consegue afetar a alma.

A tarefa da psicoterapia é encontrar o *mitologema*, a raiz mítica a partir da qual se desenvolve determinado conflito, pois somente quando trazida para a consciência, há condições de se conseguir mudanças significativas que tenham como conseqüência imediata o alívio dos sintomas e a libertação do complexo.

É aí que entra o mitodrama, com sua proposta de vivenciar no aqui e agora, o que os deuses e heróis fizeram nas origens, ou seja, recriar no decurso do processo terapêutico, o tempo dramático, a “segunda vez” a que se refere J. L. Moreno.

O tempo cronológico é linear e, por isso, irreversível. Pode-se comemorar uma data, mas jamais fazê-la voltar no tempo. O tempo

mítico é circular, sagrado, voltando sempre sobre si mesmo. E essa reversibilidade liberta o homem do tempo morto – o destino – dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, recomeçar sua vida e recriar o mundo. O cronológico é o tempo da vida, o sagrado é o tempo da eternidade.³

O psicodrama moreniano cria o *tempo trágico*, a segunda vez, que cura pelo princípio mítico de o semelhante curar o semelhante. Nas psicoterapias de curta duração, que têm por característica o enfoque no sintoma, existe sempre um padrão mítico que vem expresso na queixa.

Tenho trabalhado com dois mitologemas estruturais: o mito de Eros e Psiquê, e o mito de Dédalo e Ícaro, conforme a queixa que se apresenta. Também podem surgir os mitos de Zeus e Hera, Jasão e Medéia, Ulisses e Penélope, nos conflitos conjugais, e Deméter e Koré nos apegos da superproteção materna.

Em linhas gerais, o mito de **Eros e Psiquê** surge nas entrelinhas da queixa, a partir da sua segunda parte, que são as tarefas dadas a Psiquê por Afrodite, a fim de que ela consiga recuperar o amor de Eros.

Acho necessário, fazer uma sinopse do relato mítico para familiarizar os leitores com o que chamo de “olhar mitodramático”. No mito, narrado por Apuleio de Mândara, escritor do Século II d.C. em seu conto “*O Asno de Ouro*”, Psiquê é a princesa, que com sua beleza começa a ofuscar Afrodite, a poderosa deusa da beleza universal. Esta então, enciumada, ordena a Eros, seu filho e deus do amor, que fleche Psiquê, para que ela se apaixone por um monstro. Mas, o deus deslumbrado diante da moça, é ferido por suas próprias flechas, apaixonando-se e arrebatando a princesa mortal para um palácio encantado.

Na primeira fase do mito, o romance é mágico, pois o deus do amor visita Psiquê todas as noites, partindo sempre antes do amanhecer. Sua condição, imposta à amada, é que jamais tente vê-lo à luz do sol, sob pena de tudo se acabar.

Psiquê aceita esta imposição e vive no enlevo da espera, sendo visitada pelo amante misterioso durante as noites. Esta é a fase da paixão; nada real tem importância, a não ser o arrebatamento e o entusiasmo.

³ Brandão, Junito. *Mitologia Grega*. vol.I., Ed.Vozes, Petrópolis.1988.

Mas esse encantamento começa a ser questionado quando Psiquê recebe a visita de suas irmãs, que começam a duvidar da existência daquele marido misterioso, que não admite ser visto sob nenhuma luz. Talvez seja um monstro horrendo, e por isso não queira ser descoberto.

Instigada por elas, Psiquê decide descobrir a verdade e matar o monstro que a mantém iludida. Naquela noite, após o encontro apaixonado, enquanto Eros dorme a seu lado, ela acende uma lâmpada e, empunhando uma faca, debruça-se sobre o marido decidida a feri-lo no coração; mas à luz da chama, o que avista a seu lado é um belo deus adormecido. Tomada pelo êxtase ela estremece, e esse tremor faz com que uma gota do óleo incandescente caia sobre o peito do amante, despertando-o. Sentindo-se traído, Eros parte, abandonando-a para sempre. Encerra-se, assim, a fase da paixão que não resiste ao ser confrontada com a realidade cotidiana. A partir de então, todo um calvário é percorrido por Psiquê, com a finalidade de recuperar o amor de Eros.

Procurando Afrodite, deusa do amor e da beleza, mãe de Eros, suplica-lhe que a ajude a reconquistar o amor perdido, e a deusa, ciumenta e vingativa, impõe-lhe então quatro tarefas impossíveis que Psiquê terá de cumprir para merecer de volta o seu amado. As tarefas de Psiquê constituem um modelo de evolução do pensamento mágico para a conquista da consciência, numa nova ordem.

Trabalho com este mitologema, a fim de dar início ao processo de diferenciação. Como já afirmamos, o cliente que procura a psicoterapia está confuso, misturado com o outro, seja esse outro, filhos, cônjuge, pais, irmãos, chefes etc. Esse outro, é sempre o culpado do que quer que seja. A primeira destas tarefas é a da separação dos grãos, o clássico mitologema da confusão, da indiscriminação, do conflito inicial, ou seja, o núcleo do complexo.

Na narrativa, Afrodite ordena que Psiquê deverá separar, no espaço de uma noite, uma montanha de grãos de diferentes espécies. Como Psiquê ainda está muito *con-fusa*, ou seja, fundida com seu desespero, torna-se incapaz de realizar seu intento, e quem vem em seu auxílio são formigas, seres minúsculos da Natureza, sempre atarefadas, sem nenhum glamour e, por isso, imunes aos sortilégios da grande deusa. A tarefa é cumprida graças à ação das formigas, que são o símbolo do

dia-a-dia, das tarefas que fazem parte da vida de cada ser humano. Nessa primeira tarefa, Psiquê aprende a discriminar, ou seja, a diferenciar as coisas e diferenciar-se delas.

Quem busca um trabalho psicoterapêutico, traz uma “sacola com várias espécies de grãos”, todos misturados e por isso, *con-fusos*.

Após ouvir atentamente o relato da queixa, utilizando concretamente grãos de espécies diferentes (milho, ervilhas, feijão preto, feijão branco, feijão rosinha, e outros) misturados, conta-se ao cliente a história mítica, refletindo com ele, como as coisas de sua vida também podem estar assim, misturadas.

Este movimento inicial de acolher a queixa e inseri-la num contexto mais amplo, já tem o poder de suavizar a mágoa, pois lhe confere dignidade ao ampliar o tema, inserindo-o num enredo maior.

A partir daí, a tarefa será não somente separar concretamente os grãos por espécie, mas enquanto se estiver fazendo isso, procurar identificar “o quê” estaria misturado a outros “quês”, e dessa forma, numa tarefa que exige concentração, a reflexão vai tomando corpo à medida que os grãos diferenciados por espécie, sejam depositados em recipientes diversificados.

Esta abordagem, aparentemente simples, tem um poder de inserir o cliente na comunidade humana, fazendo-o deixar de se sentir vítima de seus dissabores. A magia do mito funciona como um agente de transformação nas percepções que, com o auxílio do terapeuta, vão adquirindo novas nuances.

Pode-se prosseguir, cada sessão com a vivência de uma tarefa, seguindo a ordem da narrativa mítica, pois todas elas são passos iniciáticos no caminho do auto-conhecimento. A quem se interessar pelo prosseguimento do trabalho iniciático, remeto ao livro *Mitodrama – o universo mítico e seu poder de cura* (MACIEL, 2000, p.120)⁴

Outro mitologema, geralmente presente nos conflitos da adolescência, faz parte do mito de **Dédalo e Ícaro**, personificação do arquétipo do *Puer X Senex*. Esta parêntese é motivo arquetípico que se configura

⁴ Maciel, Corintha. *Mitodrama – o universo mítico e seu poder de cura*. Agora. São Paulo, 2000.

todas as vezes que, no limiar de um mundo estruturalmente codificado, se vislumbra a possibilidade de uma nova organização. É sempre o movimento do novo buscando destruir o velho e, ao nível do mito, expressa a luta entre o pai e o filho pelo poder.

No plano psicológico, o conflito pai *versus* filho tipifica o grande problema de todos os tempos, ou seja, o conflito entre as gerações. A rivalidade entre pai e filho é diferente daquela rivalidade entre iguais; um desamparo muito grande é experimentado pelo filho, que está sob o poder do pai, e pelo pai, que está sob o poder do tempo.⁵ Mitologicamente este conflito é expresso na história de deuses que envelhecem, e nas lutas entre o velho e o jovem. Em termos cronológicos, o ciclo do *Puer X Senex*, tem início na puberdade, quando o(a) filho(a) começa a se desprender do abraço familiar e seu modelo de identificação é o grupo de pares.

Por não existirem mais em nossa sociedade rituais de iniciação que celebrem esta transição, facilitando a passagem da adolescência para o mundo adulto, a tendência dos jovens é regredir ao estágio mágico-arcaico da Grande Mãe, em seu aspecto devorador e sedutor.⁶

O princípio do prazer passa a dominar a consciência e a resistência em aceitar os cânones da sociedade patriarcal, cria o conflito de gerações. Há um impulso natural de violar limites e desafiar a autoridade constituída.

James Hillman (1999), em seu estudo sobre este mitologema, reflete que a divisão polar entre *puer e senex* está por toda parte, pois a moderna sociedade urbana retrocedeu a um sistema arcaico, dividindo demograficamente os indivíduos segundo as categorias de idade e juventude. A divisão está presente na família, na qual o conflito de gerações, muitas vezes não é mais um conflito de desentendimento, mas um silêncio. A educação dos jovens não é mais através das formas tradicionais, mas através da mídia, pois os valores da família deixaram de ser levados em consideração. A juventude forma uma classe social auto-centrada, não iniciada pelos mais velhos e, portanto, sem comunicação para além de si mesma...⁷

⁵ Bly, Robert. *João de Ferro*. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1999.

⁶ Maciel, Corintha. *Mitodrama*. Op. cit.

⁷ Hillman, James, Op. cit.

O traço essencial do *Puer – o jovem* – é uma identidade instável; está sempre à frente dos modismos, desde que venham favorecer sua ânsia de reconhecimento. Devido à difusão de grupos ocultistas e espirituais de todas as espécies, a fantasia messiânica de se tornar um iluminado, também é freqüente, servindo para mascarar uma ausência de identidade. Essa ausência de uma certeza interior cria uma dependência narcisista daquilo que é percebido como verdade externa.

Dentre os relatos mitológicos que ilustram esta dinâmica, escolhemos o mito de Dédalo e Ícaro, por ser um dos mais populares e expressar com toda a clareza a dinâmica do arquétipo.

Dédalo, o maior artífice de Creta, protegido do rei Minos, cai em desgraça perante o soberano, e é trancado, juntamente com seu jovem filho Ícaro, no labirinto que um dia construíra para aprisionar o Minotauro. Entre as paredes que ele mesmo construíra, atormentado pelo frio e pelo medo, o arquiteto medita: precisa encontrar uma saída. Olha o céu aberto que serve de teto para as altíssimas muralhas, e nessa contemplação, Dédalo tem sua idéia mais bela: construir asas para fugir do labirinto. Há muitos pássaros que sobrevoam o local, e muitas penas caem dentro dos corredores tortuosos. Dédalo e Ícaro, fervorosamente vão recolhendo cada pena, que representa um passo em direção à liberdade. Quando finalmente já têm o suficiente, Dédalo, com seu engenho, põe-se a fabricar as asas da fuga. Começa por juntar as penas menores, depois acrescenta as mais longas, para por fim amarrá-las todas com fios de linho, e sob elas, espalhar grossa camada de cera, para ligá-las com maior segurança.

Estão assim prontas quatro asas. Com tiras de couro, Dédalo prende duas delas ao corpo de Ícaro e, da mesma forma, coloca em si as duas restantes, e junto com o filho, começam a ensaiar o grande vôo.⁸

Dédalo recomenda a Ícaro que não ultrapasse a margem de segurança do vôo, não permanecendo muito próximo do mar, pois que a umidade tornaria as penas mais pesadas, mas sobretudo, evitando uma aproximação imprudente do sol. Mas, ao experimentar o movimento do vôo, fiando-se vaidosamente no poder de suas asas, Ícaro,

⁸ Coleção Abril Cultural, *Mitologia*.

na efervescência exaltada, própria da adolescência, não mais escuta qualquer conselho prudente, não respeita mais os limites e resolve voar em direção ao sol, que o destrói, derretendo a cera que colava as penas. Como castigo por sua imprudência, é engolido pelas regiões submarinas.

A competição com o pai leva Ícaro a desejar ampliar as próprias capacidades, numa fase da vida em que os impulsos ainda se encontram sob o controle da irracionalidade, não admitindo a humildade do aprendiz que precisa percorrer um longo caminho até a conquista de suas metas. Ícaro quer o sol e o sol o destrói.

O arquétipo do *Puer*, expressa o mito do jovem que contesta a ordem estabelecida, e muitas vezes se estraçalha na tentativa de ultrapassar limites. O questionamento terapêutico deve girar em torno do reconhecimento da “linha média de vôo”. Para que não fique a dúvida de que este procedimento possa exaltar o valor da acomodação, é preciso refletir agora sobre o aspecto *Senex*, que configura o outro braço do arquétipo.

O *Senex* é o arquétipo que reúne o conhecimento expresso pelo *Logos*, e para que o *Puer* possa evoluir com segurança para o estágio seguinte, que é o da conquista de seu próprio poder, é necessário que ele aceite introjetar a sabedoria do *Senex* sem, todavia, prender-se a seu tradicionalismo. *Senex* significa velho, ou idoso e, como arquétipo, está na base das forças de preservação dos valores que aplicam o julgamento sóbrio e o discernimento. É representado pela sabedoria madura que decorre da experiência de vida. Nos contos de fadas, encontramos sempre a figura do velho sábio, do feiticeiro da floresta, ou do espírito da montanha, que mora numa caverna. Esta figura tem uma natureza ambígua e uma surpreendente capacidade de transformação. Sempre exerce o papel de ajudante de um jovem a caminho de se confrontar com um grande desafio.

O *Senex* rege os silêncios, os segredos, a deliberação exata, o princípio da ordem e a criatividade pela contemplação. O *Logos* está inscrito no tempo dos homens, pois que precede e sucede a ação humana. É a margem de segurança, a linha média de vôo, que possibilitou que todos os riscos não se transformassem em fatalidade, que todas as ousadias

não resultassem em tragédias, que todas as ultrapassagens dos limites, não se tornassem becos sem saídas.⁹

Nos casos clínicos em que se configura este mitologema, é importante que se atenda à parêntese envolvida – pais e filhos – pois é sempre um conflito objetivo que leva à busca da psicoterapia. A partir da narrativa mítica, utilizar a construção das asas como metáfora, seguindo passo a passo a experiência.

No mito de Ícaro, quem constrói as asas, é Dédalo, o pai. Cabe à Ícaro a tarefa de auxiliá-lo na coleta de cada pena, selecionando-as pelo tamanho. Em primeiro lugar são as penas menores; estamos sempre repetindo o texto: “Há muitos pássaros que sobrevoam o local, e muitas penas caem dentro dos corredores tortuosos. Dédalo e Ícaro, fervorosamente vão recolhendo cada pena, que representa um passo em direção à liberdade...” (*op. cit.*, p. 56).

A identificação de cada passo, é o início do processo (mais ou menos como a separação dos grãos do mito de Psiquê). Nesta etapa, trabalho com a técnica psicodramática de inversão dos papéis, colocando o jovem no papel de Dédalo e o sênior no papel de Ícaro. A tarefa de confecção das asas, escolha das penas, deve girar em torno da meta que se pretenda alcançar, investindo cada “pena” de um conteúdo simbólico que seja necessário para compor o conjunto. Essa construção deverá envolver acordos, barganhas, cláusulas, enfim, a elaboração de um contrato em que as duas partes se sintam confortáveis.

A escolha de recursos para a confecção das asas deverá partir dos interessados, podendo ser utilizadas penas colhidas na natureza, desenhos, recortes, retalhos, enfim, toda uma gama de elementos que adquiram o *mana* necessário para a obtenção do resultado.

Quando finalmente já têm o suficiente, Dédalo põe-se a fabricar as asas para o grande vôo. Começa por juntar as penas menores, depois acrescenta as mais longas, para por fim amarrá-las todas com fios de linho e, sob elas, espalhar grossa camada de cera, para ligá-las com maior segurança. É este o ponto do acordo final com relação à rota a ser

⁹ Maciel, Corintha. *Mitodrama, o Universo Mítico e seu poder de cura*. Editora Agora, São Paulo, 2000.

seguida. O *Puer*, introjetando o *Senex*, torna-se apto para iniciar a grande jornada da conquista da própria independência.

O importante, quando se trabalha com mitologemas, é não perder de vista o fio condutor, a fim de que possam ser cumpridas todas as etapas do processo, e a pessoa, desidentificando-se do complexo que a aprisiona, torne-se livre para realmente criar sua história.

Nas desavenças conjugais e afetivas, é importante discriminar qual a parêntese mítica que está “patrocinando” o conflito, pois o resultado satisfatório dependerá da identificação adequada. Com referência a este tema, temos os mitos de Zeus e Hera, ou Jasão e Medéia, ou Ulisses e Penélope.

Encontramos o casal **Zeus e Hera**, quando a questão gira em torno da possibilidade de perda do status conjugal. Zeus e Hera são o casal real que reina no Olimpo e, um dos aspectos deste mito, são os ciúmes da esposa e sua ira contra as possíveis rivais. Hera persegue as rivais impondo a elas castigos dolorosos.

Note-se que a ira e a vingança, nunca recaem sobre o parceiro, mas a outra é sempre classificada como “a vagabunda”, a “puta”. Este padrão é freqüente em esposas que desenvolveram uma identidade simbiótica com o parceiro, não admitindo existirem sem ele. São a “Sra. Fulano de Tal”, sua profissão é “esposa”, e sua vida gira em torno dessa impregnação.

O trabalho a ser desenvolvido, a partir do relato do mito, é auxiliar a cliente a experimentar construir uma história pessoal, descobrindo seus próprios talentos, seus gostos, algum hobby, enfim, construir um caminho que a valorize por ser quem é, não necessitando do respaldo do sobrenome. Muitas vezes, a própria modificação das atitudes da esposa-Hera nesta descoberta e construção de si mesma, já são suficientes para desmitologizar o vínculo e favorecer novos padrões de relacionamento conjugal.

Quanto ao padrão **Jasão e Medéia**, o mitologema é outro, embora muitas vezes possa ser confundido com o modelo Zeus e Hera. Se neste modelo, a “culpada” é sempre a outra, “a vagabunda”, no padrão Jasão-Medéia toda a fúria da esposa traída recai sobre o próprio parceiro. Ela não teme romper o casamento, pelo contrário, ela exige o rompimento,

não se importando com o arrependimento do parceiro que porventura possa surgir.

No mito, Jasão tem como tarefa, conseguir o Velocino de Ouro, tesouro que está nas mãos de Éeto, rei da Cólquida, pai de Medéia. Depois de impor a Jasão tarefas heróicas, Éeto lhe diz que poderá pegar o Velocino de Ouro se conseguir tira-lo do dragão que o vigia dia e noite. É então que Medéia, que se apaixonara pelo herói, lhe oferece um filtro mágico que adormece o dragão, possibilitando que Jasão o mate e pegue o tesouro guardado pelo monstro.

Na fuga, acompanhados por Medéia, os argonautas são perseguidos pelos guerreiros do rei e esta perseguição só termina quando Medéia, para impedir que o pai atrapalhasse a fuga de seu amado, mata e esquarteja o próprio irmão, lançando seus pedaços sobre as ondas.

Vemos nesta primeira parte da narrativa, a esposa que abre mão da própria vida para que o marido possa brilhar. Estudos, carreira, dons, tudo o que por direito pertença a ela, é negligenciado em nome do sucesso e da realização do parceiro. Medéia torna-se esposa de Jasão e está sempre contribuindo com seus filtros mágicos, não hesitando em matar quem se interponha no caminho, para que Jasão conquiste todas as glórias a que tem direito. Tem filhos com ele e se sente realizada, mesmo tendo abandonado sua pátria e matado os vínculos afetivos que atrapalhariam as conquistas de Jasão.

É quando surge o impacto: Jasão prefere outra mulher; rejeita Medéia, para tomar como esposa a filha do rei de Corinto. Justifica que é um casamento político, para dar cidadania aos filhos, uma vez que Medéia é estrangeira, vinda de um país bárbaro. Será desterrada pelo rei. Jasão está insensível, pois o poder o fascina; insulta Medéia e comunica que lhe tomará os filhos. É então que se instala a fúria. Privada de sua pátria, de seus deuses, de seus filhos, a dor que se apossa de Medéia só será aliviada quando produzir em Jasão uma dor equivalente. Ela pede para se despedir dos filhos, e após enviar à noiva um véu envenenado que a mata sufocada na hora do casamento, mata também os próprios filhos, infringindo a Jasão a dor maior de sua existência.

Todas as vezes que esposas enfurecidas não conseguem esquecer, nem perdoar, mesmo após a reconciliação e o arrependimento do parceiro,

temos constelada a contabilidade de Medéia: o outro precisa sofrer com mesma intensidade, o que eu sofri. Daí as cobranças intermináveis e as ameaças de terminar o casamento, o que, sob o olhar do mito, configura *a morte dos filhos*, entendendo-se estes “filhos” como o próprio vínculo conjugal.

Geralmente estas esposas são aquelas que, pela dedicação à causa do outro, mataram as próprias causas, não se permitindo investir numa carreira, numa escolha que significasse dedicação a uma outra causa que não o matrimônio.

O incentivo terapêutico, após esvaziar o *complexo de Medeia*, será no sentido de se buscar uma autorização interna para cultivar seus talentos, sem que com isto o casamento possa estar sendo ameaçado.

Ulisses e Penélope é o tradicional mitologema da “esposa que espera”, enquanto o marido se envolve em batalhas e aventuras extra-conjugais. Tece sua teia pela vida a fora pois tem a certeza de que um dia, cansado das aventuras, ele retornará, como Ulisses a Ítaca.

Zeus e Hera, Jasão e Medéia, Penélope e Ulisses, são tão frequentes nos relacionamentos, que acabam se tornando aquelas “cantigas de nunca acabar”, a menos que, através de uma psicoterapia se aprenda que uma compreensão arquetípica dos eventos, pode curar essa fascinação compulsiva. Para se obter esta conquista, a memória precisa retornar às imagens primordiais que contém o substrato da experiência humana, e transformada por essa experiência, deixar de ser mais uma vítima de um padrão coletivo.

Refletindo sobre a validade de se trabalhar com mitos em psicoterapias de curta duração, entendemos que, em primeiro lugar esteja a universalidade que a mitologia confere aos acontecimentos. Qualquer evento ocorrido no âmbito das emoções, quer individuais, quer coletivas, têm como substrato uma raiz mítica. O mito está na origem, *in illo tempore*, ou seja, faz parte da existência do ser humano.

Quando o cliente é inserido na experiência mitodramática, ele adquire a capacidade de esclarecer seus sentimentos e suas necessidades e mais, tem a possibilidade de expressá-los em voz alta diante de seu terapeuta. Esta experiência o faz sentir-se mais real e mais verdadeiro consigo mesmo. Fatos externos estão miticamente ordenados, de modo que o que está acontecendo *lá fora* é o reflexo de uma experiência mitológica eterna.

Além do acolhimento por parte do terapeuta, o cliente se sente inserido nesta ordem universal, tomando consciência de que está sendo personagem de uma trama que o transcende, o universaliza, fazendo-o se sentir parte da humanidade. Opera-se a partir de então, uma tendência curativa, que é começar um descolamento da *auto-referência* que fermenta as patologias.

Quando convidado ou orientado a manter um diário onde registre tais pulsações, e a dar a cada experiência uma “cara”, ou seja, transformá-las em personagens, ele se exercita na experiência de se desidentificar dos afetos e impulsos auto ou hetero-destrutivos. Tornando-se autor e diretor de seus conteúdos, desenvolve a capacidade de modificar o enredo velho e criar novas histórias para seus personagens, e a partir de então, desenvolver mais cuidados consigo mesmo, nos planos físico, emocional e social.

Entendo que *a cura*, vai acontecendo à medida que os sentimentos vão sendo transformados. Na Grécia antiga, berço da mitologia do Ocidente, acreditava-se que a doença era efeito de um desequilíbrio entre o organismo e o ambiente; e, aos doentes que buscavam o templo de Asclépio – o deus da cura –, era proporcionado um programa de cuidados básicos, pois a cura só aconteceria quando ocorresse a *metanóia*, ou seja, a transformação dos sentimentos. Quando os sentimentos se modificam, as atitudes acompanham, e isto é um passo rumo à libertação de um padrão coletivo, não apenas de uma pessoa, mas até de uma geração. Ao modificar este padrão, abre-se uma clareira no pedaço de floresta de um passado comum e, o herói, redime o tempo, recriando a própria história.

Referências bibliográficas

ABRIL CULTURAL. *Mitologia*. Coleção Abril Cultural, São Paulo, 1973.

BLY, Robert. *João de Ferro*. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1999.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Vol I,II e III. Editora Vozes, Petrópolis, 1988.

JUNG, C. G. *Fundamentos de Psicologia Analítica*. Editora Vozes, Petrópolis, 1981.

HILLMAN, James. *O Livro do Puer*. Editora Paulus. São Paulo, 1999.

LIEBERT, Douglas; PRESTON, John; VARZOS, Nicolette. *Psicoterapia Breve*. Ed. Paulinas, São Paulo, 1995.

MACIEL, Corintha. *Mitodrama – o universo mítico e seu poder de cura*. Editora Agora, São Paulo, 2000.

NEUMAN, Erich. *Amor e Psique*. Editora Cultrix. São Paulo, 1995.

CAPÍTULO II

A utilização do psicodrama para a exploração das imagens psíquicas

Marcia A. Iorio-Quilici

Desenvolver reflexões e atividades práticas pautando-se pela interface entre psicodrama e psicologia analítica tem sido um exercício desafiador e ao mesmo tempo surpreendente enquanto psicóloga clínica e de grupos vivenciais.

Pretendo compartilhar com o leitor, neste capítulo, alguns dos caminhos teóricos que trilhei ao tentar estabelecer diálogos entre a abordagem moreniana e junguiana, partindo da perspectiva de que o psicodrama pode ser um recurso expressivo e criativo a ser aplicado em atendimentos clínicos e em grupos vivenciais que tenham como eixo o olhar da psicologia analítica de Jung.

Essas considerações foram por mim desenvolvidas em minha dissertação de mestrado¹, na qual percebi o quanto a riqueza de conceitos junguianos poderiam ser amplificados e utilizados para a pesquisa de grupos, deixando de ser adotados apenas no contexto clínico, onde têm sido mais comumente explorados. De outra forma, o psicodrama e mais precisamente a ação dramática se mostrou um instrumento importante para o desenvolvimento psíquico e suficientemente flexível para dialogar com outras abordagens, no caso, com a psicologia analítica.

¹ IORIO-QUILICI, M. A. Dramatização espontânea e psicologia analítica de Jung: Consideração da sombra em um grupo de psico-sociodrama. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

Inspirada nesse estudo, apresento as possibilidades de se trabalhar com as imagens psíquicas por intermédio do recurso dramático, o qual se torna um facilitador para o seu reconhecimento. Para tanto me refiro também a outros conceitos junguianos, como sombra, complexo e persona e, por fim, reflito sobre o contexto grupal, no sentido de ampliar o entendimento das possibilidades de exploração do universo das fantasias e imagens.

A importância da imagem está no fato dela expressar a totalidade da psique ou seja, ela é uma expressão do *Self* – instância direcionadora autônoma que abarca tanto os elementos conscientes como os inconscientes, que operam numa situação de complementariedade. Desta forma, a imagem é resultado desta interação constante entre consciência e inconsciente e seu sentido precisa ser investigado considerando-se a reciprocidade da relação entre as duas instâncias.

Em sua obra, Jung sugeriu um método específico para se trabalhar com as imagens inconscientes o qual denominou *imaginação ativa*. Tal método busca dar expressão à função que procura unir conteúdos conscientes e inconscientes, ou seja, a *função transcendente*, conceito que remete à passagem que deve ocorrer entre a atitude consciente e a atitude inconsciente, encaminhando o sujeito para a sua totalidade, na qual a personalidade se desenvolve de maneira mais completa ao reduzir aspectos cindidos.

A aplicabilidade deste método depende de um contexto terapêutico, onde o psicólogo deve se atentar para que as imagens não avancem desmedidamente sobre o ego do sujeito, dificultando sua integração e podendo levar a estados dissociados ou sintomas psíquicos, como consequência de uma supervisão descuidada por parte do profissional.

Ao se trabalhar as imagens através da imaginação ativa é possível explorar a energia psíquica que se encontra, em determinado momento, sem uma forma para atingir a consciência podendo então, pelo método, se expressar por imagens que espelham a situação psíquica total.

O trabalho é guiado por um funcionamento intuitivo e por uma disposição da consciência que se abre para todos os elementos que puderem emergir do inconsciente por intermédio das imagens. É um exercício que se dá então, de maneira simbólica, onde a racionalidade cede espaço para a intuição e o universo afetivo.

Katz (1997) sugere que as imagens emergentes não fiquem apenas no nível da percepção, mas sejam, de alguma maneira, registradas na tentativa de serem apreendidas devido ao seu caráter fugaz e a sua facilidade de dispersão da consciência. Para a autora, o registro destas imagens pode facilitar o contato e permitir algum diálogo com elas.

Von Franz (1999) também sugere que seja conferida uma forma à imagem que emergiu em determinada etapa da imaginação ativa. Isto poderia se dar por meio de um relato escrito, pela pintura, escultura, ou dança o que neste último caso permitiria a participação corporal nesta tentativa de dar expressão aos aspectos inconscientes. Para Von Franz a imaginação ativa está intimamente relacionada à experiência corporal, por intermédio dos símbolos que esta experiência comporta.

Como a ação dramática, componente essencial do psicodrama, pode ser aplicada ao método de imaginação ativa?

A dramatização é um recurso expressivo que utiliza o corpo e facilita a tentativa de se encontrar uma forma para as imagens inconscientes que buscam algum meio de expressão durante a imaginação ativa, pois o corpo em ação, ao improvisar, abre espaço para o contato com emoções que talvez não pudessem ser acessadas pela consciência através do exercício da razão.

Byington (1988) considera o corpo uma fonte notável para a criação de símbolos psíquicos e ainda possui a função de estruturar a consciência simbolicamente. As diversas partes do corpo, ou os cinco aparelhos corporais – respiratório, digestivo, cardiovascular, neuroendócrino e locomotor – agem sobre inúmeros símbolos que acabam por estruturar a identidade do sujeito, sua maneira de estar no mundo.

Esta dimensão simbólica corporal proposta por Byington nos mostra que o corpo é uma ferramenta criadora de símbolos que podem durante um processo de elaboração estabelecer a ligação entre consciência e inconsciente, abrindo caminho para a realização do *Self*.

Quando os símbolos corporais são constelados de maneira passiva, por exemplo, através dos sintomas, ou de fantasias passivas quando sonhamos, é possível a utilização de técnicas que facilitem a continuidade do processo de elaboração dos símbolos pela consciência. Desta maneira a dramatização, como recurso expressivo, se torna uma técnica que auxilia esse processo.

Segundo Ramalho (2002), tanto Jung como Moreno adotaram recursos não verbais para explorar o universo psíquico, com o objetivo de evocar as manifestações do *Self*, seja pela utilização do corpo na ação dramática moreniana, seja por meio das imagens e símbolos na perspectiva junguiana.

Como afirma Whitmont (1975), a corporeidade pode ser considerada como um instrumento de amplificação da imaginação ativa; e assim a dramatização espontânea acaba possibilitando que as imagens evocadas sejam trabalhadas novamente, ampliando suas chances de significação e trazendo novas perspectivas para o indivíduo.

Ao se explorar as imagens e dramatizá-las, o sujeito pode se aproximar mais de seus aspectos afetivos e tomar distância das representações negativas que tenha de si mesmo, pois as imagens correspondentes podem carregar elementos importantes da personalidade que ainda não haviam se aproximado da esfera consciente.

Neste sentido, a dramatização espontânea é um recurso que se aproxima das atividades de imaginação ativa. Como bem nos lembra Ramalho (2002), ainda que não estimulasse a dramatização clássica, com o recurso corporal, Jung propunha ao paciente que interagisse de maneira introspectiva com suas próprias imagens consteladas. E o incitava a se relacionar e dialogar de maneira dinâmica e ativa com elas, em uma jornada interna.

Ainda nesta perspectiva de síntese é possível afirmar que a imaginação ativa representa em si, uma espécie de drama que ocorre internamente, não se transformando em uma ação física e corporal exterior, mas em um trabalho onde o que está em ação são as imagens que dialogam com a consciência, como se o sujeito pudesse vivenciar internamente a ação através de sua imaginação.

A teoria psicodramática apresenta uma técnica equivalente à imaginação ativa, chamada de *psicodrama interno*, que se caracteriza pela visualização de imagens internas. Segundo Fonseca Filho (2000) as visualizações resultam de um estado de consciência profundo e alterado – diferente daquele que experimentamos no nosso cotidiano – onde o sujeito que pratica a técnica concentra a atenção sobre si e se mantém ativo ao longo do processo. Sua aplicação busca abrir canais de expressão para a comunicação entre consciência e inconsciente.

O psicodrama interno propõe uma maneira de dramatizar que auxilia pessoas com alguma dificuldade na dramatização clássica. Ao longo dos anos, psicodramatistas desenvolveram formas diversas de exploração da ação dramática. Como por exemplo, a utilização de brinquedos (KAUFMAN, 1978), de desenhos, chamado de *psicograma* (ALTENFELDER SILVA FILHO, 1981), como propostas alternativas ao psicodrama clássico.

Interessante o fato de que Jung, ao introduzir a imaginação ativa, não estivesse preocupado em relacioná-lo ao drama, embora tenha desenvolvido em sua obra “*A natureza da psique*” (1984b) uma analogia entre sonho e drama. O autor adotou a análise dos sonhos como um método importante para a aproximação consciência e inconsciente. Ao investigar o material onírico, reconheceu no conteúdo dos sonhos estruturas semelhantes às do drama.

A primeira fase do sonho ele denomina *exposição* a qual aponta o ambiente onde se estabelece a ação, os personagens e, muitas vezes, a situação inicial. A fase a seguir é a do *desenvolvimento* da ação. A terceira fase representa a *culminação* ou peripécia, na qual algum evento decisivo ocorre ou há uma mudança completa do contexto. A última fase é denominada *lise*, ou *solução* decorrente do trabalho do sonho. Segundo Jung, há sonhos que não possuem a quarta fase – seriam os pesadelos – ainda assim a última fase indica a situação final que representa o resultado esperado.

Vemos, portanto que o autor aproxima os sonhos da ação dramática, referindo-se a essas quatro fases que estariam presentes em muitos sonhos e reafirmando a presença de uma estrutura dramática no universo onírico.

As quatro fases são tomadas como estruturas que ocorrem intrapsiquicamente, no nível da fantasia, e podemos acessá-las pelo relato do sonho. Todavia, sendo o sonho possuidor desta estrutura ele poderia ser dramatizado efetivamente, exteriorizando aquilo que foi vivido na imaginação e trazendo-o para uma vivência física, na qual o corpo também entra em ação.

A técnica chamada *onirodrama*, criada por Moreno e desenvolvida pelo psicodramatista Wolff (1987), inaugura essa possibilidade, onde

o conteúdo do sonho é transformado em ação, ou seja, o onirodrama representa a vivência do sonho na ação dramática.

Sombra e complexo: dramatizando personagens internos

Vimos que a utilização da ação dramática é um recurso que pode ser conjugado com o método de imaginação ativa, pela possibilidade que apresenta de aproximar consciência e inconsciente, esfera também constituída pelos aspectos da sombra.

Estes aspectos, após serem percebidos interiormente pelas imagens, ganham uma nova forma e podem continuar sendo elaborados pela consciência, que se amplia e se encaminha para um funcionamento em alteridade.

Tal funcionamento implica numa abertura da consciência em relação aos aspectos sombrios, pois como explica Guerra (2003), o exercício da alteridade, no qual as polaridades agem de maneira simétrica, demanda um confronto com a sombra.

Se o psicodrama propõe a investigação da psique através da ação, podemos pensar que ele também pode ser um facilitador para a exploração da sombra. Isto porque quando dramatizamos de maneira espontânea numa sessão de psicodrama, somos convidados a representar nosso mundo interno e entrar em contato com aspectos de nossa personalidade muitas vezes negligenciados, ou seja, nossa sombra ou tudo aquilo que escapa do controle da consciência. Como afirma Naffah Neto (1997), a ação dramática nos leva a uma abertura em direção a espaços desconhecidos da natureza humana, ou seja, a um caminho de revelação daquilo que nos é obscuro e nos escapa.

Já segundo Moreno (1984), o tema e a essência do psicodrama são a psique que sofre e os problemas que vivencia, simbolicamente ou na realidade, o que nos permite pensar que a investigação da sombra pela dramatização espontânea pode ser considerada uma proposta da própria teoria psicodramática, afinal o surgimento do psicodrama também está vinculado a uma experiência com a sombra.

Moreno (1997) nos conta que o teatro espontâneo se transformou em teatro terapêutico e em psicodrama a partir do *caso Bárbara*. Ela era

uma atriz e tinha o costume de desempenhar papéis ingênuos e românticos. Um dia enamorou-se de um poeta que sempre assistia a seus espetáculos e com ele acabou se casando.

Após certo tempo ele conta a Moreno que não consegue conviver com Bárbara pois embora ela se mostre meiga e doce no desempenho de papéis teatrais, no cotidiano do casal sempre está agressiva. Moreno sugere a Bárbara que escolha papéis mais agressivos e vulgares para desempenhar no teatro, em oposição aos que costumava fazer.

A partir desta mudança, o marido relata que Bárbara havia se tornado mais calma e tinha poucos acessos de fúria, em geral mostrando serenidade no convívio. Posteriormente Moreno convida Bárbara e seu marido para representarem cenas cotidianas de suas vidas no palco do teatro espontâneo.

Essa situação trouxe efeitos terapêuticos para o casal. Por meio do psicodrama haviam estabelecido um encontro de cada um consigo mesmo e em relação ao parceiro. A cada sessão Moreno analisava o desenvolvimento deste vínculo e por fim acabou transmitindo ao casal a história de sua cura.

A dramatização de personagens pouco explorados em sua vida cotidiana trouxe para Bárbara uma nova perspectiva de se relacionar com seu marido. A ação dramática revelou aspectos sombrios e até então pouco assimilados pela sua consciência, que pôde se reestruturar quando os reconheceu. Vemos que a sombra pede para ser explorada e solicita um aumento de repertório para as experiências do indivíduo.

Ao dramatizar conteúdos sombrios o sujeito acessa e cria um personagem, que nada mais é do que um *outro* em si mesmo. Percebe que, ao mesmo tempo em que representa um aspecto seu, busca uma revelação de si mesmo (NAFFAH NETO, 1997).

Este *outro* revelado na ação dramática recebe uma interpretação importante de Gasca (2003b), autor que criou o *psicodrama analítico individual*, e propôs que os personagens dramatizados são representações simbólicas de personagens internos do sujeito.

No inconsciente tais personagens corresponderiam aos complexos, que têm como função organizar impulsos indiferenciados, fantasias fragmentadas, recordações reprimidas e representações caóticas.

Quando há a dramatização dos personagens internos/complexos por meio de uma construção de sua corporeidade e gestualidade, o complexo é personificado, adquirindo uma forma concreta e tornando-se acessível à consciência. Ao se dar voz e expressão ao personagem interno, permite-se que o sujeito estabeleça um diálogo com ele, onde se revela a intencionalidade do complexo. Também é possível que os complexos se tornem visíveis durante a dramatização na forma de personagens de um sonho.

Se expressam ainda por meio de personagens de literatura narrativa, como por exemplo no filme *Desconstruindo Harry*, de Woody Allen no qual o personagem criado por um escritor desenvolve vida própria (GASSEAU e SCATEGNI, 2007).

Com a *troca de papéis* durante a dramatização, ou seja, quando o papel representado é o do mundo interno do protagonista, os personagens internos se expressam e são confrontados, promovendo sua assimilação pela consciência (GASCA e TRIVELLI, 2003). Ao dramatizar e trocar de papel com seu personagem interno, o sujeito se re-apropria de conteúdos projetados que até então não reconhecia como seus.

A experimentação e reintegração dos personagens internos à consciência permitem que o indivíduo se posicione como sujeito na cena, distinguindo-se e deixando de ser determinado por suas projeções (GASCA, 2003a).

No caso da *inversão de papéis*, onde duas pessoas presentes invertem os papéis e uma toma o papel da outra, há a oportunidade de se revelar elementos da sombra quando, por exemplo, contactamos a sombra de alguém com quem vivemos um conflito e podemos descobrir possíveis conexões entre sua sombra e a nossa própria. Esta técnica além de facilitar o contato com a sombra de cada um e a de outros participantes, engendra novas relações e diálogos nas diferentes partes do ego, consciência e inconsciente (GASSEAU e SCATEGNI, 2007).

Assim como a troca de papéis colabora para a confrontação de personagens internos, a técnica do *duplo*, segundo Gasca (2003a) tem a função de discriminar e explicitar os conflitos do indivíduo e permitir, através da troca de papéis, que ocorra uma interação entre lados conflituosos. O intuito é levar o indivíduo a perceber sua incompletude

e falta de unidade e elaborar esta situação, encaminhando-o para a busca de um funcionamento em alteridade, no qual o que está polarizado e excluído pode ser aceito e assimilado.

A persona no contexto dramático

Falamos de complexo e sombra que podem ser explorados pela ação dramática, na qual personagens são criados a partir das imagens que se constelam na psique.

No contexto dramático, o participante pode criar diversos personagens, como se pudesse “brincar de ser” alguma coisa além do seu papel social e identidade familiar. Como a persona tem origem na máscara utilizada por um ator ao desempenhar um personagem, podemos traçar um paralelo entre personagens e persona.

A persona para Jung é uma máscara que aparentemente expressa a individualidade, mas que na verdade consiste numa representação da psique coletiva. (JUNG, 1984a). Ela é a expressão de elementos que envolvem indivíduo e sociedade, como por exemplo, nome, profissão, etc. Através dela podemos nos contactar com o meio no qual vivemos.

Quando o participante chega para uma vivência dramática ele se apóia em sua persona mais habitual, ou seja, no aspecto psíquico conhecido e exercido no dia a dia. Ao adentrar o contexto dramático, ele adquire a chance de exercer novas personas, a partir dos personagens desenvolvidos. Nesse momento, “despede-se” temporariamente de sua persona e experimenta novos personagens, movimentos corporais e gestualidade.

Esse exercício de personagens/personas leva a uma desinibição, pois o participante está protegido pelo personagem que encarna no contexto dramático, como se aquilo que representasse não fosse ele mesmo, o que o encoraja para a experimentação de novas formas de ser e agir.

O personagem é um disfarce, uma proteção que contribui para o surgimento de imagens, que carregam aspectos da personalidade até então não revelados. Faz com que o sujeito se depare com surpresas e revelações que uma persona muito rígida não promoveria. É como se sua persona conhecida abrisse espaço para outras coexistirem naquele contexto.

Segundo Sheleen (1983) ao representarmos um personagem, transcendemos nossa identidade cotidiana e podemos exprimir de maneira simbólica nossas fantasias e desejos irracionais. Disfarçado de personagem, escapamos dos limites do eu, deixando surgir uma essência que espelha a verdadeira identidade.

A consciência, que se orientava por um funcionamento conhecido e ideal, pode se deparar com imagens que revelam aspectos, muitas vezes estranhos a ela. Esta experimentação de novas personas permite a abertura da consciência para elementos novos, estranhos, desconhecidos, o que confirma as colocações de Freitas (1995) para a qual o jogo dramático se constitui pela exploração de personas a fim de que o ego consiga dar expressão e assimilar elementos do *Self* e principalmente da sombra.

Trabalhando as imagens no contexto grupal

Vejamos agora quais considerações podemos tecer em relação à exploração das imagens psíquicas no trabalho com grupos e as especificidades do contexto grupal.

Se considerarmos o ponto de vista de Jung em relação a atividades em grupos veremos que o autor se opunha enfaticamente a qualquer proposta de desenvolvimento psíquico que não tivesse um percurso individual.

Para o autor a transformação oriunda de uma experiência em grupos não se compara à transformação que ocorre individualmente pois o grupo promove uma identificação entre os membros que anula a individualidade, como se ela ficasse imersa na alma coletiva e o indivíduo então se submetesse aos padrões engendrados pelo grupo. A vivência grupal, para Jung, levaria a consciência a um nível inferior se comparada com a vivência individual e quando muitas pessoas compartilham uma emoção comum há o aparecimento de uma alma grupal que se encontra abaixo do nível de consciência de cada um dos elementos. (JUNG, 2000).

Pós junguianos têm questionado o posicionamento de Jung no que se refere às possibilidades e alcances de atividades grupais. Freitas (2005) sugere que o autor apresenta uma abordagem teórica que enfatiza a multiplicidade da psique e sua totalidade. Também insiste na necessi-

dade de se aproximar polaridades e desenvolve dois conceitos junguianos fundantes: inconsciente coletivo e individuação. Para a autora brasileira o individual e o coletivo, de alguma forma estão estabelecidos no arcabouço teórico de Jung, afinal se ele propõe o *Self* como centro e totalidade da personalidade, sendo portanto maior do que o ego, pode-se perceber uma ênfase na dimensão coletiva.

Zinkin (1998) é outro pós junguiano que valoriza o trabalho psicológico grupal e afirma que embora a individuação tenha como objetivo proteger o sujeito da sugestibilidade do grupo, é preciso considerar a noção de que nenhum indivíduo vive em isolamento e as significações adquiridas em sua vida resultam também da coletividade.

Whitmont (1974) também caminha nesta direção e considera importante a exploração de conteúdos inconscientes em contextos grupais pois a interação entre os membros facilita a revelação de projeções e desenvolve uma postura de ajuda recíproca na revelação daquilo que é inconsciente. O resultado disso seria um aumento nos sentimentos de pertencimento e aceitação por parte dos membros do grupo.

Analisando então as vivências grupais sob o olhar junguiano perceberemos a necessidade de se criar e manter uma interação permanente entre os elementos, para que os símbolos possam se definir, emergir, interagir e se integrar de alguma maneira à consciência (FREITAS, 2005).

Participar de uma atividade que promove uma abertura para imagens psíquicas, descobrir características desconhecidas em si mesmo é uma tarefa às vezes difícil para quem se dispõe a realizá-la. Estar em um grupo pode auxiliar os membros a descobrirem-se pois são encorajados por outros que também caminham nesta direção. Para Whitmont (1975) é surpreendente observar o quanto aspectos da sombra de cada participante não são desprezados e ainda podem ser percebidos de maneira análoga, quando se revelam.

Para que a ação dramática seja fecunda para os que dramatizam e para os que assistem é necessária uma contínua interatividade entre ambos, ainda que haja certa distância entre atores espontâneos e espectadores. A interação entre todos ocorrerá se a encenação se tornar um espelho para os que a assistem, no qual eles possam se reconhecer e se revelar. Para Sheleen (1983) a decisão do espectador de adentrar o

contexto dramático está intimamente ligada ao fato dele se reconhecer na ação desenvolvida. Se o ator espontâneo incita no espectador o desejo de dramatizar, certamente é porque há a criação de um espelho que reflete seus anseios.

Em outras palavras pode-se dizer que as imagens ativadas pela ação são compartilhadas e representam anseios coletivos em busca de expressão. Tal como coloca Ettin (1995), as fantasias simbólicas são o resultado de processos grupais e as experiências dos membros do grupo podem trazer significados simbólicos para o indivíduo e culturais para o grupo ao representarem uma experiência compartilhada.

Em grupos de psicodrama a vontade de dramatizar e interagir surge pelo estímulo daquele que está em ação e pelo desenvolvimento do drama, ou seja, se estes de fato expressam as imagens ou símbolos que são engendrados neste *self grupal*, termo inspirado em Freitas (2005) e definido como a totalidade constelada em um determinado grupo a partir do campo simbólico criado.

Gasca (2003a) concorda com esta idéia ao realizar um tipo de dramatização na qual vários protagonistas se sucedem, promovendo um intercâmbio de múltiplas experiências e histórias de vida. Nesse jogo dramático, um problema similar entre os participantes tem a possibilidade de ser percebido sob diversas perspectivas.

Atividades psicodramáticas grupais, num primeiro momento, facilitam o surgimento de imagens que buscam expressão, em seguida é possível haver a interação com essas imagens no sentido de favorecer sua aproximação da consciência, o que depende de sua disposição naquele momento.

Do ponto de vista moreniano o contexto dramático possibilita ao sujeito construir sua própria história num ambiente protegido, onde a fantasia e a imaginação entram em ação. Para Moreno (1974) não há uma contradição entre fantasia e realidade nesse contexto pois ambas são funções presentes dentro de um universo mais amplo, que é o mundo psicodramático.

Para Gonçalves et al (1988) esse contexto, onde a ação dramática se desenvolve, é caracterizado pela condição do “como se fosse verdade”, onde tempo e espaço são virtuais e a realidade concreta fica suspensa. É composto pela realidade dramática, por um tempo e espaço subjetivos,

criados sobre o espaço concreto, nos quais todos os eventos ocorridos são da ordem do imaginário e fantasia.

Para Moreno (1974), o psicodrama ao colocar em cena o psiquismo e seus problemas, traz para o indivíduo a possibilidade de reestruturar elementos dispersos e não integrados da personalidade. A ação dramática seria a chave das transformações psíquicas do paciente.

A transformação se daria sempre em grupo, pois quando um paciente expõe seu conflito diante de outros, possibilita uma identificação de todos com ele, o que faz com que surjam conteúdos que também estavam ocultos nos outros integrantes, ocorrendo uma integração de aspectos de cada um consigo mesmo e com o grupo. Os conflitos de caráter pessoal se tornam grupal, com os membros compartilhando suas experiência entre si e com o sujeito – ator.

Como afirma Gasca (2003b), o grupo é composto por uma *sinfonia de personagens*, cada um com sua especificidade, mas vibrando em ressonância entre si. É preciso se dar voz e acolher esta complexa gama de personagens que interagem, pois assim pode haver transformação através do grupo.

Concluindo

As considerações realizadas tiveram o objetivo de apontar possíveis interlocuções entre a psicologia de Jung e o psicodrama de Moreno tendo como ponto de partida a investigação das imagens psíquicas. As reflexões foram calcadas e tiveram origem em minha prática profissional a partir da qual busquei fundamentação e diálogos com autores psicodramáticos e principalmente junguianos.

A aplicação de recursos expressivos na tentativa de abrir espaço para o mundo das imagens internas tem sido um caminho trilhado por muitos profissionais da psicologia, seja para atividades individuais ou grupais. Andrade (1993), por exemplo, sugere que quando se abre espaço para a expressão das imagens internas, o sujeito pode se transformar ao dar forma à elas. Conhece a si mesmo e se recria, experimentando a realidade de maneira inédita. Toda expressão, seja ela, plástica, gráfica,

bem como a música, a expressão corporal e dramática são recursos preciosos para a reestruturação da ordem interna do indivíduo e ao mesmo tempo da realidade.

Acredito no potencial da atividade psicodramática como instrumento criativo que nos encaminha para um encontro com modos de funcionamento menos racionais, estimulando a intuição e a emoção e especialmente penso ser importante o estímulo a trabalhos em grupo, além do contexto clínico individual.

Inspiro-me em Whitmont (1991), um dos raros junguianos que apostam na terapêutica das atividades grupais. Segundo ele precisamos cada vez mais propor *rituais criativos* para a exploração do universo inconsciente.

Os rituais são facilitadores para que o ego se desenvolva mais guiado pelo *Self* ao mesmo tempo em que se mantém uma relação com o grupo do qual o sujeito faz parte. A individualidade necessita do grupo para se apoiar e compartilhar e também para encontrar sua natureza mais particular a partir das diferenciações que estabelece em relação ao outro.

O ritual cria vínculos entre indivíduos e grupo e não permite que a individualidade se perca diante da sugestão e compulsão grupal. A ritualização dá forma e contém afetos e impulsos, o que diminui o receio de por eles sermos inundados.

Moreno, também insiste na proposta grupal e sugere que a reintegração psicodinâmica e sociocultural oferecida pelo método psicodramático necessita de *culturas terapêuticas em miniatura*. (MORENO, 1997).

Assim, o psicodrama, como um ritual, é uma atividade que dá forma às imagens consteladas ao mesmo tempo em que consegue conter elementos dispersos e não integrados da personalidade, permitindo que símbolos e imagens adquiram expressão de maneira criativa, ampliando o campo consciente.

Um dos principais objetivos dos rituais é permitir que o ego adquira uma postura mais realista diante de si mesmo e dos outros, ao aceitar limitações, integrar aspectos incompatíveis e exercer uma atitude mais ativa diante da vida.

O convite é, portanto, para que criemos rituais grupais a partir da proposta do psicodrama, usufruindo de suas técnicas e trazendo para esta experiência o olhar junguiano, numa postura de alteridade entre as

abordagens, aproximando-as, tecendo diálogos e reconhecendo suas diferenças a fim de que o universo das imagens possa ser vivido criativamente, engendrando transformações internas e na realidade.

Referências bibliográficas

ALTENFELDER SILVA FILHO, L.M. Psicograma: utilização do desenho em psicoterapia psicodramática. *Temas*, São Paulo, v. 21, p. 101-127, 1981.

ANDRADE, L.Q. *Terapias expressivas: uma pesquisa de referenciais teórico-práticos*. 1993. 175 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993.

BYINGTON, C. *Dimensões simbólicas da personalidade*. São Paulo. Ática, 1988. (Série Princípios, 134).

ETTIN, M.F. The spirit of junguian group psychotherapy: from taboo to totem. *International journal of group psychotherapy*, New York. v. 45, n. 4, p. 449-467, 1995.

FONSECA FILHO, J. S. Psicodrama interno. In: _____(Org.) *Psicoterapia da relação: elementos de psicodrama contemporâneo*. São Paulo, Ágora, 2000. p. 54-73

FREITAS, L.V. *A Máscara e a palavra: exploração da persona em grupos vivenciais*. 1995. 257 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1995.

FREITAS, L.V. Grupos vivenciais sob uma perspectiva junguiana. *Psicologia USP*, São Paulo. v.16, n. 3, p. 45-69, 2005.

GASCA, G. Lo psicodramma analítico individuativo e lo psicodramma moreniano clássico. In: GASCA, G. (Org.) *Psicodramma analítico: Punto d'incontro di metodologie psicoterapeutiche*. Milano. Franco Angeli, 2003a. p.21-39.

GASCA, G. Il gruppo, teatro della psiche. In: GASCA, G. (Org.) *Psicodramma analitico: Punto d'incontro di metodologie psicoterapeutiche*. Milano. Franco Angeli, 2003b. p. 252-261.

GASCA, G. e TRIVELLI, C.P. La dimensione immaginale dalla psicologia analítica allo psicodramma. In: GASCA, G. (Org.) *Psicodramma analitico: Punto d'incontro di metodologie psicoterapeutiche*. Milano. Franco Angeli, 2003. p. 91-106.

GASSEAU, M.; SCATEGNI, W. Jungian Psychodrama: From theoretical to creative roots. In: BAIM et al (Ed.) *Psychodrama: advances in theory and practice*. New York. Taylor and Francis Inc. 2007. p. 261-169.

GONÇALVES et al. *Lições de Psicodrama*. São Paulo. Ágora, 1988.

GUERRA, M.H.R.M. A cegueira de Gandhari. *Jung e Corpo*, São Paulo. v.3, p.103-111, 2003.

IORIO-QUILICI, M. A. *Dramatização espontânea e psicologia analítica de Jung: Consideração da sombra em um grupo de psico-sociodrama*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis. Vozes, 1984a (Obras completas v. VII/2).

JUNG, C.G. *A natureza da psique*. Petrópolis. Vozes, 1984b. (Obras completas v.VIII/2).

JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis. Vozes, 2000. (Obras completas de Jung, v. IX/1).

KATZ, V. *A imaginação como espaço de liberdade – diálogos entre o ego e o inconsciente*. São Paulo. Loyola, 1997.

KAUFMAN A. *Teatro Pedagógico: bastidores da iniciação médica*. São Paulo. Ágora, 1992.

MORENO, J.L. *Psicoterapia de grupo e psicodrama*. São Paulo. Mestre Jou, 1974.

MORENO, J.L. *Teatro da espontaneidade*. São Paulo. Summus, 1984.

MORENO, J.L. *Psicodrama*. São Paulo. Cultrix, 1997.

NAFFAH NETO, A. *Descolonizando o imaginário*. São Paulo. Plexus, 1997.

RAMALHO, C.M.R. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo. Ágora, 2002.

SHELEEN, L. *Théâtre pour devenir... autre*. Paris. EPI, 1983.

VON FRANZ, M.L. *Psicoterapia*. São Paulo. Paulus, 1999.

WHITMONT, E. Analysis in a group setting. *Quadrant*, [S.l.], v. 16, p. 5-25, 1974.

WHITMONT, E. *O retorno da deusa*. São Paulo. Summus, 1991.

WHITMONT, E. Metodi di gruppo e drammatizzazione corporea nella psicologia analítica. *Rivista di psicologia analítica*. Roma, v.6, n.1, 1975. Disponível em: <www.rivistapsicologianalitica.it> Acesso em 18 out 2008.

WOLFF, J.R. *Sonho e loucura*. São Paulo. Editora Ática, 1987.

ZINKIN, L. Is Jungian Group Analysis Possible? In: ZINKIN, H.; GORDON, R.; HAYNES, J. (Ed.). *Dialogue in the Analytic Setting – Selected Papers of Louis Zinkin on Jung and on Group Analysis*. London and Philadelphia. Jessica Kingsley Publishers, 1998. p. 149-158.

CAPÍTULO III

Aplicações do sandplay psicodramático no contexto clínico e sócio-educativo

Cybele Maria Rabelo Ramalho
Maria Virgínia Sousa Alves
Vanessa Ramalho F. Strauch
Vanessa Ferreira Franco

Este capítulo visa refletir a respeito do percurso do psicodrama enquanto abordagem aberta à criação de novas estratégias e técnicas, numa visão trans-disciplinar. Partindo do relato de uma pesquisa desenvolvida por Ramalho (2007) a respeito do que denominou de *sandplay psicodramático*, desenvolvemos melhor este tema. Este é um jogo desenvolvido na caixa de areia, inspirado na técnica clássica do *sandplay* da abordagem junguiana, porém adaptado ao contexto teórico e prático do psicodrama e ampliado para o foco sócio-educacional, além do clínico.

Apresentaremos a técnica clássica do *sandplay* (desenvolvida pelos terapeutas junguianos) e, em seguida, demonstraremos como desenvolvemos na nossa experiência, uma pesquisa de adaptação desta técnica no contexto do psicodrama, tanto no bipessoal, quanto grupal e com casais, nos focos psicoterápico e sócio-educacional. Ilustramos este capítulo com breves exemplos da aplicação deste jogo na psicoterapia de casais, no psicodrama com crianças e numa sessão aberta de sócio-psicodrama grupal.

Introduzindo...

Partimos da premissa de que, apesar de se constituírem teorias aparentemente distantes, aproximações podem ser feitas entre algumas técnicas desenvolvidas pelas abordagens junguiana e psicodramática (RAMALHO, 2002). Como antecedentes históricos, temos já na literatura psicodramática o exemplo do psicodrama interno, técnica psicodramática desenvolvida por Fonseca e Dias (1980), recebendo a influência da técnica da Imaginação Ativa de Carl Gustav Jung (1875-1961), entre outras. Este último privilegiou o trabalho espontâneo com as mãos para o desenvolvimento das “*sementes criativas*” do indivíduo, revelando que, quando há um alto grau de crispação e de rigidez do consciente, muitas vezes só as mãos são capazes de fantasiar, de criar e de possibilitar o acesso a imagens inconscientes.

Por outro lado, Jung desenvolveu a técnica da Imaginação Ativa (já descrita no capítulo II deste livro), que toma como ponto de partida uma imagem de sonho ou de fantasia, em seguida solicita que o cliente desenvolva livremente o tema trazido pela imagem, utilizando não somente a palavra (o diálogo, o confronto com a imagem), mas também outras possibilidades: a dramatização, a dança, a escrita (inventar uma estória), a pintura, a criação de uma cena ou ritual, a modelagem, etc. Assim, ele instala, à semelhança de Jacob Levy Moreno (1889-1974) com o psicodrama, a conjugação da imagem com a ação, promovendo o desdobramento do processo inconsciente.

O objetivo da Imaginação Ativa desenvolvida por Jung é o diálogo ou confrontação com imagens inconscientes, para que estas possam ser compreendidas e se alcance seus múltiplos sentidos, sejam eles ao nível do inconsciente pessoal, do co-inconsciente ou do coletivo. Nos casos de maior dificuldade emocional, como é o caso das psicoses, recomenda-se estabelecer-se uma comunicação inicial a nível não-verbal, pois a verbal só terá êxito quando o processo de crescimento e de elaboração do cliente estiver bastante adiantado (SILVEIRA, 1981:102).

Citamos o trabalho de Jung e em especial a obra de Nise da Silveira aqui no Brasil (1981), no Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro), como antecedentes históricos para a terapia na caixa de areia.

Esta, por sua vez, é um exemplo de trabalho específico com a Imaginação Ativa e com uma realidade suplementar, e também parte do princípio básico de que a expressão plástica e criativa em geral é um eficaz e importante recurso terapêutico.

Porém, o estudo de imagens do inconsciente nos obriga a inserir uma nova visão científica e uma ampliada visão de homem. A adotar a visão de que o homem é um ser físico e metafísico, material e meta-natural, cultural e meta-cultural. A ver o homem como um ser cosmo-psico-bio-antropossocial, inserido na Natureza, na cultura e na diáspora global cósmica. Nos leva a revisar e ampliar os modelos da ciência psicológica e a usar um novo paradigma científico, que abarque a lógica a-causal, intuitiva, integradora. Assim, adotar uma visão eco-sistêmica-complexa (MORIN, 2001).

Segundo o próprio Jung, esta nova visão nos leva a promover a abertura da razão para outros saberes e aceitar a possibilidade da indeterminação, da incerteza, da imprevisibilidade e da sincronicidade. A ter coragem para investigar fenômenos tidos como não científicos pelo paradigma cartesiano (que é linear, apolíneo, mecanicista, simplificador, reducionista, pois costumou dualizar razão/imaginação, sujeito/objeto, etc.). Assim, o psicoterapeuta deverá investigar as imagens e sombras do inconsciente sem os métodos racionais costumeiros, ou seja, estando aberto à utilização da arte como meio de acesso ao inconsciente (pessoal ou coletivo), não dissociando arte-vida-ciência.

A Socionomia de Moreno, por outro lado, parte da compreensão em redes de relações sociais, inserindo-se também no novo paradigma contemporâneo da complexidade, uma vez que focaliza a compreensão eco-sistêmica das realidades. Podemos afirmar que, para Moreno, o sujeito não é apresentado como origem, como algo pré-formado, acabado, como algo *a priori*; e sim como campo de produção, de subjetivação, campo que se define num espaço-tempo determinados, nas relações que vão se constituindo.

Afirma Edgar Morin (2001) que somos parte do cosmos, mas cada indivíduo com sua singularidade. O mundo está inscrito em nós. No universo, tudo está relacionado, a parte no todo e o todo na parte, ou seja, o universo está inscrito em nós. E nos afirma igualmente Moreno,

que todos os seres humanos são infinitamente criadores e co-criadores num mundo de relações, independentes uns dos outros (singularidades), mas na inter-subjetividade e numa unidade com o cosmos. “Esta é a lei do universo: onde houver uma parte da criação, estará uma parte do criador, uma parte de mim” (MORENO, 1975:78).

Na sionomia moreniana, portanto, o grupo é atravessado pela transversalidade, cada indivíduo contém o grupo e é contido por ele. O indivíduo em uma sociedade é uma parte do todo, que intervém na sua história desde o nascimento, através de linguagens, normas, proibições, aprendizagens, desempenho de papéis, etc.

Enfim, afirmamos que Moreno e Jung, cada um através do desenvolvimento de teorias e metodologias próprias, talvez complementares, se aproximam nesta forma de pensar a complexidade dos fenômenos da natureza e do humano, inserido numa rede de relações. Moreno, centrado nas relações interpessoais e Jung, nas relações do homem consigo mesmo, mas ambos sem perder de vista suas relações mais amplas e transcendentais. Com isto, justificamos a direção desta pesquisa com o *sandplay* psicodramático, uma estratégia de trabalho que integra um pensar complexo e multidisciplinar, entre a obra psicodramática de J. L. Moreno e a obra da psicologia analítica de Jung.

Desenvolvendo...

A terapia na caixa de areia (ou *sandplay*) não é considerada uma simples técnica, mas uma forma metodológica de psicoterapia desenvolvida inicialmente pelos analistas junguianos. É uma forma de terapia não-verbal, vivencial, não racional, que visa atingir um nível mais profundo da psique. O jogo de areia foi idealizado por Margareth Lowenfeld em 1929, quando criou a *Word Technique*, introduzindo o brinquedo na relação analítica com crianças.

A analista junguiana suíça Dora Kalf, em 1956, aperfeiçoa a técnica de Lowenfeld e publica o livro *Caixa de Areia: uma abordagem psicoterapêutica da psique*. O seu método permite uma regressão criativa e facilita o processo de crescimento psicológico, através da expressão

tangível, concreta e tridimensional dos conteúdos inconscientes. Assim, o *sandplay* na abordagem junguiana permite o fazer simbólico da psique, se constituindo num método psicoterápico do nível pré-verbal, pois as cenas representadas no cenário da caixa de areia são consideradas fotografias do inconsciente, naquele momento específico. Através da criação com as mãos, as forças se tornam visíveis e reconhecíveis, ou seja, o interior e o exterior de algum modo se conectam. Por outro lado, atua como um processo transformador da visão de mundo, levando a uma ampliação da consciência, a partir do confronto com os processos inconscientes (WEINRIB, 1993; AMMANN, 2002; FRANCO, 2003).

O *sandplay* na caixa de areia se caracteriza por ser um jogo sem regras, com as seguintes características:

- a) Equipamento: uma ou duas caixas retangulares, uma com areia seca outra com areia molhada. Dimensões: 72 cm x 50 cm x 7,5 cm. A caixa é cheia de areia clara, tem um fundo azul escuro (para imitar mar, rio) e as bordas são azul claro (para imitar o horizonte);
- b) Miniaturas variadas, que são representações da realidade e do imaginário, ou seja, muitos objetos à mostra, simbólicos ou não, utilizados para re-criar o mundo. Quanto maior o número de miniaturas a disposição nas prateleiras, melhor. Deve incluir animais, vegetais, formas humanas diversas, figuras mitológicas, de contos de fada, objetos (dos mais simples aos mais simbólicos);
- c) Nenhuma instrução rigorosamente é dada. Em geral, a caixa só deve ser oferecida após uma vinculação já estabelecida com o terapeuta, e quase nunca nas primeiras sessões. Se o cliente solicitar logo no início da terapia, o terapeuta deve explicar-lhe que a técnica aborda outra linguagem e que existirão sessões em que ela será necessária, para se utilizar uma outra forma de se comunicar, além dos desenhos, dos sonhos, etc.

Ao propor iniciar o trabalho na caixa, o terapeuta deve intervir, dizendo mais ou menos o seguinte: “*Coloque as mãos na areia, e sinta-a, livremente... deixe que ela fale algo para você... Olhe os objetos ou miniaturas nas prateleiras, atentamente... Deixe os objetos lhe chamarem.... deixe-se*

atrair por eles. Pegue-os e construa uma cena ou cenário com eles na areia... Não pense muito, tente não racionalizar, nem se preocupar com a beleza... use a sua imaginação”. No final do trabalho, o terapeuta deve questionar: “*Você quer falar alguma coisa? Quer dar um título a este cenário? Quer criar uma estória com ele?*”.

Integrando sandplay e psicodrama

Uma adaptação da técnica junguiana do *sandplay* para a abordagem psicodramática foi realizada, partindo de uma pesquisa de longa duração na PROFINT/SE (entre 2002 e 2005) com a aplicação desta técnica em diversas modalidades de atendimentos (RAMALHO, 2007).

Nesta pesquisa realizada por Ramalho e sua equipe (2007), seguem-se as instruções originais da técnica clássica acima descrita, mas, após a criação de uma estória, propõe-se ao cliente que ele dramatize a cena, se colocando inicialmente no papel de cada elemento escolhido e falando em nome dele, no “como se”, sendo pelo terapeuta entrevistado. Em seguida, solicita-se que inverta os papéis, e daí por diante pode-se utilizar as demais técnicas básicas do psicodrama, como por exemplo: o duplo, a entrevista nos papéis, solilóquios, a interpolação de resistências, pedir que movimente as peças como desejar, usando a inversão de papéis promovendo confrontos entre as miniaturas, etc.

O cliente é encorajado a criar aquilo que desejar na caixa de areia (exemplos: um cenário qualquer, uma paisagem qualquer, passagens de sonhos, uma imagem de como sente uma relação interpessoal ou consigo mesmo, esculpir na areia livremente, etc.).

Para Ramalho (2007) o *sandplay* é considerado uma espécie de “imaginação ativa concreta”, mas que também permite o acesso a uma realidade suplementar. Observou que a encenação na caixa pode revelar alguns complexos emocionais, a relação persona X sombra, papéis imaginários e de fantasia, que podem ser então trabalhados através da ação psicodramática.

Apesar de atrair muito às crianças, o adulto também brinca na caixa com seriedade, entrando num rito de iniciação do sentimento, do

afeto e do mundo espontâneo-criativo da criança. Lembranças perdidas vêm à tona e aumenta a capacidade de distinguir o ilusório do real, uma vez que trabalha na “brecha entre a fantasia e realidade”. Por outro lado, favorece a catarse de sentimentos.

Após construir o cenário e posteriormente uma estória imaginária ou uma fantasia, propõe-se ao cliente o desenvolvimento de uma ação dramática em seguida. Porém, esta só se tornará mais eficaz se for desenvolvido um projeto dramático conjunto, entre terapeuta e cliente, com uma resolução dramática.

Assim, a técnica em si mesma pode se tornar também uma forma de reflexão, pois fomenta a sensibilidade para as imagens internas, condição para o relacionamento com o mundo interior, favorecendo a concentração relaxada. Ao se completar o cenário, a tensão é aliviada, toma-se consciência da condição interna exposta.

Enquanto psicodramatistas, ao utilizarmos o *sandplay* como um jogo psicodramático, introduzindo a ação dramática na caixa, a ênfase para nós é a busca da dramaticidade, do conflito ou do tema protagônico a ser trabalhado. Partimos do princípio de que se compreende melhor uma ação se ela for dramatizada, vivenciada, experienciada, de preferência com efeito catártico integrador, pois isto facilita o processo de “objetivação do subjetivo”, e a passagem do imaginário ao simbólico.

Ramalho (2007) observou como resultado da sua pesquisa, que o jogo na caixa de areia ou o que denominou de *sandplay* psicodramático, é um jogo livre em circunstâncias seguras, que contém dramaticidade e pode revelar conflitos, tal como se espera de um jogo psicodramático.

Ao contrário do *sandplay* junguiano, as cenas do *sandplay* psicodramático poderão ser desdobradas, recriadas e transformadas em novas cenas, a partir do desenrolar do *role playing* ou do jogo dramático. Pois, como afirmamos, o cliente vai sendo entrevistado, assumindo os diferentes papéis dos elementos/personagens expostos no seu cenário, além de desenvolvendo diálogos, confrontos, movimentos, criando novas cenas, etc. Pode inclusive recriar novos cenários a partir do inicial, no desdobramento de seu drama.

J. L. Moreno enfatizou o trabalho no plano do “como se”, que pode ser desenvolvido no nível de desenvolvimento de uma realidade

suplementar. Ao experienciar este “*plus* de realidade” no *sandplay*, o cliente pode vivenciar seus mitos pessoais e coletivos, sonhos, delírios e fantasias.

Ramalho (2007) utilizou como sujeitos da sua pesquisa uma grande variedade de clientes em diversas modalidades de atendimento. Observou que a técnica é mais indicada para pacientes considerados “normóticos” e que se deve evitar trabalhar com borderlines e psicóticos, para não correr riscos de ativar um surto. No campo clínico, é uma técnica muito indicada para crianças, adolescentes e adultos, que apresentam conflitos existenciais e disfunções simples, depressões e deficiências em geral.

Observamos também que, na série de cenas, se detectam alguns aspectos que precisam ser vistos na parte verbal da terapia e nas demais dramatizações em cena aberta que podem se suceder. A própria atividade criativa já facilita o processo psicoterápico, evitando-se a interpretação intelectual dos cenários. Constatamos que o uso deste jogo despertou a atividade onírica de alguns pacientes, incluindo nos seus sonhos alguns personagens escolhidos numa atividade anterior de *sandplay*. Por outro lado, foi surpreendente a aceitação desta técnica em grupos psicoterápicos, com casais e grupos sócio-educativos, em especial em supervisões.

Enfim, como afirmam os junguianos (WEINRIB, 1993; FRANCO, 2003), observamos também que os símbolos constelados e representados na caixa têm uma função “curativa” natural, agindo como ponte para reconciliar os opostos envolvidos no drama apresentado. O ato da imaginação e criativo, por si só, pode nos mostrar os caminhos para o encaminhamento dos conflitos.

Psicodrama, Imaginação e Sandplay

Trabalhar com *sandplay* psicodramático implica em trabalhar basicamente com a imaginação. Segundo Calvente (2009) a imaginação já foi definida como instância mediadora, desde Platão e Aristóteles. Com J. P. Sartre, o imaginário passa a ser a consciência que realiza a sua

liberdade, ou seja, passa a ser entendido como a expressão da liberdade. O filósofo Gaston Bachelard defende a função imaginária como uma função ativa e criativa do irreal. Ela libertaria o indivíduo em benefício de outra realidade, que seria a do seu ser íntimo (Ibidem, p. 106).

Já o filósofo Cornelius Castoriadis, vai definir o conceito de *imaginação radical*, uma imaginação que não é um mero reflexo de algo ou alguém, mas é considerada uma potência criadora na constituição do individual e do social. Para ele, a *imaginação radical* é criação incessante, que articula o individual com o social e o cultural, o interno com o externo. É essencialmente indeterminada de formas, figuras, imagens e o que denominamos racionalidade e realidade é sua consequência (CALVENTE, 2009, p. 106-111).

Carlos Calvente (2009) nos afirma que a espontaneidade moreniana é uma forma particular da imaginação. Ele defende que o conceito de espontaneidade de J. L. Moreno pode se fundar na noção de imaginação, como sendo este algo anterior, que predispõe o indivíduo para uma ação criadora (anterior à emoção, ao ato, à inteligência, à libido, ao pensamento, etc.). Moreno afirmava que nada psíquico poderia existir anterior à espontaneidade e Calvente defende que, este algo, é a imaginação, “este espaço transicional de onde se gera a subjetividade e os vínculos” (Ibidem, p. 111). A fantasia seria a contraparte interna da imaginação, sua contraparte que elabora as vivências e sensações.

Enfim, para Calvente (Ibidem, p. 112) Moreno propõe, com a realidade suplementar, que “é uma demanda da capacidade imaginativa por respostas novas”, uma poética da ação fundada na imaginação radical.

Com o jogo do *sandplay* psicodramático, buscamos ativar e aquecer um grupo ou indivíduo para despertar a sua imaginação ou sua fantasia, o escolher e/ou criar um personagem e sua história (com maior ou menor consciência dele). Ou seja, ao criar um personagem e sua trama no contexto psicoterápico da caixa de areia, sabemos o quanto este personagem será um dos produtos da imaginação. Consequentemente, da espontaneidade criadora. Um personagem que está presente nas nossas relações, próximo dos papéis através dos quais nos vinculamos, que nasce de nossas identificações e que vai transitar entre a fantasia, a imaginação e a realidade.

Assim vão se desenrolando os produtos da criação, na caixa de areia, que se constitui como um cenário psicodramático. Ao dramatizar os personagens da caixa de areia podem aparecer personagens internos que buscam uma revelação. Estes, revelados na ação dramática, podem ser representações simbólicas de personagens internos que poderiam corresponder aos complexos, que por sua vez têm como função organizar impulsos, fantasias fragmentadas e recordações reprimidas. Assim, através dos personagens que emergem no *sandplay*, complexos podem ser personificados, adquirindo uma forma concreta. Ao se expressarem, pode-se dialogar com estes personagens e revelar a intencionalidade dos complexos envolvidos.

Aplicações do sandplay psicodramático

No trabalho inicialmente desenvolvido por Ramalho (2007) e na nossa experiência, utilizamos o *sandplay* psicodramático como um jogo dramático, como modalidade de aquecimento, de duas maneiras. Na primeira, é dada a ênfase no grupo como um todo. Após um breve aquecimento, coloca-se a caixa de areia no centro da sala e solicita-se que o grupo monte um cenário conjuntamente. Cada um escolhe suas miniaturas e as coloca na caixa, um de cada vez, sendo observado pelos demais, que complementam a imagem, silenciosamente. Neste momento é muito importante a consigna do silêncio, para não permitir um excesso de racionalidade egóica. Depois, constroem coletivamente uma estória, cada um acrescentando uma parte, à medida que se sentir aquecido para tal (Figura 1).

Ao iniciar a dramatização, é permitido que cada participante use qualquer personagem ou elemento do cenário para representar e assumir um papel e prosseguir na dramatização. O participante que atua poderá ser entrevistado pelo terapeuta, que poderá fazer uso oportuno de técnicas básicas (duplo, espelho, solilóquio e inversão de papéis), enquanto a ação dramática se desenvolve e o tema protagônico se desdobra e se elucida.

Após o grupo construir coletivamente a estória e dramatizar o que for necessário, tenta entrar em consenso quanto ao seu título (ou títulos



Figura 1: cenário de grupo.

possíveis) e a um cenário final. Segue-se, após o consenso de que a dramatização pode chegar a um final definido pelo grupo, à etapa do compartilhar de sentimentos.

Na segunda forma de trabalho em grupo, é dada ênfase aos subgrupos (quando o grupo é grande ou o momento grupal requer que se trabalhe a situação em subgrupos). Pedimos que cada subgrupo construa uma cena com miniaturas; em seguida, que crie sua estória e a encene (dramatize), ou no cenário do *sandplay* ou em cena aberta, como preferir. Neste caso, o *sandplay* é usado no contexto do psicodrama como uma técnica de aquecimento para o trabalho psicodramático posterior, servindo para ativar e despertar temas protagônicos.

Adotamos o *sandplay* psicodramático em três contextos: 1) no contexto do psicodrama bipessoal, quando a ênfase é dada a um indivíduo, às suas relações consigo e com as figuras do seu mundo, à sua sociometria grupal interna, assim como à sua relação interpessoal com o seu terapeuta; 2) no contexto da psicoterapia psicodramática em grupo, quando a ênfase é dada ao indivíduo em grupo, ao grupo como um todo e às

relações interpessoais presentes; 3) no contexto sócio-educacional, quando a ênfase é dada ao grupo social em questão, sendo muito utilizado em supervisões clínicas; 4) no contexto da relação conjugal, na terapia de base psicodramática com casais.

Observamos que o clima de aplicação do jogo deve ser de aceitação incondicional, sem confronto, intelectualização ou interpretação. O desenvolvimento de uma relação mais télica entre terapeuta e cliente deverá já ter sido iniciado no processo terapêutico. A meta também é fornecer um espaço acolhedor, relaxado, materno, uma espécie de “útero psicológico”. A ênfase na experiência, além da representação simbólica concreta do mundo interior, converte a fantasia numa realidade tridimensional, suplementar. Isto ajuda a fixar e concretizar (objetivar o subjetivo) e a fantasiar.

Na nossa experiência, o *sandplay* psicodramático tem despertado em especial o interesse de grupos terapêuticos, por possibilitarem a emergência de conflitos pessoais e interpessoais, revelarem tramas e questões de subgrupos, questões que permeiam o co-inconsciente grupal. Tem sido um jogo bastante solicitado espontaneamente pelos pacientes, que afirmam de vez em quando sentirem, inclusive, “saúde” dos cenários, ou do simples fazer cenários e criar histórias como forma de aquecimento no início da sessão, como forma de avaliar subjetivamente o tratamento, de mobilizar novos conteúdos, etc.

Utilizamos esta estratégia de trabalho com o foco sócio-educacional, para trabalhar as relações entre terapeuta e cliente, na supervisão de alunos do curso de Formação em psicodrama na PROFINT/SE. Neste último caso, após o aquecimento inicial para que o terapeuta entre no papel de seu cliente, solicitamos que este desenvolva na caixa um cenário que este (seu cliente), poderia desenvolver. Outra forma é solicitar que ele crie um cenário que represente a sua relação com o seu cliente. Assim, podemos analisar como o terapeuta internalizou as imagens internas do seu cliente, verificar melhores estratégias de trabalho, fatores télicos e transferenciais, impedimentos, defesas, etc.

Outro caminho utilizado é a inserção deste jogo no trabalho do psicodrama aplicado às organizações, quando solicitamos que, por exemplo, numa escola, os professores desenvolvam cenários em grupo,

focalizados nas questões institucionais. Estas experiências favorecem a emergência do co-consciente e do co-inconsciente grupal, assim como a emergência de temas protagônicos a serem trabalhados coletivamente.

Exemplos do uso do *sandplay* psicodramático

1. No sociodrama de Casais

Este jogo, na modalidade psicodramática, também é aplicado no contexto do sociodrama de casais. Como instrução inicial, propomos que o casal construa (juntos ou em separado) um cenário representando sua relação. Quando os cenários são feitos em separado, cada um pode dar um título ao seu cenário, contar uma história, dramatizar e, em seguida, procede-se ao compartilhamento de percepções mútuas e sentimentos. Quando o cenário é construído conjuntamente, a história e o título também o são.

Temos analisado qualitativamente os resultados de cada casal em atendimento e observamos que, o revelar simultâneo de certas imagens internas pode possibilitar ao casal uma percepção nova e diferente do relacionamento, onde aparecem elementos significativos que serão temas durante o processo terapêutico em curso. Além de concretizar a dinâmica do casal, pode ser um valioso instrumento exploratório (em psicodiagnóstico).

A caixa da areia se apresenta como um *setting* físico e simbólico continente para os problemas do casal. Facilita que os conteúdos do co-inconsciente conjugal e do inconsciente pessoal sejam expressos, assim como as imagens arquetípicas do inconsciente coletivo, que perpassam a relação conjugal ou são constelados, em determinado momento.

Por outro lado, possibilita a emergência de padrões de comunicação presentes na relação conjugal, principalmente os não verbais. Assim, o *sandplay* psicodramático viabiliza a interação não verbal entre o casal e promove a conscientização de aspectos desconhecidos da relação. Observamos, por exemplo, os símbolos da aliança conjugal e as motivações inconscientes para a escolha do cônjuge. Para ilustrar este

processo, relatamos brevemente um momento da terapia de um casal atendido por Cybele Ramalho.

Era um casal de noivos que estava se relacionando há oito anos, mas ainda não haviam se casado. Ela se queixava do excesso de possessividade e desconfiança dele; ele, por sua vez, se queixava da indiferença e grosserias dela. Estavam construindo uma casa e procuraram a psicoterapia por se sentirem inseguros quanto à decisão do casamento futuro.

Na 4ª sessão foi proposto pela terapeuta que construíssem um cenário na caixa de areia e eles preferiram fazer dois cenários em separado, ao invés de apenas um, conjuntamente. Ela se adiantou e fez o seu, deu o título de “*Sem Esperanças*”, e criou sua estória. Solicitada pela terapeuta, incorporou os papéis de alguns personagens que criou e, em seguida, foi entrevistada nos papéis destes. Ambos compartilharam e comentaram o seu cenário. Terminou sua cena chorando, afirmando sentir-se “*cansada e sem esperanças de que ele pudesse mudar*” (sic).

Em seguida, o noivo construiu o seu cenário (vide figura 2), que incluiu, em seqüência, as miniaturas: 1) mini escultura “*La Pietá*”; 2) uma boneca, vestida como profissional (e de costas para a imagem anterior); 3) um barco no mar; 4) a imagem de Jesus crucificado; 5) a imagem da deusa da justiça (vida profissional dele); 6) uma casa com um jardim; 7) duas crianças (2 filhos); 8) um casal (lado a lado).

Criou a estória de um homem que “*era feliz e recebia muito apoio da mulher, mas que fora abandonado pela mesma, e teve de atravessar sozinho uma crise emocional, só confiando em Jesus Cristo neste momento*”(sic). Fora abandonado pela mulher, mas que sonhava, no futuro, passar num bom concurso na sua profissão, casar com ela e ter filhos.

Ao comentarem sobre o cenário do homem ele revelou que, no início (nos 5 primeiros anos de relacionamento), a noiva realmente o “*carregou no colo*” (sic), pacientemente, e o ensinou a amar (referiu-se à miniatura 1). Depois, comentou que ela lhe virou as costas, ficou rude e impaciente (referiu-se à miniatura 2). Daí, ele teve de atravessar um “*mar bravio e a noite escura da sua alma, sozinho, sendo apoiado pela sua fé e pelo senso de justiça*” (sic). No entanto, afirmou que nos 5 primeiros anos ele a traía muito, tinha outras mulheres e ela o aceitava, compreendendo e esperando que ele amadurecesse.

Ela, muito inquieta, fez uma intervenção neste momento e afirmou que, hoje, se encontra cansada deste papel de “*mãe boazinha dele*” (sic). A terapeuta pontuou que a imagem escolhida por ele, a miniatura 1, da famosa escultura “*La Pietá*”, era representativa de uma relação protetora mãe e filho. Ele, surpreso, disse não ter lembrado disto, conscientemente, ao escolher tal miniatura.

Passou em seguida a relatar a sua história de relação com sua mãe, que antes era protetora em excesso para com ele, mas que “*lhe virara as costas*” (sic), após ele não ter correspondido às suas vontades, nem seguido os projetos que ela sonhara para ele. Sentiu-se rejeitado pela mãe e deprimido. Associou neste momento à sua necessidade de que sua namorada o aceitasse em tudo, suprisse as carências dele, e à sua eterna desconfiança do afeto incondicional dela (como transferência materna). Viu o quanto cobrava da namorada o que antes possuía da mãe: mimos, aceitação incondicional e atenção exclusiva.

A terapeuta pediu em seguida que ela entrasse no cenário dele e se colocasse, se ele permitisse. Como ele permitiu, ela mexeu nos bonecos

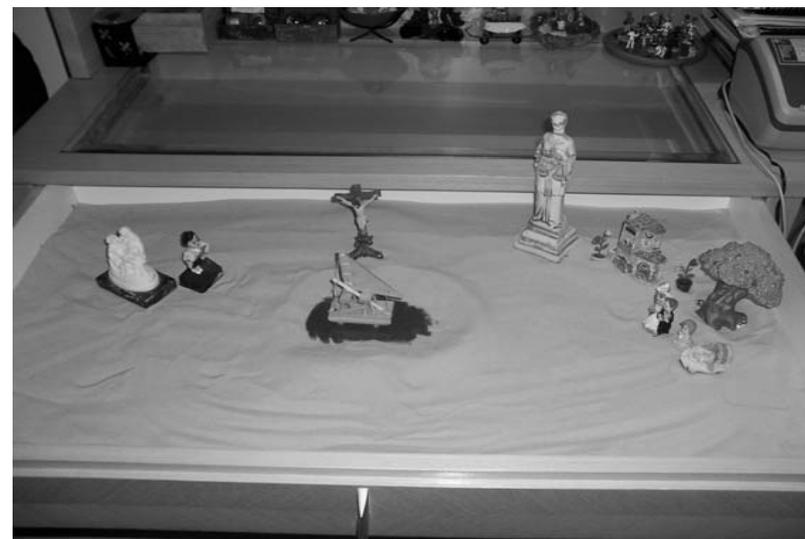


Figura 2: Configuração do cenário do noivo.

que estavam lado a lado (miniatura 8) e os colocou frente a frente, iniciando um confronto verbal com ele, colocando os bonecos no centro da caixa. Entrou no papel da boneca (ela) e verbalizou o que precisava dele: ser colocada agora no colo e compreendida no seu cansaço. Queria ser reconhecida “*não como a mãe dele, mas como a sua mulher*” (sic). Ele respondeu entrando no papel do boneco que representava ele e, depois, conduzidos pela terapeuta que se utilizou das técnicas do duplo e da inversão, vivenciaram uma verdadeira inversão de papéis.

Concluíram esta sessão emocionados e abraçados, compartilhando suas percepções e necessidades mútuas. Afirmaram que não queriam se apegar a um projeto idealizado de casamento futuro, não podiam alimentar “esperanças”, sem antes se conhecerem melhor, reconhecerem as sombras e complexos pessoais que afetam a relação, etc. Afirmaram que a sessão com o *sandplay* foi bastante elucidativa para clarear um conflito central da relação do casal.

2. No psicodrama com crianças:

As crianças em geral já chegam ao *setting* terapêutico um tanto aquecidas, inclusive para um trabalho com a caixa de areia. Desde a 1ª sessão, ao entrar na sala, correm para frente da estante onde se encontram as miniaturas, olham cada uma atentamente, encantadas e surpresas por terem ido se consultar com uma pessoa que tem brinquedos, ou seja, uma pessoa que “gosta do que elas gostam” e que entende o seu mundo infantil. Elas não se importam em se sujar ao mexer na areia, pelo contrário, são atraídas por esta. São mais abertas ao lúdico, já estão preparadas para a brincadeira, pois sua flexibilidade, liberdade, espontaneidade e criatividade são genuínas. Com raras exceções, a mente infantil ainda não está habitada pelo excesso de conservas culturais, de princípios morais que cristalizam suas ações, em geral são livres pra criar.

Já vimos neste capítulo como as técnicas psicodramáticas são aplicadas à caixa de areia, da construção do cenário à criação de uma estória. Na nossa experiência, as crianças demonstram mais facilidade em montar o cenário deixando fluir suas imagens inconscientes e um

pouco de dificuldade quando damos a consigna de “criar uma estória”. Ficam paradas e um pouco confusas, questionando se aquilo faz parte mesmo de uma brincadeira, pois agora passamos para um momento mais verbal. No entanto, elas criam as estórias com mais facilidade e espontaneidade a partir do “*Era uma vez...*”, pois assim retomamos o imaginário quando usamos este termo. Por outro lado, a proposta de entrar no mundo do conto de fadas também torna o ambiente da caixa de areia mais seguro e livre para os sentimentos diversos e os conflitos mais difíceis surgirem.

As crianças menores geralmente não fazem a ligação entre sua vida real e os personagens imaginários no momento em que estão criando a estória, o que os adultos fazem com facilidade e com frequência.

Observamos durante as experiências com caixa de areia, que este instrumento terapêutico funciona como objeto intermediário e lúdico facilitador na interação com a criança. Crianças mais tímidas, introspectivas ou com dificuldades na comunicação participam ativamente de todo processo na caixa de areia. A caixa é como um útero seguro, no qual as crianças ficam à vontade, externam conflitos reprimidos e, muitas vezes, obscuros à própria consciência.

Acompanhando o caso de uma menina de 10 anos atendida por Vanessa Strauch, surpreendemo-nos quando em uma caixa de areia ela escolheu duas miniaturas, uma “caveira” e uma “bailarina”, colocou-as centralizadas uma de frente para a outra e disse que ambas a representavam. A garota explicou seu cenário: a caveira era como ela se percebia, gordinha, feia, com notas baixas, menos inteligente que seu irmão, que não gostava de fazer balé. Era também como ela estava se sentindo, com angústia, tristeza, infeliz. Já a bailarina, era como a mãe dela gostaria que ela fosse. Trabalhar esta imagem dualizada dela mesma, assim como a relação mãe-filha a partir da construção do cenário da caixa, foi mais suave e significativo para a menina do que verbalmente.

Retomando outro caso atendido por Vanessa Strauch, após a entrevista com os pais na 1ª sessão, tivemos o primeiro contato com Marcos (nome fictício), um cliente de quatro anos, na 2ª sessão. Ele era magro, sorridente, comunicativo e ativo. O motivo da busca pela psicoterapia foi sua dificuldade de aprendizagem na escola. Durante dez sessões,

tanto nos jogos, no uso do *sandplay* na caixa de areia e na dramatização de um sonho, percebemos o quanto o mundo interno de Marcos estava conflituoso, com dificuldades de atenção, concentração e com agitação psicomotora. A queixa da professora de Marcos era a hiperatividade, pois ela não conseguia mantê-lo em sala de aula.

Na entrevista com os pais, relataram que durante estes primeiros anos de vida de Marcos eles não iam para a praia, não o deixavam tocar em animais e nem no chão, isto só a partir dos dois anos, o que o fez andar mais tarde. A mãe não trabalhava, tinha mania de limpeza e percebia os problemas do filho em casa e na escola, tomando a decisão de seguir a sugestão da professora de procurar ajuda em psicoterapia. O pai trabalhava e passava o dia fora de casa, mas discordava com a necessidade de psicoterapia. Os pais lhe podavam atitudes de amadurecimento, uma vez que ainda dormia entre os pais e fazia uso da mamadeira constantemente, até para beber água.

Numa sessão, Marcos pegou vários meios de transportes em miniaturas, carros, aviões, helicópteros, caminhões e barcos, virou todos de cabeça para baixo e os cobriu de areia (os enterrou). Demonstrou um turbilhão de interesses e vontade de acabar logo aquela estória, para passar para a próxima brincadeira. Ao perguntar o nome daquela brincadeira, ele respondeu “*Tá tudo morto*” (sic). A terapeuta perguntou: “*Como assim, está tudo morto?*”; e ele respondeu: “*Sou eu, tá tudo morto, acabou. Não quero mais*” (sic). Essas imagens inconscientes de destruição interna foram projetadas em cada miniatura enterrada.

Como consequência da mobilização do trabalho na caixa da sessão anterior, na seguinte Marcos nos trouxe um sonho, que trabalhamos com dramatização, contribuindo assim para desvendar conteúdos inconscientes e seus complexos. Portanto, na sessão seguinte a esta caixa de areia, Marcos chegou dizendo que teve um sonho e que queria contar: “*O papai atropelava a mamãe, ela caía, jogada na calçada... E morria...*” (sic).

Sugerimos fazer de conta que o sonho estava acontecendo naquele cenário. Solicitamos que ele recriasse a cena do sonho de onde ele parou, utilizando a técnica da extensão psicodramática do sonho, utilizando a realização simbólica e a realidade suplementar, para aliviar a tensão pre-

sente naquela cena. Então, na cena, ele vivia os papéis e ia verbalizando: “*Eu viro médico, de repente, para salvar a mamãe... E depois bato no papai...*”

Durante a encenação, sugerimos algumas inversões de papéis entre Marcos, o pai e a mãe. Foi uma dramatização diferente, em ritmo acelerado, com muita ação, na qual a terapeuta e a criança jogavam e invertiam os papéis, num jogo que representava um drama intenso da vida da criança.

Neste sonho, ele entrou em contato com o medo de perder a mãe e de que o pai ocupe todo amor da mãe, tomando-a só pra ele; além dos sentimentos de culpa se não conseguisse proteger e salvar a mãe. Pois, com apenas quatro anos, quando o pai sai pra trabalhar ele se sente responsável em tomar conta da casa.

Nas sessões seguintes trabalhamos, dentro e fora da caixa, os limites que não eram colocados pelos pais para esta criança: limites de horário, de arrumar brinquedos, de cuidado com os brinquedos e miniaturas, além do manuseio com a areia, não pular em cima das poltronas, nem espalhar almofadas, ter hora para cada coisa, etc. No manuseio da caixa, com areia e miniaturas, trabalhamos as regras, os limites que Marcos precisava desenvolver. Ele sempre questionava e ficava inquieto na poltrona, mas o interesse pelo jogo do *sandplay* o fazia superar tal dificuldade. Muitas vezes o cenário da caixa era rapidamente abandonado e passava a ser dramatizado em cena aberta, com Marcos assumindo o enredo, os personagens e os papéis das miniaturas antes escolhidas.

A disposição do terapeuta no trabalho com crianças é essencial, pois a dramatização é espontânea, sem freios e sem vergonha de falar o que sente. No início de algumas sessões, realizamos exercícios de relaxamento com músicas suaves e propomos breves internalizações, com o objetivo de aquecer a criança para dramatização/desenvolvimento da sessão e trabalhar a atenção e concentração também durante as atividades de *sandplay*.

No nosso entendimento do psicodrama com crianças, é importante trabalhar também o compromisso dos pais e a co-responsabilização destes com o processo. E podemos, eventualmente trabalhar com o *sandplay* o desenvolvimento do papel de pais, solicitando que eles montem cenários de como se sentem neste papel, cenários da família, etc.

Neste caso, o uso de temas pré-estabelecidos pode ajudar na objetivação do subjetivo e facilitar na visualização de novos focos a serem trabalhados com a criança.

3. No Sócio-psicodrama público

Esta experiência aconteceu numa sessão de sócio-psicodrama público, realizada no Daimon (Centro de Estudos de Relacionamento), em parceria e a convite da Sociedade de Psicodrama de São Paulo (SOPSP). O grupo compareceu para uma sessão aberta tematizada, cujo tema pré-definido foi o “O tempo para o tempo”. A sessão foi co-dirigida por Cybele Ramalho, Vanessa Franco e Virgínia Alves e compareceram 22 pessoas.

Como aquecimento inespecífico foi pedido que todos se levantassem, observassem o corpo enquanto andavam pela sala e formassem uma roda, tendo como centro uma mandala que se encontrava ao chão. Uma dança circular sagrada, que trabalhava a noção do tempo foi proposta, como uma forma de saudar o grupo, enquanto os participantes apresentavam o próprio nome. Em seguida foi desenvolvido um breve jogo tematizando o tempo. Enquanto a diretora contava até dez, cada um tinha que se deslocar pela sala movimentando-se o máximo que podia, voltando ao ponto de origem quando chegasse ao dez. Depois foi pedido que formassem duplas aleatórias sendo que cada um deveria fazer um gesto ou mímicas para o companheiro adivinhar sobre algo que não conseguia fazer, por falta de tempo. Também foi realizada troca de pares por três vezes.

Mais um jogo foi realizado em seguida. O grupo se reuniu em roda, todos virados para fora da roda de olhos fechados e deveriam, após ouvirem um poema sobre o “Tempo” (de Mário Quintana), fazer uma postura corporal de como se relacionavam ou se sentiam perante o tempo. As imagens foram concretizadas e observadas pelos participantes, que se reuniram em subgrupos com imagens semelhantes. Um solilóquio foi pedido a cada um, tematizando suas imagens.

Partindo para a etapa do aquecimento específico, despidendo-se das imagens anteriores, o objetivo deste aquecimento era que cada um

buscasse duas imagens-miniatura dispostas em bancadas, que representassem sua relação com o tempo. Cada participante escolheu duas miniaturas e, verbalmente, deu um título para estas. Foi pedido que “as miniaturas se escolhessem” e se agrupassem por afinidades. Formando três sub-grupos que dirigiram-se às três caixas-de-areia, demos início à dramatização.

No subgrupo 1, ficaram sete pessoas e as miniaturas escolhidas foram: a bela adormecida, o gênio da lâmpada, Netuno, um homem sentado à vontade, Peter Pan, uma tartaruga saindo do ovo, uma mãe com um bebê no colo, obaluaê (orixá das doenças), um mestre divino, entre outros.

Logo que sentaram ao redor de uma caixa e sob a direção de Vanessa Franco, as pessoas deste subgrupo estavam entusiasmadas com a composição de suas imagens. Um membro do grupo, assim que se sentou manifestou interesse em trocar de imagem, pegando uma que simbolizava a morte. Uma das participantes espontaneamente fez uma cara de decepção. Iniciou-se o jogo.



Figura 3: Imagem final da caixa do subgrupo 1.

A estória narrada e criada pelo grupo falava de uma mãe que tinha um bebê doente. Assim que essa informação foi dada, a participante que tinha colocado essa imagem se espantou, no entanto, o grupo deu sequência à criação da estória. Mas, esse bebê seria tratado pelo obaluaê. Dando prosseguimento aos diálogos no cenário, a morte se apresenta e os personagens começam a se relacionar com ela. Uns dizem que ela deve ser encarada de frente, ser compreendido o seu poder de transformação como necessário à vida. Outros, principalmente os personagens que a participante espantada com a morte dramatizava, tentavam fugir da morte, atacá-la, enterrá-la.

Um clima de disputa estava no ar, alguns membros soltaram suas participações e deixaram que essa protagonista fizesse o drama, outros se desinteressaram. A diretora solicitou uma inversão de papel da garota-protagonista com a Morte. Nessa inversão, ela disse que a Morte estava presente pra deixar as pessoas tristes, pra trazer o mal, etc.

Voltando ao seu papel, a diretora pergunta à protagonista: “Você está com raiva de quê?” Ela responde que a morte tirou tudo o que ela tinha e que ela tinha que lutar contra ela. Durante essa cena, houve um momento onde todos os personagens fizeram uma roda em torno da mãe com seu bebê. Sem querer, um dos personagens quando foi entrar na roda, esbarrou em outro que derrubou a mãe, caindo no centro da roda. Um silêncio tomou conta da narrativa.

A diretora entra e faz um duplo da personagem-mãe: “Enfim, era isso o que eu queria, que todos estivessem aqui amparando minha fragilidade” (sic). Foi pedido após isso que o grupo encontrasse uma forma de encerrar a narrativa. Curiosamente, o grupo não conseguia encontrar um final pra história. A Morte ficava de um lado pro outro, enquanto os personagens tentavam resolver sua existência. A estória se encerrou com a morte presente de pé, a tartaruga nascendo de baixo da areia, e todos os outros personagens reunidos num outro lado da caixa, enquanto viviam a vida.

Na etapa do compartilhar, ainda nesse sub-grupo, os integrantes continuaram a debater filosoficamente sobre a morte, sua importância e existência. Em determinado momento, alguns sentiram que a história estava no plano dos contos de fada e que a morte tinha que vir, pra

contrastar com a realidade. Sentindo ainda um clima de divergência nas opiniões, a diretora solicitou que usassem esse momento pra compartilhar suas experiências pessoais sobre a morte ou qualquer outra questão que a narrativa tinha mobilizado. Foi quando a protagonista contou sua história, tendo perdido os pais de uma vez e, em seguida, ganhando seu bebê. Os outros colocaram suas experiências pessoais, também sobre maternidade, desejos, sorte, etc.

No subgrupo 2, dirigido por Virgínia Alves, ficaram 7 pessoas. A primeira miniatura colocada na caixa foi uma árvore, cujo tronco tem um sorriso e na copa pequenos corações representam os frutos. Em seguida foi inserida uma menina, denominada “pequena dançante”, a qual foi seguida por um casal de dançarinos. Foram acrescentados ainda: uma onda com um surfista pegando “tubo”; uma sereia; um unicórnio; uma cigana; uma bruxinha; uma lâmpada mágica; uma cédula, que inicialmente ficou enterrada, como um tesouro; dois coqueiros com uma rede entre eles, representando o desejo de viajar pelo nordeste; uma concha do mar, representando uma canoa e um helicóptero.

A estória iniciou-se com a árvore manifestando a sua satisfação de estar naquele espaço. No desenrolar, o grupo como um todo manifestava o desejo de praticar atividades prazerosas, como viajar, ir à praia, estar em contato com a natureza. Não havia um clima de queixa por não ter tempo para exercer estas atividades, demonstravam, ao contrário, a valorização da possibilidade de praticá-las, ainda que de forma eventual. Num determinado momento, uma das participantes, utilizou a miniatura do unicórnio para conduzir a menina, que tinha pressa de executar alguma atividade.

Nesta cena, mostra-se claramente um dos símbolos atribuídos ao unicórnio por Chevalier e Gheerbrant (2006), o poder, que se apresenta ligado ao chifre. Neste caso, o poder de dominar o tempo, e permitir que as atividades da menina pudessem se concretizar no tempo disponível.

Em outra cena dramatizada na caixa, a participante que havia colocado a árvore com corações, visivelmente emocionada, deu fala à personagem, dizendo de como sob sua copa se reuniam mulheres para a atividade de produção artesanal. Este arquétipo feminino da artesã produziu sobre o grupo, constituído apenas de mulheres, uma ação harmonizadora que se refletiu num movimento de colocação dos demais

personagens em círculo em torno da árvore, produzindo um mandala, que foi a configuração final da caixa.

Apenas o helicóptero ficou de fora dessa configuração. O que sugere que o grupo utilizou elementos mágicos, tais como lâmpada mágica, bruxa, sereia, cigana, árvore que fala e o unicórnio para lidar com o tempo, deixando de fora a pressa, simbolizada pelo helicóptero.

No compartilhar deste subgrupo que tinha algumas participantes bem jovens, e algumas de meia-idade, confirmaram que a forma como lidavam com o tempo, lhes parecia equilibrada. Longe do estereótipo de moradoras de metrópole que não dispõem de tempo, para as atividades de lazer, elas se colocaram como pessoas que trabalham, estudam, cuidam das atividades domésticas e de lazer com equilíbrio.

Nesta fase final, o grupo intitulou o cenário de: “*Mangueira do tempo e da vida*” (sic). Uma clara referência ao tema arquetípico da árvore da vida. O grupo fez questão de particularizar que a árvore em questão era uma mangueira a partir dos relatos de 3 participantes de como esta árvore havia sido importante nas suas vidas, em geral como representação de harmonia familiar e nutrição emocional.



Figura 4: Imagem final da caixa do subgrupo 2.

No subgrupo 3, que estava sob a direção de Cybele Ramalho, ficaram 6 pessoas. Como não havia mais uma caixa de areia disponível, este grupo improvisou trabalhar num espaço delimitado no chão, com fita adesiva do tamanho de uma caixa. Apesar de incluir jovens, foi o subgrupo composto pelos dois elementos de idade mais avançada do grupo. As imagens/miniaturas escolhidas foram: o Pégaso, Shiva (representando a alma), duas flores (uma aberta, viva e outra murchando, representando as fases do amor), um pássaro que dava carona a uma moça de óculos, uma bicicleta, uma máquina fotográfica, um cristal, um gato, uma moça que meditava e procurava paz, um guardião do tesouro, um tesouro e um chipanzé que não escutava.

Após colocarem suas miniaturas, começaram a criar uma estória que começava com uma flor do amor, colocada no centro da caixa. A trama girou em torno das relações amorosas, de suas transformações e perdas no decorrer do tempo. Suas idas e vindas, transformações ao longo do tempo. Surgiram na história criada conflitos, choque de valores, como a oposição entre a matéria e o amor, mas foram encaminhados ao longo da trama para uma integração.



Figura 5: Imagem final da caixa do subgrupo 3.

No compartilhar de sentimentos, o tema girou em torno das histórias reais das relações amorosas, suas perdas, buscas, imprevisibilidades, intensidades, quedas, conquistas, exageros, invasões, sombras em confronto, etc. O não querer invadir o tempo do outro, o viver o tempo do amor no aqui e agora, valorizando o instante. O amor de cada um no seu tempo. Reflexões e trocas surgiram sobre as atitudes de cada um perante o amor. O grupo concluiu que a história privilegiou, no tempo para o tempo, a liberdade no amor (da alma e do amor ao outro).

O grupo 3 se conduziu sem conflito, com suavidade. Na trajetória do tempo para o amor, o alvo para este grupo seria manter o estado de graça do amor na alma, um estado onde cada um se tornasse realmente livre e mestre do seu próprio destino. Mestre do seu momento presente.

Na etapa final do compartilhar com todos os subgrupos, um dos pontos significativos trazido pelo subgrupo 1 foi com relação ao tema da “boa vida”, a busca de um ideal, sentida como conto de fadas, fantasia. A participante do subgrupo 1, ao brigar com a morte, extravasando sua raiva oculta, protagonizou, tomou a direção da narrativa e tentou assumi-la até o fim. Em contraparte, o sub-grupo soltou a direção, deu a ela esse espaço, voltando ao final com a perspectiva de que a morte tinha que ser encarada de frente. Nesse meio tempo, as técnicas psicodramáticas foram inseridas para que, de alguma forma, a protagonista pudesse lidar com aquela luta interna. Foi no compartilhar que a elaboração da cena se completou, tendo a protagonista verbalizado que, talvez, não seria a super-mãe que é hoje, se não fosse pela perda de seus pais.

Enfim, no compartilhar final cada grupo se apresentou e revelou como se sentiu, observando-se uma complementaridade entre as temáticas das três caixas. Vimos nestas três cenas dramatizadas na caixa três temas protagônicos: o enfrentamento da morte (subgrupo 1), do passado (subgrupo 2) e das vicissitudes do amor (subgrupo 3); em todas elas, foi vivenciado o enfrentamento das contradições que envolvem a nossa relação com o tempo.

Concluimos que foi vivido pelo grupo nesta vivência que o ser humano deve partir do confronto e da afirmação da morte, mas que é o momento, o instante e a valorização do presente que o faz forte na sua travessia, capaz de ler e de construir a realidade e a si mesmo. Enfim,

o sócio-psicodrama do “tempo para o tempo”, através do jogo do *sandplay* psicodramático, encerrou-se num clima de troca, de interesse e entusiasmo no ar.

Finalizando...

Vivemos, com a era da globalização, o reinado da imagem e do virtual, onde é importante lidar com a imaginação e com uma realidade suplementar. É necessário modificar paradigmas, integrar saberes. Enfim, revendo o percurso do psicodrama e pensando nas suas perspectivas futuras, acreditamos que este tem muito a crescer quando os psicodramatistas ousam não apenas reproduzirem as técnicas já existentes; mas tentam criar novas técnicas, na interface com outras abordagens existentes, que trabalhem no sentido de desenvolvimento do homem espontâneo-criativo, num exercício de inter e de trans-disciplinaridade. Abordagens que, como o *sandplay*, visa captar, através da imaginação criadora, imagens mais ou menos inconscientes, compreendendo-as através da multiplicidade dos itinerários humanos lógico-rationais e mítico-imaginários.

Concluimos com nossa experiência de pesquisa-intervenção que a técnica do *sandplay* permite o acesso ao imaginário e à realidade suplementar, podendo ser uma excelente auxiliar no processo psicodramático. Observamos que ela pode ser considerada um jogo dramático que encerra muitas vantagens, especialmente para o psicodramatista tímido ou para o cliente que ainda não esteja familiarizado com a dramatização em cena aberta, que prefere não se movimentar muito ou está impossibilitado de assim proceder.

A técnica mantém, até certo ponto, as possibilidades da ação dramática, pois não envolve o corpo do paciente, esta sendo a sua maior desvantagem; mas, em contrapartida, a técnica oferece novas possibilidades de jogar com as imagens, mais amplas e ricas, tridimensionais. Principalmente se o número de miniaturas disponíveis nas prateleiras do terapeuta for grande e variado, suscitando um número maior de associações e despertando a intuição conjunta do par terapeuta-cliente.

Neste sentido, ultrapassa o valor do desenho, pois supera a dificuldade do saber desenhar, embora seja um recurso plástico, cenográfico, escultural. As miniaturas funcionam também como excelentes egos auxiliares no psicodrama bipessoal, que carece deste recurso.

Nos trabalhos grupais, tanto no foco psicoterápico quanto no sócio-educacional, observamos que favorece a emergência das questões co-conscientes e co-inconscientes que atravessam as relações interpessoais, muitas vezes revelando também a constelação de questões arquetípicas e sincrônicas.

O que não podemos perder de vista no trabalho com esta estratégia terapêutica é a visão filosófica que a fundamenta, a postura psicodramática e seus conceitos teórico-técnicos básicos. Isto inclui o desenvolvimento da espontaneidade, da imaginação criadora, da tele, a promoção do lúdico, o privilégio dado ao jogo no “como se” visando o Encontro Existencial.

Não devemos esquecer que o produto desta imaginação, tornada potência criadora, vai refletir através dos personagens criados e das tramas desenvolvidas, a realidade sócio cultural que nos atravessa, nossos vínculos sociais e o desenvolvimento de nossos diversos papéis, nos diferentes contextos do aqui e agora. Se, para J. L. Moreno, o psicodrama é a busca das verdades veladas por métodos dramáticos, ele nos deixou o legado de continuar a sua obra, recriando-a através do desenvolvimento de novos caminhos.

Referências bibliográficas

AMMANN, Ruth. *A Terapia do Jogo de Areia – imagens que curam a alma e desenvolvem a personalidade*. São Paulo, Paulus: 2002.

CALVENTE, Carlos. F. El lugar de la Imaginación en el Psicodrama o el lugar del Psicodrama en la Imaginación. In: *Revista Brasileira de Psicodrama*. São Paulo, FEBRAP, vol. 17, número 2, 2009.

CAPRA, Fritjof. *As Conexões Ocultas – Ciência para uma vida sustentável*. São Paulo, Cultrix: 2002.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física – um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. São Paulo, Cultrix: 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CUKIER, Rosa. *Psicodrama Bipessoal – teoria e técnica*. São Paulo, Agora:2000.

GRINBERG, Luis Paulo. *Jung, o homem criativo*. São Paulo, FTD: 1997.

FONSECA FILHO, J. S. Psicodrama interno. In: _____ (Org.) *Psicoterapia da relação: elementos de psicodrama contemporâneo*. São Paulo, Agora, 2000. p. 54-73

_____. *Psicodrama da Loucura – correlações entre Buber e Moreno*. São Paulo, Ágora: 1980.

FRANCO, Aicil. *O jogo de areia: uma intervenção clínica*. São Paulo: s.n., 2003 (252 pp). Dissertação (mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia Clínica. Orientadora: Elizabeth Batista Pinto Wiese.

MACIEL, Corinha. *Mitodrama*. São Paulo, Ágora: 2000.

MORENO, J. L. *Psicodrama*. São Paulo, Cultrix: 1975.

MORIN, Edgar. *A Religação dos Saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2001.

PENA-VEGA & NASCIMENTO. *O Pensar Complexo – Edgar Morin e a crise da Modernidade*. Rio de Janeiro, Garamond:1999.

WEINRIB, Estelle. *Imagens do Self: o processo terapêutico na Caixa de Areia*. São Paulo:Cultrix, 1993.

RAMALHO, Cybele. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo. Ágora, 2002.

_____. “O Sandplay Psicodramático: aplicações do psicodrama na caixa de areia”. In: *Cadernos UFS – Psicologia*, Editora da Universidade Federal de Sergipe, vol. IX, fasc. 2, 2007.

SILVEIRA, Nise. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Alhambra: 1981.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. 17ª. Edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra:1997.

CAPÍTULO IV

O sandplay psicodramático em cena: um estudo de caso na leitura do psicodrama junguiano

Vanessa Ferreira Franco

Esse capítulo, além de exemplificar o uso do *sandplay* psicodramático com um estudo de caso na prática clínica, pretende desenvolver mais amplamente leituras possíveis dentro do psicodrama junguiano.

Para tal, supõe-se que o leitor já tenha feito o acesso, ou que busque as referências bibliográficas sobre o assunto¹⁰, para que conheça a construção das bases metodológicas e epistemológicas sobre o *sandplay* psicodramático com as co-relações entre Jung e Moreno e, assim, poder mergulhar de forma mais apropriada nas reflexões possíveis dentro deste novo campo de estudo psicológico e que serão brevemente elucidadas aqui.

De início, levantar-se-á alguns pontos teóricos importantes sobre essa técnica numa perspectiva co-relacional entre Jung e Moreno.

¹⁰ MACIEL, Corinha. *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo: Ágora, 2000.

RAMALHO, Cybele Maria Rabelo. Parte II: Psicodrama dos Heróis e Contos de Fadas. In: CORUMBA, Rosa Maria do Nascimento. *Descobrendo enigmas de heróis e contos de fadas: entre a psicologia analítica e o psicodrama*. (PP.88-183). Aracaju: Edições PROFINT, 2008.

_____. *Sandplay Psicodramático: o Psicodrama aplicado à caixa de areia*. In: *Cadernos de Psicologia*, Aracaju: Editora da UFS, vol. IX, fasc. 2, 2007.

_____. Aproximações entre Jung e Moreno/Cybele Ramalho – São Paulo: Ágora, 2002. pp.164.

Começemos:

Na técnica do *sandplay* psicodramático, temos a *cena* como o maior meio de acesso ao trabalho terapêutico. Cabe, então, o questionamento:

Como [se] poderia correlacionar vários conceitos com a cena?

Como entendê-la aos olhos de teorias psicodramáticas?

E aos olhos de outras teorias?

Que tonalidades ela adquire?

Que segredos ela desvenda? (MASSARO, 1996:18).

Para desvendar as respostas a essas questões, precisamos nos posicionar sob a perspectiva de que as escolas de psicoterapia possam ter liberdade para seguir suas intuições com a finalidade de moldar suas respectivas teorias e práticas.

Deste modo, se apresentam aqui as intuições pertinentes à leitura cênico-simbólica do jogo de areia sob os alicerces teóricos da psicologia analítica e do psicodrama.

Teóricos da psicologia analítica como Estelle Weinrib (1993), Ruth Ammann (2002) e Cybele Ramalho (2008) destacam que o *sandplay* caracteriza-se por ser um jogo sem regras, de caráter vivencial, que encoraja o espírito lúdico, favorecendo a liberação da criatividade e da espontaneidade.

Compondo cenas com [ou sem] as miniaturas na areia, o paciente realiza o trabalho com seu “corpo onírico”, permitindo que o inconsciente se manifeste numa realidade suplementar através de uma linguagem que vai para além dos sintomas, revelando a psicodinâmica da sua consciência no aqui-agora da sessão.

A partir dessa dimensão espontâneo-criativa da realidade suplementar, durante o jogo dramático que acontece dentro do recipiente da caixa-de-areia, é o contato com a imagem cênico-simbólica que desvelará o drama ou o projeto dramático oculto do paciente. Para Massaro (1996), o discurso da imagem é a ação das palavras não-ditas, e nessa ação, as cristalizações se quebram e se reorganizam em função de uma espontaneidade e de uma possibilidade. Além disso, imagens arquetípicas são evocadas nas cenas oníricas que emergem, sendo dramatizadas e analisadas posteriormente no momento de elaboração verbal.

O terapeuta, como ego-auxiliar, dentro da proposta do *sandplay* psicodramático, tem como objetivo permitir que o adulto possa brincar de fato, podendo ir além da simples disposição das imagens, e permitindo que o paciente envolva-se com elas num enredo no qual ele é diretor e protagonista. Neste momento, é possível a utilização de técnicas como o duplo, a inversão, entre outras. As técnicas permitem o contato com a sombra do protagonista, ampliando sua consciência vivencial.

Deste modo, diferente da proposta junguiana tradicional, na qual o paciente adulto encerra seu trabalho com as associações momentâneas da sua composição, para o *sandplay* psicodramático torna-se viável em alguns momentos que seja possível o mergulho lúdico na cena. A inclusão do psicodrama na proposta junguiana entra justamente aí. Fazer o paciente entrar, de fato, no papel de criança, em *role playing*, expandindo sua capacidade de agir ludicamente, de agir espontâneo-criativamente, assim como acontece naturalmente quando se trabalha com crianças dentro da técnica tradicional-junguiana do jogo de areia¹¹.

Um dos cuidados fundamentais que se deve tomar, no caso da interferência do terapeuta na hora da dramatização com os cenários no trabalho com adultos, é, de acordo com Ramalho (2007), que o terapeuta seja guiado pela sua intuição, pelo seu *feeling*, empatia e, principalmente, pela sua percepção télica. Deste modo, não haveria o perigo de o *Self* inva-

¹¹ Existe uma série de considerações teóricas da psicologia junguiana (e que estão disponíveis para o leitor interessado na bibliografia sobre o assunto) para o fato de o terapeuta buscar não favorecer que o adulto se dimensione *para dentro* da imagem composta (exceto no trabalho *a posteriori* com a técnica de imaginação ativa), mas que ele se mantenha de fora dela. Essas definições podem invalidar a intervenção psicodramática com o cenário no momento em que ele é construído pelo paciente. O que alguns junguianos sugerem para a intervenção com a técnica psicodramática, é o trabalho com o psicodrama interno, que é um equivalente da imaginação ativa, pois, assim, a cena na areia não será removida ou desfeita devido a uma suposta “sugestionabilidade” do terapeuta. Não se pretende aqui questionar essas premissas cuidadosamente estudadas pelos junguianos, nem esgotar a discussão (que merece estudos e pesquisas sobre o assunto), mas permitir o acesso a uma leitura complementar e diferenciada com a técnica, valendo-se dos recursos teóricos e metodológicos do psicodrama, também amplamente e cuidadosamente experimentados pelos “teóricos da realidade suplementar”.

dir o campo egóico da consciência através da imagem cênica, gerando inflação ou risco de dissolução. Para isso, é preciso também deixar claro que o terapeuta que pretenda fazer uso dessa técnica, além de ter se submetido a processo terapêutico em ambas as vertentes, seja devidamente treinado em ambas as perspectivas teóricas. Muitas caixas-de-areia não necessitam de intervenções e manejos cênicos, seu próprio silêncio é mobilizador de catarses e *insights*. Outras, entretanto, parecem solicitar uma brincadeira mais ativa. Assim, experimentando-se a si mesmo e ao seu cliente em diversos cenários na areia, o terapeuta vai ganhando confiança em sua percepção télica.

Pressupõe-se também, ainda pensando sobre o manejo técnico do terapeuta, que os conteúdos que surgem através dos diálogos no contexto dramático – com a introdução das técnicas do duplo, inversão, interpolação de resistências,... – estejam no limiar entre consciente e inconsciente e, por mais inconscientes que possam ser, o ego já tenha alguma condição de acessá-los¹².

Voltando a função terapêutica dessa técnica, Ruth Ammann (2002) reforça que a imaginação do paciente permite a entrada de imagens que podem ser compensatórias à sua psicodinâmica, sendo assim conscientizadas.

Reconhecendo essas imagens compensatórias através da cena simbólica que se compõe guiada pelo inconsciente, o paciente, como criador, cria a criatura. É o deus de sua obra.

Pode-se entender que a manifestação da Criatividade na consciência acontece por meio da expressão da polaridade e da complementaridade criatura-criador. Essa é uma idéia complementar ao estudo de Moreno acerca do conceito de complementaridade de papéis, e ao estudo de Jung também com a noção dual, de pares de opostos como mediadores do *Self*. Que o protagonista seja criador do seu drama, revelando sua criatura através das cenas simbólicas dispostas na imagem!

¹² Assim como se adota no método de interpretação dos sonhos. O que não deve entrar em contato com a consciência, o ego simplesmente apaga ou reprime. Estamos considerando aqui o trabalho com pacientes de estrutura egóica estabelecida. Sobre as “contra-indicações” desse método consultar a bibliografia disposta sobre o assunto.

As cenas e imagens simbólicas consteladas na areia possuem também uma duplicidade em seu *modus operandi*. De um lado a concretização externa e estática da imagem; e de outro as forças internas que movimentam o enredo e que são carregadas de emoção e energia com seu significado simbólico.

Fica claro, então, para onde a técnica do *sandplay* psicodramático encaminha nossos estudos. Ela nos leva exatamente para a brecha entre fantasia e realidade, o momento psíquico onde as imagens, a imaginação e a fantasia mediam os dois mundos, consciente e inconsciente. Voltemos, pois, para esse momento do desenvolvimento da consciência.

Perazzo (1999) considera que quando a criança não pode atuar através da complementariedade dos papéis sociais sua energia psíquica, por imposição das interpolações de resistências, seu desejo se transforma em imaginação ou em fantasia. Se é carregada de transferência, compõe-se como papel imaginário. Sem carga transferencial, transforma-se em papel de fantasia. Assim, os papéis de fantasia não possuem complementariedade e, portanto, não são carregados de transferência. Já o papel imaginário¹³, é um papel encapsulado que não é atuado e que, sendo carregado de transferência só pode ser atuado na cena psicodramática sendo resgatado pelos papéis psicodramáticos.

Assim, os papéis do imaginário seriam as nossas potencialidades encapsuladas no imaginário, pedindo para serem atuadas criativamente na cena como papel psicodramático, através do veículo da espontaneidade. Sendo a imaginação, nas palavras de Jung, o “extrato concentrado de forças vivas do corpo e da alma” (AMMANN, 2002:75), a composição de uma cena simbólica na caixa-de-areia, associada ao drama espontâneo-criativo vivido na realidade suplementar, permite a constelação de conteúdos vivos do inconsciente, favorecendo a expressão da totalidade da psique, a alma.

Weinrib (1993) resgata Jung para frisar que a fantasia é a “*mãe de todas as possibilidades, onde, assim como todos os opostos psicológicos, os*

¹³ Conceito criado por Alfredo Naffah Neto, citado por Sérgio Perazzo no texto “Fantasias Reais”, no livro *Fragmentos de um alhar Psicodramático* (1999). Fonseca (2000) sugere o termo *papel do imaginário* ao invés de papel imaginário. Assim, o termo se refere a sua localização – o imaginário – e não a um papel que é imaginado.

mundos interno e externo são unificados numa união viva” (Collected Works, vol. 6, p.52 apud p.22).

Entende-se, com essas afirmações, que a fantasia se situa num eixo em que o ego e o desempenho de papéis complementares estão ainda mais distantes do referencial de vigília da consciência. Já a imaginação, seria um veículo de acesso do inconsciente a conteúdos que implicam maior disposição do ego em cena, já que se supõe que a imaginação e os papéis imaginários possuem carga transferencial. Assim, as imagens (e a função imaginação) seriam o meio de campo entre a fantasia (guiada mais pelo inconsciente) e a realidade (guiada mais pelo consciente).

Uma das finalidades do trabalho com o *sandplay* psicodramático, então, é identificar o paciente com as imagens de poder que estão representadas nas figuras escolhidas como mediações do eixo ego-*Self*. Ao se identificar com a imagem simbólica, o paciente faz uso do poder que ela o transmite e, então, torna-se esse poder.

A preparação do cenário libera o fantasiar simbólico livre e protegido. Assim, a imaginação dá fluxo à energia neurotizada e cristalizada sendo conduzida a canais espontâneo-criativos. Esse é o caminho curativo a ser trilhado.

Trabalha-se aqui com o conceito de *cura simbólica*¹⁴, na qual se confia que o símbolo leva a um poder sobrenatural intrapsíquico. Nessa perspectiva, a “*causa e a cura da doença estão ligadas ao grande todo mitológico maior*” (SANDNER, 1997:25). Este todo mitológico opera a partir de imagens aceitas culturalmente e que agem de modo direto sob o inconsciente do paciente, resultando em mudanças de padrões psíquicos. O próprio ato de interação do paciente com o símbolo constelado já é por si só curativo.

Em um nível não-verbal e não-interpretativo acontece uma espécie de regressão terapêutica ao nível matriarcal, dentro do vaso alquímico da caixa de areia. E é nesse reino materno, nesse útero protegido, que se reconstitui a unidade psicológica mãe-bebê, o *locus* genuíno da criação. Ali o *Self* pode ser constelado, ocorrendo uma renovação psicológica que fortalece o ego, gerando a cura. Assim, o paciente é devolvido “... ao

¹⁴ SANDNER, 1997.

início de sua vida, e à formatação original de sua energia”. (SANDNER, 1997:218-219).

Moreno (1992b) também se refere à função materna do seu conceito-eixo, considerando a espontaneidade-criatividade como energia não-conservável que possui função procriativa, a primeira como arqui-catalisadora e a última como arqui-substância.

Assim, o *sandplay* psicodramático promove o acesso ao *status nascendi*, ao universo matriarcal de origem e criação da existência. Geraldo Massaro (1996) retoma Stanislavski¹⁵ ao dizer que o estado criador atinge seu máximo quando o inconsciente funciona naturalmente.

A idéia, pois, é permitir que, com as próprias mãos que mediam a “*realidade anímico-espiritual e a material*” (AMMANN, 2002:68), o paciente possa voltar a criar a própria realidade, tornando visíveis suas forças e imagens internas no mundo concreto e propiciando que de imaginárias cheguem à sua devida materialização no plano relacional e social.

Uma das principais funções que a cura simbólica tem em comum com a mitologia geral é a construção de um mundo simbólico no qual o indivíduo pode sentir-se à vontade, seguro e confortável. Às vezes isso é realizado por meio de *mandalas*¹⁶. Para Eliade¹⁷ o *mandala* como *imago mundi* representa o cosmos em miniatura. E a recriação mágica do mundo tem função terapêutica.

Assim, o analisando cria e recria seu mundo interno e externo, participando ativamente da contínua criação do mundo. Com uma forte convicção interna de que pode se expressar livremente, os símbolos exercem uma vital influência sobre o indivíduo auxiliando-o a adentrar caminhos onde antes resistiria explorar. E quando confrontado com essa

¹⁵ STANISLAVISKI, C. *A preparação do autor*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1976, p.295.

¹⁶ *Mandala* é a palavra sânscrito para círculo. São imagens circulares ou quadrangulares que representam também um receptáculo protegido e não defensivo de energias conscientes e inconscientes. Entende-se, aí, sua semelhança com a caixa-de-areia do *sandplay*. Para maiores informações sobre a função das mandalas ver FRANCO, Vanessa. F. 2004.

¹⁷ ELIADE, Mircea. *Myth and Reality*. Nova York and Evanston, III.: Harper & Row, Harper Torchbooks, 1968. [*Mito e Realidade*. Perspectiva, São Paulo]. In SANDNER, 1997:162).

experiência, uma força numinosa passa a ocupar o campo da consciência propiciando a cura.

Pode-se entender, por fim, que a imagens na areia vão compondo o caminho de evolução da consciência e ajudam o paciente a reconhecer os estágios de desenvolvimento por onde passa a sua consciência, expressando sua maturidade psicológica.

Que a cura científica – com seu empirismo, método experimental, idéias de objetividade estrita e entendimento intelectual – esteja em concordância com a cura simbólica em sua abordagem intuitiva, para que se possam realizar as devidas medicinas das quais a alma necessita! E o *sandplay* psicodramático é uma delas!

Um estudo de caso

Christian¹⁸ tem 37 anos de idade, procurou psicoterapia há 3 anos atrás – e a realiza até hoje sem interrupção – com a queixa de impotência sexual.

Homossexual, queixava-se não conseguir sentir-se espontâneo em sua sexualidade, tanto nas relações que implicavam afetividade e um vínculo mais íntimo com o parceiro, como em situações de transas esporádicas com pessoas que não conhecia ou que não vinha a alimentar uma relação mais comprometida.

Com a intelectualidade bastante desenvolvida, sendo doutorando e professor de universidades, uma das questões conseqüentes da queixa baseava-se em não conseguir se colocar ou de render-se de forma inconsciente e infantil nas relações com seus professores e mestres.

Sua vida cotidiana, além de contar com períodos em que estuda e leciona, também inclui muitos momentos em que se dirige à internet para acessar *sites* pornográficos, momento onde consegue permitir sua imaginação fluir, trazendo de volta a sensação de prazer e excitação que não encontra nas situações de transa real.

Christian diz que tem bastante dificuldade em vincular-se afetivamente com parceiros por muito tempo. Também relata curiosidade em

¹⁸ Nome fictício.

entender o por quê não se vincula às suas próprias coisas, pois já se mudou algumas vezes e sempre se desfez de seus pertences com a maior naturalidade a espanto dos amigos e colegas.

Um dos comportamentos bastante indagado pelo paciente, diz respeito ao seu desejo de realizar sozinho algumas vontades – que diz nunca conseguir – sem precisar depender da presença de amigos ou de ter que se dar a desculpa de que não tem dinheiro, como por exemplo, viajar para outras cidades.

No início da adolescência, com o despertar da sexualidade, já percebia uma inclinação por imagens sexuais masculinas, quando, então, trancafiava-se em seu quarto podendo render-se à sua excitação sexual. Nas relações sociais entre amigos da escola, sempre tentou esconder sua sexualidade por detrás da *persona* de um amigo bastante disponível e por detrás de uma beleza que atraía muitas meninas. Chegou a relacionar-se e a namorar com garotas, mas, com o tempo, definiu para si sua própria sexualidade, escondendo-a da família.

Saiu de casa no início de sua juventude, quando foi morar sozinho em São Paulo, onde, então, desenvolveu sua vida pessoal e profissional, diferentemente dos irmãos que se mantiveram mais próximos da casa dos pais e onde estão até hoje.

Com o tempo de psicoterapia, relatou, com relação ao desenvolvimento da sua sexualidade, que as impressões deixadas pelo pai a respeito de homossexualidade sempre foram de caráter depreciativo, associadas à idéia de sujeira e desprazer. Lembranças em que o pai o reprimia com qualquer possibilidade afetiva entre eles, na relação pai-filho, também marcaram sua história.

Quanto à mãe, Christian descreve com curiosidade o prazer ou “gozo” que sentia ao permanecer deitado por entre as pernas da mãe em momentos de descanso entre eles. Ele conta que sua mãe, no entanto, parece não ter realizado um grande desejo, o de se casar com um outro homem, por conta de diversos impedimentos de ordem familiar. Ele diz acreditar que ela carrega consigo esse desejo em seu imaginário até hoje. Christian também afirma nunca ter percebido uma relação homem e mulher entre seus pais, já que nunca demonstraram nenhuma afetividade de um para com o outro pelo menos em situações sociais e na presença

dos filhos. Christian aponta certa repulsa da sua mãe com relação à sexualidade.

O trabalho com a caixa-de-areia, desenvolvido em várias etapas espaçadas durante o processo terapêutico de Christian, revela muitas dessas questões e as transformações necessárias por detrás da sua queixa e de seus sintomas.

Para Ramalho (2007), as primeiras cenas indicam onde as energias e os conflitos estão focados, além do que o paciente sente com relação à psicoterapia, sua relação com o inconsciente, a hipótese diagnóstica do seu problema pessoal e sua possível solução.

Na sua primeira caixa, realizada logo no início do processo terapêutico, intitulada “Bagunça”, Christian conta que as imagens escolhidas revelam seu desejo sempre presente de ser um super-herói. Traz também imagens da infância, já que a brincadeira com a areia o lembrou (bolinhas de gude, Poppye, Olivia Palito, sobrinho do Tio Patinhas e do Pato Donald, pá).

Para ele, o globo representa seu desejo de viajar e a brincadeira que sempre fazia quando criança de girá-lo, interrompendo seu movimento



Fig. 1. Caixa 1: “Bagunça”.

com o dedo, revelando o país que tinha apontado. Christian disse que não entendeu o por quê colocou o urso.

A análise simbólica da caixa revela que a imagem realizada numa caixa de areia úmida traz à tona aspectos mais regredidos da psique. O super-homem, que observa num dos cantos da caixa, pode revelar a necessidade do *Self* pela busca do Herói, trazendo à tona as questões pertinentes para trabalhar com o seu drama: “quem sou eu”, “qual o sentido da minha dor”.

Diversos símbolos constelados na imagem revelam as polaridades pelas quais o paciente transita:

Os super-heróis possuem dois lados: o do muito poderoso (relacionado aos papéis que incluem a forte intelectualidade do paciente, como professor, escritor, pesquisador), e o fragilizado (sensações que atravessam a sua queixa).

Mais ao centro se encontra o sobrinho do Tio Patinhas e do Pato Donald, que também personificam essas dualidades. Tio Patinhas, o aspecto forte; e Pato Donald, o fraco.

Olivia Palito apresenta a *anima* frágil do paciente, e que também está dividida entre o Poppye e o Brutos. Poppye só se fortalece com o espinafre e, quando está sem ele, Olivia é pega por Brutos. Essa figura de *anima* pode abrir espaço para uma investigação clínica acerca do complexo materno do paciente, que já dá indícios acerca dos dados que o paciente trouxe sobre a divisão psíquica da mãe entre dois homens.

Enfim, esses símbolos já apresentam ao cenário terapêutico a ambivalência psíquica do paciente, sua divisão no âmbito da sexualidade e nos relacionamentos.

O urso é uma fera, e também se apresenta num aspecto dócil, mas ele parece estar fora do contexto da cena, inclusive está olhando para o outro lado. Incluindo a associação do paciente não ter entendido por quê o colocou na imagem, talvez esse urso esteja anunciando uma falta de conexão, que pode ser entendida como a que o paciente tanto se queixa com relação às coisas de sua vida.

As 3 bolinhas de gude anunciam um prognóstico de integração, já que o número 3 significa psicologicamente a possibilidade de síntese entre os opostos, anunciados pelo número 2. Sendo a primeira caixa-de-areia,

esse símbolo pode estar anunciando a síntese que o paciente pretende buscar diante de sua ambivalência a partir do início da psicoterapia.

A pá, enfim, sendo um instrumento que cava a areia, pode estar sinalizando a própria psicoterapia. Poder cavar, remover a angústia, saindo do papel de observador (que o super-homem personifica) e entrar, de fato, na análise.

A segunda caixa-de-areia foi realizada quatro meses depois da primeira. Sem título, a imagem retrata um cachorro pastor alemão, sozinho no cenário. O paciente, ao escolher a imagem e colocá-la no recipiente, relata que o animal representa ele mesmo, sozinho, podendo fazer o que quiser, já que o cachorro passa idéia de energia, coragem e desbravamento.

Em seguida, colocado no papel do cachorro com a ajuda da terapeuta, o paciente decidiu se movimentar, explorando os mundos que gostaria de descobrir.

Do ponto de vista simbólico, essa caixa anuncia o mundo instintivo solitário do paciente (ele não sabe o que fazer com suas pulsões



Fig. 2. Caixa 2.

instintivo-sexuais). Curiosamente, a imagem cênica revela sua contradição psíquica. O cachorro é um animal que gosta de companhia e não de estar sozinho, como o paciente reproduziu. Talvez aí oculta-se uma companhia que o paciente ainda não encontrou. Pode representar também o arquétipo paterno, o sentido de direção psicológica, que está em movimento na imagem, ou seja, uma caixa que revela que o paciente esteja buscando uma direção na sua vida.

A terceira caixa-de-areia foi realizada um ano depois. “A Saga do Aquaman”, como é nomeada, foi composta em duas etapas. A primeira seguiu os passos do trabalho do *sandplay* dentro dos padrões da psicologia analítica. O paciente dispôs no cenário uma casa, que dizia ser a sua; um menino na época da escola, representando ele mesmo garoto, quando ficava durante horas em seu quarto imaginando... Enquanto o paciente descrevia sua cena, alguns papéis complementares foram surgindo em seu discurso, como o pai e a mãe. Foi quando, então, a terapeuta sugeriu que os incluísse na cena.

Buscando os personagens do pai e da mãe, o paciente foi entrando nos papéis e realizando a dramatização. Durante a cena, enquanto se relacionava com os pais, o paciente disse que gostaria de ser um garoto mais extrovertido com seus sentimentos, e pegou uma miniatura pra representar esse aspecto do eu ainda imaginário (que é o pequeno garotinho no canto esquerdo superior da imagem abaixo).

Em pleno aquecimento, o novo garoto do enredo anuncia que gostaria que tudo aquilo fosse diferente, mas que precisaria de um remédio pra resolver a situação. Concretizando esse desejo, o paciente pegou o caldeirão pra representar o fazer medicinal. As imagens simbólicas do bumba-meu-boi e do Tritão vieram associadas durante a confecção da sua medicina, como egos-auxiliares para a transformação. Em seguida, munido com sua terapêutica, o paciente, mais encorajado e apropriado da brincadeira, anunciou à terapeuta o que ele realmente tinha vontade de fazer, e realizou.

A imagem final, registrada na figura 3, retrata a destruição do cenário realizada pelo paciente enquanto estava no papel do Tritão.

O movimento espontâneo e catártico criado deixou as imagens dos pais enterradas no cenário.

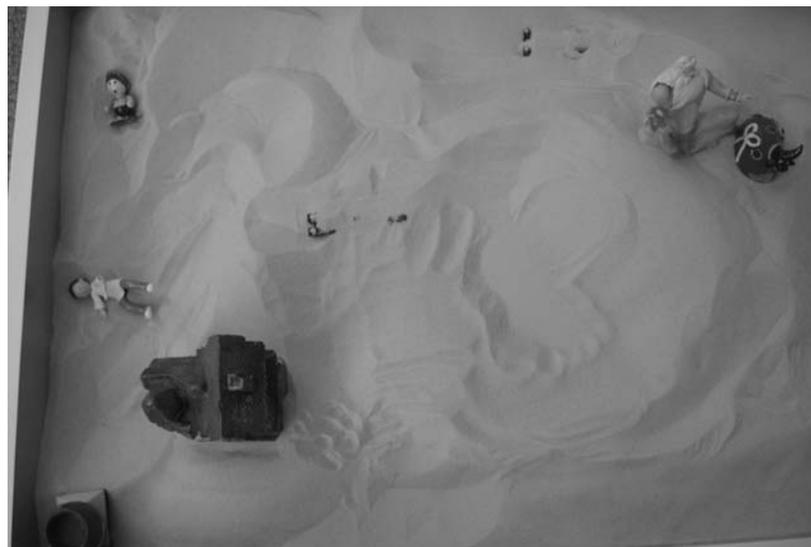


Fig. 3. Caixa 3: A Saga do Aquaman.

Essa caixa explicita claramente a possibilidade de destruir que o contexto protegido do *sandplay* psicodramático propiciou.

O espaço livre e protegido da caixa-de-areia forneceu um recipiente seguro e fechado, onde as energias demoníacas são redimidas. Ele oferece a possibilidade de externalizar com segurança um impulso interno.

Como meio seguro de expressar sua agressão, a realidade suplementar da caixa-de-areia trouxe à tona os temas da queda do poder dominador, da morte do rei velho e renascimento do novo. Essas temáticas, do ponto de vista junguiano, sugerem o sacrifício da atitude consciente em prol da totalidade do *Self*. O rei é a atitude dominante da consciência, até mesmo o poder cognitivo intelectual, em que o ego fica fixado, e que unilateraliza o campo da consciência. Assim, quando o “paciente acadêmico” brinca na areia, ele já força seu campo egóico a submeter-se à força da imaginação espontâneo-criativa e ao poder libertador e transformador do *Self*.

Pode-se entender que, ao permitir que o papel imaginário destrutivo em relação a composição afetivo-emocional na unidade familiar mãe-

pai, na medida em que é atuada como papel psicodramático, além de gerar a catarse, anuncia à consciência de que é necessário o sacrifício do seu medo e rendição egóicos às figuras de autoridade, assumindo sua força e direção próprias sob a regência de Tritão, Netuno, o “rei” do mundo das águas, das emoções.

Tritão é um símbolo do arquétipo paterno. Na história da pequena sereia, onde aparece, o personagem se desenvolve compreendendo os desejos da filha que são contrários aos seus valores e preceitos como pai. Além do mais, Tritão é a figura mitológica de Netuno, que exerce influência na inspiração, intuição, espiritualidade e poder superior da Consciência. Deste modo, esse personagem pode estar constelando o poder inconsciente do paciente como fonte de força superior e autoridade para poder reconhecer sua própria dimensão psíquica, seu sofrimento e sua necessidade de ajuda, para também poder, enfim, destruir o padrão conservado na complementaridade transferencial entre pai-filho.

A vaca do bumba-meu-boi, do ponto de vista arquetípico – e como método de amplificação simbólica utilizada na técnica junguiana¹⁹ – simboliza um aspecto do eu que está no meio da multidão, mas por debaixo do pano, já que realmente existe alguém dentro da roupagem da vaca. O dicionário de símbolos (muito utilizado para realizar a amplificação simbólica (Cascardo, 1993) situa que nas cerimônias culturais do bumba-meu-boi na Bahia, existem painéis enormes para cozinhar pra muita gente, e que em toda casa de família tem. É um dado curioso devido a presença do caldeirão na cena, e que pode estar sinalizando, além da relação com a mãe, o desejo inconsciente do paciente em realizar a união da família, mas uma união que vem após a ruptura e quebra do padrão familiar anterior, já que as duas imagens da vaca e do caldeirão surgem a partir da possibilidade de destruição da cena anterior. O caldeirão é o próprio vaso alquímico, que anuncia o que o paciente precisa transformar.

¹⁹ Amplificação simbólica é um recurso utilizado pela Psicologia Analítica para ampliar o significado que determinado símbolo pode ter para as diversas culturas e religiões existentes. O objetivo desse recurso é acessar a raiz comum que está por detrás do símbolo em questão, chegando então nos arquétipos.

Essa cena também sugere a relação ainda inconsciente com a mãe, sendo a vaca um representante desse arquétipo. A vaca, como bumba-meu-boi, tem um homem por debaixo. Esse dado relembra a cena em que o paciente está entre as pernas da mãe, e pode estar anunciando a tendência ainda inconsciente de ficar embaixo da saia da mãe.

Mesmo após a destruição, a casa ainda permanece em pé, indicando que a estrutura do paciente não ficará comprometida com essa “destruição”, com esse “assassinato” simbólico dos pais.

A teoria de Erich Neumann, analista junguiano, conta com uma leitura mitológica do desenvolvimento e evolução da consciência²⁰, que obedece três momentos: 1) O mito da criação, que subdivide-se em Uroboros, Grande Mãe/Universo Matriarcal, Universo Patriarcal, e separação dos pais; 2) O mito do herói, com seu nascimento, ritos, e o necessário “assassinato” da mãe e do pai; e 3) O mito da transformação, a *coniunctio* entre os opostos.

Esses dados permitem supor que a possibilidade de “assassinato dos pais”, vivida como realização simbólica dentro da realidade suplementar, canaliza e anuncia o início do contato verdadeiro do paciente com o arquétipo do herói, diferente do super-homem observador da primeira caixa-de-areia que o conserva numa atuação restrita e solitária da sua personalidade.

Perazzo (1999) descreve muito bem a fenomenologia do papel do imaginário, ressaltando a grande solidão existencial pela qual o indivíduo fica submetido quando da não atuação de sua energia, da sua não complementariedade e aprisionamento em sua própria carga transferencial. Assim, a energia imaginária serve como alvo vazio de suas próprias projeções, imersa em seu Drama privado.

Deste modo, o caminho que a espontaneidade-criatividade criou desencadeou na atuação de um papel do imaginário, até então encapsulado, que estava “pedindo” para ser atuado criativamente através da mensagem oculta do sintoma (potência-impotência). Na medida em que pode ser desencapsulado num papel psicodramático, torna-se ainda maior a possibilidade dessa potência oculta vir-a-ser na realidade, já

²⁰ NEUMANN, E. 1995.

que a função-ponte do papel psicodramático é de ligar o papel do imaginário – que traz na sua função a peculiaridade do seu desejo – ao papel social, resgatando na imaginação, na cena psicodramática, esse papel que não podia ser atuado, porque estava cristalizado transferencialmente na relação com o pai.

A cena auxiliou que o paciente pudesse incorporar, através de uma realidade suplementar, a intenção dos seus papéis do imaginário, os seus “reais” desejos, dando expressão a um movimento novo, de soltura e de um certo descontrole, que favorece com que o paciente possa agir de um modo diferente daquele conservado nas relações com figuras de autoridade.

Como sugere Moreno²¹, a realidade e a fantasia não estão em conflito na cena dramática. O principal foco aqui é na verdade subjetiva que o paciente pode encontrar no exercício de sua cena e no valor que sua imaginação exerce ao permitir que a eterna criança em nós descubra novos caminhos que preencham nossos universos, reais e imaginários.

E nessa brincadeira de Deus, Christian evocou seus seres fantásticos para auxiliá-lo na passagem de um universo a outro, de um padrão mental a outro. Weinrib (1993) afirma que o lúdico propicia aos adultos uma espécie de iniciação no sentimento, no afeto e no mundo da infância, que o coloca em contato com lembranças perdidas e reprimidas que podem ser agora reconciliadas.

Ramalho (2007) complementa que, na medida em que o adulto brinca na caixa com seriedade, entrando nesse rito de iniciação do sentimento, do afeto e do mundo espontâneo-criativo da criança, aumenta a capacidade do paciente distinguir o ilusório do real, pois trabalha na brecha entre a fantasia e a realidade. Por outro lado, favorece a catarse do sentimento e o simples ato da criação gera satisfação e liberação da tensão.

Assim sendo, a caixa funciona como um espelho do eixo ego-*Self* e pode produzir catarses de integração liberando a espontaneidade presa em um determinado papel.

Do ponto de vista psicodinâmico, contando aqui com as associações trazidas pelo paciente no contexto terapêutico, pode-se entender que a combinação das figuras parentais internalizadas ao longo do seu

²¹ MORENO, Jacob L. *Psicoterapia de Grupo e Psicodrama*. São Paulo, Mestre Jou, 1974.

desenvolvimento, contribuiu para a formação de uma personalidade dividida entre prazer e desprazer, de um ego frágil quanto a definição de sua auto-imagem e de suas pulsões, gerando uma dificuldade na formação de vínculos e relações, incluindo a homossexualidade.

O homossexualismo do paciente, por não estar totalmente desenvolvido afetivamente no âmbito relacional, pode ser entendido mais como um homoerotismo, como um desejo inconsciente do paciente com suas próprias pulsões, ou também um desejo em se envolver com o pai e integrar o arquétipo por trás desse complexo paterno. A figura da mãe, no caso, entraria aí como um modelo de *anima* que apresenta poucos recursos ao lidar com a própria sexualidade e seus desejos, comprometendo a dinâmica afetivo-relacional do filho. Assim, o complexo materno de Christian, ativo em sua homossexualidade, apresenta um aspecto ainda *puer*, ou adolescente, que o paciente vive em suas relações.

Assim, uma triangulação dessa natureza pode ter contribuído para que o paciente desenvolvesse essa ruptura que dividiu sua consciência num mundo de prazer imaginário de um lado, e, do outro, um universo de desprazer em situações afetivo-relacionais, e o comprometimento com figuras e situações de autoridade, já que são essas últimas que relembram a psique o momento em que se rompeu.

Deste modo, percebe-se que os efeitos terapêuticos da caixa-de-areia desencadeiam um processo psíquico holístico que pode levar à cura e ao desenvolvimento da personalidade.

Conclui-se, afinal, que a leitura simbólica da psicodinâmica do paciente através das cenas elaboradas viabiliza a construção de um mito pessoal. E como um vaso alquímico no qual se realiza a transformação da substância psíquica, o útero materno onde será possível a transformação completa propicia o renascimento da consciência num novo nível. A renovação então se configura através do poder curativo e transformador da imaginação num estado psíquico de incubação.

E assim como começou, é Massaro (1996) quem encerra essa breve análise e apresentação de caso.

Toda cena psicodramática é um ato de loucura, porque traz à tona um eu alienado. Nesse sentido, é também um ato de cura. Toda

cena psicodramática é uma bruxaria, um encantamento, pois liberta um ser de seu feitiço. Toda cena psicodramática é uma poesia, pois expressa uma crise. Toda cena psicodramática é uma corporificação, pois devolve o corpo a seu legítimo dono (*Ibidem*, p.17).

Considerações finais

No estudo profundo do psicodrama junguiano, que tem como objetivo final o acesso ao *Self* e o contato com a centelha divina através da Espontaneidade-Criatividade, surgem ao final desse capítulo algumas reflexões e meditações.

Moreno ficou mais focado na consciência em torno da dimensão dos papéis, desde a sua formação, até sua expansão télica. Jung e os neo-junguianos ao desenvolvimento da consciência do ponto de vista intrapsíquico, às expressões ainda mais sutis da mente além do ego, às emanções da alma através dos vitrais incólumes do *Self*.

Para acessar o *locus* onde se configura o *status nascendi* da centelha divina – que entende-se aqui como sendo o *Self* – é inevitável que uma parte do caminho seja a “travessia entre os mundos”, que tanto Jung quanto Moreno elucidaram com suas pesquisas e achados. Entre o conhecido e o desconhecido, entre a fantasia e a realidade. E, como agregados desse nível de transição da consciência, residem, de um lado mais inconsciente, as imagens e os símbolos; e, do outro mais consciente, o desempenho de papéis em suas três dimensões – *role taking*, *role playing*, *role creating*. Por isso, a integração de teorias faz-se necessária. Para ampliar o mapa que revela o território da *psyché*, que supõe-se aqui ser muito mais amplo do que a leitura “egóica”, cartesiana e “convencional” parece alcançar.

A leitura psicodramática-junguiana inclui, desde os estudos interpsíquicos do co-consciente e do co-inconsciente grupal, passando pela espontaneidade-criatividade e a centelha divina; acessando os conceitos intra-psíquicos de consciente e inconsciente coletivos via símbolos arquetípicos, chegando, por conseguinte, ao *Self*.

Jung e Moreno compartilham suas intuições sobre a centelha divina e o *Self* – que aqui julgo como equivalentes sob o critério de que

existe algo que seja superior ao ego ou ao simples desempenho conservado de papéis.

Ambos foram espiritualistas. Deus é emanção para ambos os lados, para o ser-em-relação e para o homem individuado. Ambos então anunciam: “Brincar de ser Deus e Sê-lo em sua plenitude!”

Contudo, pode-se dizer que, tanto Jung como Moreno, concluíram que toda pessoa deve exercer uma forma de arte. Nós perdemos nossas artes conjugadas, artes em comunhão com o Todo, do qual a natureza é parte, e o cosmos é sua contra-parte. Nós, como seres vivos munidos de consciência superior, que produz ações e relações, somos mediadores dessas polaridades, e devemos por excelência cumprir com a imperiosa exigência que Jung nos deixou: “*a de realizar uma tarefa vital transpessoal*” (*Ma vie*, p.362 *apud* Tardan-Masquelier, 1994:19).

As técnicas psicológicas seriam os instrumentos que viabilizam a incubação dessa pulsão vital em vários níveis e etapas da vida, dessa pulsão de vida que, no início da existência como libido – nos traz à vida depois da passagem pela cérvix intra-uterina²² –, e que, no final como *mana*²³, nos leva inevitavelmente à sua morada.

A noção conjunta assumida aqui, é que essas duas leituras psicológicas – junguianas e morenianas – entendem e supõem que existe algo maior que o ego, algo por detrás de cada comportamento, de cada pensamento, de cada discurso, de cada papel. Esse algo pode ser entendido como o Inconsciente em seus diversos níveis ou aspectos: o inconsciente pessoal; grupal ou co-inconsciente; o inconsciente coletivo; e o Inconsciente Superior, *locus* do *Self*.

Isso significa dizer que, a visão conjunta assumida a partir da leitura dessas duas teorias é, nada mais nada menos que, favorecer a

²² Para leituras complementares sobre como a pulsão de vida age no trauma do nascimento ver FRANCO, V. F. *O Confronto Rastafari na Busca do Si-Mesmo*: a transformação da consciência na visão da Psicologia Transpessoal. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Psicologia, PUC-SP, São Paulo, 2004.

²³ *Mana* seria o nome da energia provinda dos arquétipos e do inconsciente coletivo que provoca o efeito numinoso na psique. Seria, portanto, a força própria dos arquétipos. Ver MACIEL, Corinha. *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo: Ágora, 2000, p.42.

entrada de Deus em nossas vidas. Portanto, fica viável aqui supor que, cada vez mais, torna-se necessário ir em direção a uma psicologia que seja trans-pessoal.

E que, talvez, fosse esse o intuito na cena oculta de cada linha composta nas obras desses dois teóricos da psicologia, pois ambos desenvolveram métodos que transitam entre o nível do ego e as faixas transpessoais²⁴, transegóicas, que se situam além do ego. Dentre esses métodos estão o trabalho com as imagens simbólicas no *sandplay*, e as imagens cênicas que surgem na Realidade Suplementar do contexto dramático. E a imagem é o ponto em comum que realiza essa transição, de um mundo a outro.

Por trás de uma imagem simbólica, existe um arquétipo querendo se revelar ao ego. E para que um indivíduo entre em *Role Creating*, seu ego deve estar desprendido de alguns modelos e padrões, que, com o tempo, se tornam conservas, entupindo o fluxo da Espontaneidade-Criatividade²⁵. O contato tético só pode acontecer quando ambas as consciências estão em momento espontâneo-criativo, direcionando o indivíduo, pois, a um outro nível de consciência, com o ego firme, mas não resistente; centrado, mas não auto-centrado; receptivo, mas não diluído.

É, portanto, necessário o Ritual. É necessário o desenvolvimento de instrumentos que preparam e ajudam o ego a receber de forma devida e apropriada esses conteúdos para que não se transformem em sintomas; sintomas que desequilibram o organismo fisio-psico-social, interferindo, deste modo, na Rede Total – física, mental, social e cósmica. E o *sandplay* psicodramático pode, por fim, ser considerado um desses instrumentos.

O *sandplay* psicodramático realiza o ritual e propicia, de forma direta, a integração entre ambas as dimensões, simbólica e relacional, onde os personagens arquetípicos dançam o drama.

²⁴ Para um estudo maior sobre esse assunto ver WILBER, Ken. *O espectro da consciência*. São Paulo, Cultrix: 2007.

²⁵ Para um aprofundamento nessa idéia, buscar em BERTOLUCCI, Eliana. *A Perspectiva Transpessoal e o Psicodrama*. In BERTOLUCCI, Eliana. *Psicologia do Sagrado: psicoterapia transpessoal*. São Paulo: Ágora, 1991.

Por trás de cada miniatura, de cada imagem, cada personagem, situa-se um arquétipo. A presença de vários deles em interação, compondo um enredo, envolto em energia espontâneo-criativa, revela o drama cósmico por detrás da narrativa, a emanção do *Self in situ* na caixa alquímica da alma. Realizando a alquimia do psico-drama, do mito-drama. Num pleno brincar, imaginar, fantasiar e criar ...

É preciso atualizar a criança no adulto, aquela que, lá atrás no tempo, vivia o mesmo “terror fascinante”, entre a fantasia-realidade e hoje o adulto entre a realidade-fantasia. São experiências equivalentes em estágios/níveis diferentes na evolução da consciência. A mensagem percorre o mesmo eixo da espiral evolutiva, o momento em que não há resistências, em que o ego não está no comando, mas em níveis diferentes²⁶.

E quando o adulto cria e re-cria sua intenção de assistir e dirigir o drama da sua existência, em capítulos, caixa após caixa, ele pode se ver e se reconhecer nas composições em areia.

As composições se transformam, pois, em espelhos do Eu, em mensagens do *Self*. Os ritos são devidamente realizados, atualiza-se o “*software*” da nossa Consciência e as novas codificações cognitivo-afetivo-relacionais se transformam em Belas Estórias, e, algumas, em profundas Parábolas!

Elas pertencem ao tempo holotrópico²⁷, portanto, estão sujeitas às leis da sincronicidade. E a *metria*²⁸ dessa energia pouco foi revelada. Mas sabemos, com a ajuda das pesquisas de Jung, que sob Sua regência estão os arquétipos, os símbolos, as acausalidades da vida, aqueles “sustos fisio-psíquicos” que levantam o ego do seu assento. E o faz dançar... A livre expressar...

Tanto a livre expressão associativa no discurso verbal (intra-psíquico/psicanálise), quanto a livre expressão no desempenho de um papel (inter-psíquico/Moreno), como a livre expressão contida na arte simbólico-

²⁶ Para maiores informações sobre a diferenciação de níveis de consciência entre adultos e crianças com relação a estados de criatividade, ver FRANCO, Vanessa F. *A Psicologia Integral de Ken Wilber: novas perspectivas em Psicoterapia*. Monografia – Faculdade de Ciências da Saúde – FACIS. São Paulo: 2009.

²⁷ Do grego *holos* = totalidade/inteiroza e *trepein* = indo em direção a algo. Holotrópico significa direcionando-se à totalidade.

²⁸ *Metria* = medida

arquétipica da caixa-de-areia (trans-psíquico/Jung), retiram momentaneamente o ego do centro da consciência. A atividade psíquica que essas técnicas mobilizam, permite supor que a demasia e o excesso da regência egóica prejudica a homeostase psicológica. É quando, então, passa-se a sustentar a idéia de que há algo superior, algo maior que regula a dinâmica da Consciência²⁹, a idéia de que existe um centro, um *Self*. A idéia de Deus para a consciência chega como uma emanção desse centro, que é entendido para a psicologia analítica como o arquétipo do *Self*.

É essa psico-ciência que nos auxiliará a realmente aprofundar os estudos sobre a Consciência. Realizando as devidas passagens e as necessárias integrações, em todos os níveis. E as pesquisas científico-acadêmicas incluem-se dentro desses estudos.

Torna-se necessário, pois, ver algo maior que circunda em torno de nossos achados, de nossas teorias. Identificar pontos em comum entre teorias preenche os lapsos do nosso campo de percepção científico.

É necessário transcender o desempenho de uma psicologia e poder exercer uma psico-ciência. A verdadeira ciência da *psyché*, a ciência da alma, que inclui o algo maior. A questão não é lógica, e trans-lógica.

A tarefa dos psicoterapeutas que compartilham essa visão, portanto, é favorecer que o auto-conhecimento bem conduzido e dirigido/guido pelo *Self*, seja mais um membro ou órgão vital nos indivíduos, para que o homem se aproprie mais do seu corpo onírico, e se desenvolva ainda mais.

Que esses jogos dramáticos se transformem em rituais individuais e coletivos, para que o homem possa re-aprender a ser guiado pelo *Self* Superior e (voltar a) exercer as artes necessárias para que as devidas transformações aconteçam. E que, ao mesmo tempo, dêem continência aos aspectos destrutivos que impedem esse fluxo vital, seja por repressão ou excesso de conserva cultural impregnada nos papéis, e que, conseqüentemente, interfere no modo de pensar e agir das pessoas.

Talvez ajudar a minimizar o excesso de *stress* físico-psíquico-social pelas quais todas as culturas na atualidade estão passando devido a tantas

²⁹ Entendendo a Consciência aqui como a composição consciente e inconsciente, pessoal e coletivo.

crises e transformações, e favorecer que as pessoas desenvolvam um modo de ser ainda mais vital, mais transpessoal. Nós não só conseguimos traçar e mapear o horizonte, o caminho horizontal da consciência com a co-relação entre Jung e Moreno, mas deve o psicodrama junguiano (o terceiro elemento dessa conjunção) viabilizar um caminho mais profundo e mais amplo, verticalizando os saberes, ao perceber exatamente qual o ponto em que realmente a consciência faz contato com a centelha divina, acessando seu *status nascendi*. A partir daí, viabilizar que possa se desenvolver também a partir desse constante acesso, habituando-o na consciência e, assim, prosseguir com o desenvolvimento e evolução da consciência.

Que as miniaturas e a areia constelem o “mar de nossas consciências”! E que o Psico-Drama-Cósmico aconteça no “como se” imaginativo da alquimia interior. Contribuindo para a realização da nossa Grande Obra, uma a uma, e que, unidas, essas mãos invisíveis estendidas “*uma querendo tocar a outra, todos sendo capazes de, através da responsabilidade, tornarem-se deuses*”. (MORENO, 1992:14). E essas são as Palavras do Pai!

Referências bibliográficas

AMMANN, Ruth. *A Terapia do Jogo de Areia – imagens que curam a alma e desenvolvem a personalidade*. São Paulo: Paulus, 2002.

BERTOLUCCI, Eliana. *A Perspectiva Transpessoal e o Psicodrama*. In _____. *Psicologia do Sagrado: psicoterapia transpessoal*. São Paulo: Ágora, 1991.

CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1993.

ELIADE, Mircea. *Myth and Reality*. Nova York and Evanston, III.: Harper & Row, Harper Torchbooks, 1968. [*Mito e Realidade*. Perspectiva, São Paulo].

FONSECA, José. *Psicoterapia da Relação: elementos de psicodrama contemporâneo*. São Paulo: Ágora, 2000.

FRANCO, Vanessa F. *A Psicologia Integral de Ken Wilber: novas perspectivas em Psicoterapia*. Monografia – Faculdade de Ciências da Saúde – FACIS. São Paulo: 2009.

_____. *O Confronto Rastafari na Busca do Si-Mesmo: a transformação da consciência na visão da Psicologia Transpessoal*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Psicologia, PUC-SP, São Paulo, 2004.

MACIEL, Corinha. *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo: Ágora, 2000, p.42.

MASSARO, Geraldo. *Esboço para uma teoria das cenas – propostas de ação para diferentes dinâmicas*. Ed. Ágora, 1996.

MORENO, Jacob L. *Quem Sobreviverá? Fundamentos da Sociometria, Psicoterapia de Grupo e Sociodrama*. V.3. Goiânia: Dimensão, 1992b.

_____. *As Palavras do Pai*. Campinas, S.P.: Psy, 1992.

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

NEUMANN, Erich. *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Cultrix, 1985.

NOGUEIRA-MARTINS, Maria Cezira F. Caixa-de-areia como recurso coadjuvante em Psicoterapia Psicodramática Bipessoal. *Revista Febrap*, v.14, p.77-87, 2006.

PERAZZO, Sérgio. *Fragmentos de uma Olhar Psicodramático*. São Paulo, Ágora: 1999.

RAMALHO, Cybele M. R. Parte II: Psicodrama dos Heróis e Contos de Fadas. In: CORUMBA, Rosa M. N. e RAMALHO, Cybele. *Descobrendo enigmas de heróis e contos de fadas: entre a psicologia analítica e o psicodrama*. (PP.88-183). Aracaju: Edições PROFINT, 2008.

_____. Sandplay Psicodramático: o Psicodrama aplicado à caixa de areia. In: *Cadernos de Psicologia*, Aracaju: Editora da UFS, vol. IX, fasc. 2, 2007.

_____. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002. pp.164.

REICHARD, Gladys A. *Navaho Religion: A Study of Symbolism*. Nova York: Bollingen Series XVIII, Pantheon Books, 1950; 2ª edição em um só vol., 1963.

SANDNER, Donald. *Os Navajos e o processo simbólico de cura: uma investigação psicológica de seus rituais, magia e medicina*. São Paulo: Summus, 1997.

STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do autor*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1976, p.295.

TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *C.G.Jung: A sacralidade da experiência interior*. São Paulo: Paulus, 1994.

WEINRIB, Estelle L. *Imagens do Self: o processo terapêutico na caixa-de-areia*. São Paulo: Summus, 1993.

WILBER, Ken. *O espectro da consciência*. São Paulo, Cultrix: 2007.

CAPÍTULO V

Psicodrama e alegria: resgatando o poder espontâneo-criador do riso

Cybele Maria Rabelo Ramalho

Este capítulo focaliza o princípio da alegria presente nas experiências psicodramáticas, pesquisando a respeito do significado do riso a partir de conceitos junguianos e socio-psicodramáticos. Para tal, partimos de uma investigação da figura arquetípica do palhaço, figura cômica contestadora e questionadora da ordem, presente na trajetória cultural da humanidade (tanto no oriente quanto no ocidente).

O palhaço foi considerado por C. G. Jung como um representante do *trickster*, a figura arquetípica do herói trapaceiro, ambíguo e contraditório, que zomba e transgride normas. O palhaço teria ligações estreitas com o *trickster* e seria, acima de tudo, uma exteriorização de algo íntimo, universal, primitivo e puro do indivíduo, que se encontra no riso e no exagero. Figura que pode ser amada, admirada ou temida por todos, que assume a dor, a ternura e o ridículo, integrando estes opostos.

Buscando os antecedentes históricos do surgimento do palhaço, encontramos já na Idade Média as figuras do bobo da corte ou bufão sábio. A trupe dos saltimbancos surgiu nas festividades da Idade Média e no Renascimento. Nesta época, a concepção do cômico opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, feudal e religioso da época.

Encontramos esta figura cômica também como o coringa dos baralhos e como o louco, na carta 22 do Tarô. Somente se tornou realmente a figura do palhaço na Renascença italiana, com a *Commedia dell'*

arte (com a dupla “Branco e Augusto”). Passou a frequentar os palcos das festas populares, representando uma “*concepção carnavalesca do mundo, uma segunda vida do povo*”, assim como o lado jocoso, grotesco e alegre, recusando o poder instituído e afirmando a vida (BAKTIN, apud SAMPAIO, 1992, p.40).

Surge, assim, uma visão do homem e das relações humanas alterante, necessária e revigoradora. Mas, este poder regenerador positivo do palhaço vai decrescendo após o século 17, mantendo-se atenuado em algumas formas do cômico sobreviventes, ligadas ao folclore, ao circo e à feira.

Mas, qual o significado psicossocial e cultural do palhaço? Como transportá-lo para o contexto contemporâneo das psicoterapias e, em especial, do psicodrama?

O palhaço se entrega ao improviso, se joga no desconhecido. Representa uma energia viva, com a sinceridade de assumir ser limitado, de assumir a sua dor e de ser capaz de rir dela, com o objetivo de transgredi-la. É uma figura que se expõe em sua tolice e estupidez, que põe a mão no fogo e que dá a cara à tapa. Ele não conta uma história engraçada, ele próprio é a graça, o risível, mas ao mesmo tempo é considerado peça importante da cultura e de nós mesmos.

O *trickster* é considerado por Jung uma imagem arquetípica do inconsciente coletivo, que se insurge para brincar com a lei. É uma imagem eterna, arquetípica. Um herói mítico que é solitário, mas que se efetiva na relação com o outro, embora se volte sempre para si. O *trickster* é a imagem arquetípica do brincalhão com impulsos infantis, de natureza ambígua (animal e humana, sublime e grotesca). É o aspecto infantil no adulto, o infrator de normas. Na nossa cultura temos como exemplo o personagem Macunaíma, da mitologia indígena brasileira.

Como todo arquétipo tem seu aspecto positivo e seu aspecto negativo, no caso do *trickster*, é o seu aspecto positivo que queremos destacar aqui. Não queremos enfatizar o seu lado trapaceiro, irresponsável e inconsciente, mas o brincalhão, cuja espontaneidade infantil nos aproxima da criatividade. Para Jung, ele é temido e evitado porque qualquer um pode ser o alvo da sua brincadeira. Descrevendo a lógica do *trickster*, ele afirma:

Ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitado a outro. Embora não seja propriamente mau, comete atrocidades, devido à sua insensatez e inconsciência. É um ser originário cósmico, de natureza divino-animal. Por um lado superior e, por outro, inferior ao homem (JUNG, 2000, p. 259).

Enfim, a lógica do palhaço é a espontaneidade infantil, pois ele é um gênio criador por excelência, que tudo pode. O palhaço é um transgressor, que rompe com as conservas culturais. Ele é uma personificação de espontaneidade, um porteiro da alegria. Mesmo de forma sutil, oferece novas possibilidades para aquilo que se encontra rígido na cultura. Acaba sendo um questionador social, já que possui a permissão para brincar e reverter muitos padrões. Personifica assim o criativo, o insólito, o não usual, a não-norma. Por isto, usa roupas, sapatos, maquiagem, nariz e cabelos que estão livres de modelos conservados.

Na figura do palhaço, simplória, grotesca, desafortunada e desajeitada, que tropeça nos seus erros e nas normas sociais, encontramos encarnada “uma dimensão positiva e criadora do riso, que faz renascer um mundo múltiplo e fervilhante” (SAMPALIO, 1992), e que nos convida à ruptura com as regras de eficiência e da razão. Ele veicula uma nova posição frente à vida, uma lógica da disponibilidade para o humor e para o riso, encantando-se e vibrando com o mundo. Isto se deve à lógica do humor, que procede embaralhando e desembaralhando a realidade, constitui-se de jogos com os opostos e paradoxos que encontramos nas brechas da estrutura do cotidiano, ou seja, localizando, no mundo, as brechas para o riso.

Ao ver as coisas com humor, uma perspectiva nova se impõe: à medida que o palhaço incorpora, pela ação, pantomima e palavra, a coexistência de realidades opostas da vida, brincando com estas oposições sem tentar reconciliá-las, ele nos conecta com a mobilidade do mundo, com sua graça e vibração, não com a estrutura conservada do mundo. Assim, ele nos leva a experimentar o mundo de forma plástica e imaginativa (SAMPALIO, 1992).

A figura do palhaço enquanto agente social coloca em jogo o inesperado, o indefinido, desrespeitando no nível imaginário, a própria

ordem social. Mas, o palhaço atuante no palco do teatro ou do circo, provoca um efeito catártico passivo, que reforça a própria ordem social (revelando a todos a desordem que poderia ser instalada, se por acaso as normas realmente viessem a se dissolver). Todavia, o palhaço no palco questiona a ordem social, mas não exatamente a modifica.

Como podemos utilizar a força arquetípica do palhaço em sua vertente transformadora? Como utilizar a sua força nas psicoterapias, para através do riso e da alegria resgatarmos o potencial espontâneo criador?

Investigando o espírito cômico, observamos que ele é dialético, costuma dizer “não” a um “sim” aceito, ou dizer “sim” a um “não” aceito e conservado culturalmente. Tem a capacidade de criar a súbita inversão, na qual a familiaridade do mundo comum é posta em questão, para que possamos ver a surpresa e experimentar o espanto que o familiar tende a esconder. A piada, por exemplo, depende muito de uma espontânea e súbita inversão do comum, da conserva cultural, da ordem das coisas geralmente aceitas. Por isto, há um certo atrativo inevitável na brincadeira.

Segundo Richard Underwood (apud CAMPBEL, 2001, p. 166), “é cômico ver a súbita inversão da certeza ou familiaridade, em incerteza ou surpresa”. Ou até pode ser trágico, indicando uma íntima ligação dialética entre tragédia e comédia. Como diz um velho cancionista popular, “o que dá pra rir dá pra chorar, questão só de peso e medida”. Segundo Ana Rita Ferraz (2007), grande parte dos estudos sobre o riso evidencia o seu caráter subversivo e restaurador.

J. L. Moreno (1889-1974), o criador do psicodrama, tinha plena consciência da força da brincadeira, da alegria e do jogo no trabalho terapêutico, submetendo-o como via de acesso ao diálogo, em seu aspecto restaurador. Afirmou que “*devolveu a alegria à psiquiatria*” e que buscou, no jogo (dramático ou não), o clima lúdico e o riso como condições para promover um estado espontâneo-criador, que ele considerava condição fundamental à saúde mental.

Diremos que Moreno desenvolveu um método que visava também despertar o espírito cômico, o riso, com seu caráter transformador e transgressor, para que o sujeito com ele pudesse rir do seu drama, ver além da sua tragédia, além do seu *modus operandi* submerso e submetido às conservas culturais, a atitudes e padrões estereotipados.

Moreno deu, assim, credibilidade e valor à brincadeira como via de acesso ao poder criativo, e em especial no seu poder de colocar em questão o familiar, o conservado, desmontando “certezas”, princípios ou objetivos fixos, cristalizados e não questionados. Vai buscar na atitude lúdica a sua força criativa, para desmontar, desorganizar ou destruir certezas absolutas, pesquisando suas origens, numa perspectiva também genealógica.

Afirmamos que o psicodrama está embasado no gênio ou espírito cômico, que é o gênio da dialética, inspirado também na pedagogia socrática. Moreno diz um “não” à atitude de séria preocupação das abordagens mais conservadoras da sua época. Não estava também preocupado com a instauração de mais um sistema de conceitos, racionalmente estruturado. Mas, com a busca de uma “centelha divina”, da espontaneidade criadora, do *locus, matriz e status nascendi* que despertasse e desenvolvesse o gênio criador de cada ser humano, em seus múltiplos papéis. Para tal, valorizou o acesso à imaginação, a uma realidade suplementar e ao lúdico, como elementos essenciais do seu método sócio-psicoterápico.

No trabalho psicodramático, a maioria dos psicodramatistas se depara muitas vezes com algo além do cômico, que é o irônico. A ironia é aquela que fica entre o cômico e o trágico (a exemplo da dialética socrática, que se apresenta também como ironia), representando o tragicômico. Visando também obter uma perspectiva que atravessa e que vê através do ritual e das convenções sócio-culturais, para vislumbrar novas possibilidades viáveis. Pois, “o segredo da dialética, é que ela sai de uma visão primordial, passa entre o trágico e o cômico e penetra no irônico, introduzindo um novo estado de consciência” (UNDERWOOD, apud CAMPBEL, 2001, p.174).

O psicodrama pode começar dizendo “não” ao já estabelecido, com o riso, o improviso, o lúdico, o cômico que subjaz à tragédia. Mas, vai se transformando num instrumento de crítica dialética e irônica. Pois, este “não” surge de um “sim” ainda mais forte, um “sim” subjacente que procuramos como afirmação da vida mesma, ou do *élan vital*, que se exige anunciar, como um chamado interno.

O psicodrama procura, deste modo, o nascimento de um novo *status nascendi*, um novo nascimento, a saída de uma alienação ou do

desespero humano. Lembrando da mitologia grega, poderemos afirmar que o psicodrama funcionaria como o fio de Ariadne, que orientou Teseu para encontrar a saída do labirinto e enfrentar o Minotauro?

Seria o enfrentamento desta realidade primeira da nossa caverna interior (nossas, sombras, labirintos, monstros) o objetivo último deste psicodrama que começa no lúdico?

Afirmamos que sim. Para tal, na busca do enfrentamento de nós mesmos, apelamos para a re-significação, para trazer o conhecimento novamente à luz, uma re-orientação mais integrada destas partes alienadas ou desconhecidas. No psicodrama, este “salto do ser” é possibilitado pelo *insight* dramático e pela catarse de integração, promovendo uma ampliação da consciência, um salto auto-assertivo ou heróico. O ser passa, a partir daí, a desenvolver novos símbolos de interpretação da sua existência pessoal, social e cósmica.

Atentamos assim para uma função mítica também no psicodrama, quando focamos o processo psicodramático como um processo de iniciação, que conduz o ser humano ao confronto com a própria psique, a própria história, guiando-a em direção ao seu crescimento e realização. Pois, segundo Joseph Campbell, esta é uma das funções da Mitologia, que se assemelha à solução de Ariadne: a função de guia, para o confronto consigo mesmo.

Destacamos também a perspectiva dionisiaca presente do psicodrama e na figura do palhaço. Dioniso, deus mitológico grego, é um deus do povo, da natureza, do vinho, da liberação pelo êxtase, das emoções, da promoção da vida, da não repressão, da expressão corporal, da dança, do teatro, do sexo e da alegria. Em seu lado sombrio, é o deus da tragédia e da loucura. Mas, é este deus que promove uma via de acesso ao mundo interior, a união das dualidades, do princípio masculino com o feminino, da luz e da sombra, do divino e humano, do alegre e triste, do bom e mau.

Na mitologia e na tragédia grega, é Dioniso quem aponta para a condição humana, que nos vem ensinar o mesmo que os poetas sempre transmitiram: que a vida é um jogo de pares de opostos, e estes são parte de uma unidade permanente. Segundo Albor Reñones (2002, p. 148), “por trás de cada herói e cada sofrimento, ali estaria o deus Dioniso, apontando seu bastão para a nossa cara e dizendo: dance”.

Para combater os excessos dos discursos e a falácia da seriedade, aponta para a dança, para a permissão da alegria e da embriaguês, pois o mundo dá voltas e nada permanece, devendo cada um de nós compreender este mundo enquanto passagem. Este autor (Ibidem, p. 156) nos aponta: “ante a insolubilidade da dor, temos a possibilidade de uma ação solidária, quando não amorosa”. Diríamos que ainda nos resta a poesia, que também está presente na alegria.

Segundo López-Pedraza (2002, p.44-45), “Dioniso permite uma perspectiva arquetípica para se relacionar e para diferenciar emoções, como uma via de acesso ao mundo interior”. Segundo Alvarenga (2000, p.143) Dioniso “prega a interação eu-outro de forma simétrica, restituindo a dinâmica do coração”. Dioniso é entendido com representante do arquétipo canalizador da agressividade, da força ou da corporalidade, transformando-a em manifestações criativas. Ao contrário de Apolo (deus do sol, da consciência, da ordem e do pensamento, defensor do patriarcado), Dioniso defende o feminino, é o deus lunar, do inconsciente, da intuição e do sentimento. Representa a dinâmica da alteridade, das relações simétricas, pós-patriarcal (SOUSA, apud ALVARENGA, 2007).

Similarmente, o psicodrama vai ter suas raízes no teatro espontâneo, trabalha com a dinâmica das relações grupais, visando aproximar pessoas através da tele percepção, da intuição, do sentimento, via expressão corporal-sensorial, via manifestação criativa – dentro de um dinamismo não patriarcal.

Ao privilegiar o trabalho em grupo, o trabalho com a ação corporal, com a sensibilidade, a intuição, em interações grupais, o psicodrama trabalha com situações e cenas que afetam e são afetadas pelo co-inconsciente grupal, revelando que fazemos parte, todos, de uma trama comum, invisível. Uma trama que atravessa este grupo, que o constitui, que pode ser constituinte da história inconsciente deste grupo, mas que também pode ser comum à humanidade, em seus princípios primordiais, serem conteúdos do inconsciente coletivo.

E em especial, ao trabalhar com contos, sonhos e mitos, que são carregados de conteúdos arquetípicos, o psicodrama possibilita chegar à consciência de que tais conteúdos nos ligam a todos, a uma herança inconsciente comum. Porque o arquétipo, presente no mito, no conto

ou no sonho, apontam sinais para sabermos um pouco mais de quem realmente somos, num sentido mais amplo (UNDERWOOD, 2001).

Por outro lado, sabemos que o ser humano é um ser lúdico, ele é apenas completamente humano quando está brincando, um importante anseio humano é o de jogar. No meio da dor emocional é importante manter o senso de humor sobre a própria importância e a dos outros, com a intenção de alegria. Quando nos sentimos absolutamente comuns, adquirimos a simplicidade e o senso de humor; assim, poderemos começar a brincar, na liberdade e na simplicidade da criança, poderemos alcançar a filosofia do momento, também defendida por J. L. Moreno, e vivermos no aqui e agora, presentes em cada momento.

Quando Jesus Cristo afirmou que *“aquele que não receber o reino de Deus como uma criança pequena, nele não entrará”* (São Marcos, 10:15), estava se referindo a esta sabedoria divina do riso. Jung considerava que, além da ética essencial, além da beleza da ciência, filosofia, psicologia e teologia, além de todos os esforços da humanidade para compreender o bem e o mal, ainda restava uma porta final para encontrar a liberdade: o caminho para a brincadeira espontânea, não imatura, mas inocente, do espírito feminino.

Segundo Luke (1992, p. 17), sem isto não haverá “qualquer criação que conheça a eternidade, depois da longa jornada de retorno, na dimensão do tempo. Ela está e sempre esteve brincando no mundo, na alegria da Criança escondida em cada um de nós”. É quando se encontra maior liberdade de convenções e não se importa mais em mostrar as deficiências, como um palhaço. O Tolo ou a Criança dentro de nós, nunca é ingênua, pois é a própria sabedoria brincando no mundo.

J. L. Moreno, por sua vez, acreditava nesta criança eterna e livre que deveria ser despertada, com sua centelha divina da espontaneidade, desenvolvendo seu método para trabalhar o acesso a este senso de humor, a este riso, a esta alegria, esta criança livre do aprisionamento das conservas culturais. Ao trabalhar numa realidade suplementar, Moreno valorizava o poder do mágico, do ilusionista, da liberdade transformista de multiplicar formas e possibilidades, produtora de mundos impensados. Neste ponto, afirmamos que Moreno e Jung se encontram num mesmo diapasão: ambos percebem no riso a afirmação de um princípio criador.

Quando um sujeito está em crise, quando o poder ordenador e racional do ego se descontrola, a tensão é demasiada e o ser se sente fragilizado – é preciso que se imponha outra força, em alternância. E o que surge como força capaz de propor outros sentidos à trágica situação, é o expediente da comédia e da magia que existem dentro de cada um.

O palhaço em particular, traz a visão carnavalesca, dionisiaca, ousada e grotesca do mundo, anteriormente citada. E o seu valor de renascimento, regenerador e de renovação positiva, “pois ao inferiorizar, rebaixar, aproxima da terra, favorece a comunhão com a parte inferior do corpo, conduz à comunhão com uma força regeneradora e criadora” (BATKIN, apud SAMPAIO, 1992). Segundo Bakhtin, o riso renascentista está ligado ao novo, ao futuro, ao nascimento, a abrir caminhos. A figura do palhaço nos leva a enxergar o mundo de modo diferente, mais móvel, imprevisível, intenso e imaginativo.

Defendemos a idéia de que o psicodrama trabalha com esta força alternativa do princípio universal do “riso renascentista”, em sua força criadora, regeneradora e positiva, que assegura a cura e a libertação, tal como defendida por Bakhtin (1987). Ele retoma esta dimensão do riso, afirmando a possibilidade de assumir no viver uma força criativa, zombeteira e libertadora, com um senso de humor que afasta o indivíduo da fatalidade em que a seriedade o mantém, zombando até um pouco de si mesmo, tomando-se num outro registro, o registro das intensidades. É uma libertação das amarras que detêm o pensamento sitiado dentro dos parâmetros exclusivos da consciência, dos papéis cristalizados, fazendo renascer da infância, da dinâmica do coração, o cômico, em seu princípio criador, representando o mundo não oficial, o alegre mundo desbaratado dos saltimbancos ou palhaços da Idade Média, mas acrescentando e reforçando seu poder catártico cômico.

Ao se referir à catarse criativa cômica na literatura psicodramática, Reñones (2002) nos lembra que tragédia e comédia podem ser vistas como uma coisa só e que “comédia é coisa séria” (ibidem, p. 165), pois pode nos levar a outras possibilidades de compreensão do conflito. Segundo Reckford (apud REÑONES, 2002, p. 173) a comédia levaria a uma tríade: relaxamento, resgate e reconhecimento. Estas três etapas são reconhecidamente trabalhadas no método psicodramático, no aquecimento, dramatização e compartilhar.

Neste método, o aquecimento permite um campo relaxado e um afastamento relativo do problema, para melhor abordá-lo em seguida. O resgate e o reconhecimento vêm simultaneamente, como na etapa da dramatização no psicodrama, quando após o confronto com o conflito vivido, “recupera-se a possibilidade de cogitar o que não se tem, mas se deseja, uma vez que se pode imaginá-la. Reconhece-se o que se perde ficando na situação atual, e o que se ganharia com o advento desejado. Receita para a catarse cômica” (*Ibidem*, p. 177).

A visão cômica do conflito permite uma catarse cômica, que é uma forma de catarse de integração, “processo transformador que permite integrar elementos psicológicos, imaginários, sociais e mitológicos em nova formação, mais flexível e criativa” (*Ibidem*, p. 178).

Reñones nos aponta que o modo de trabalhar de J. L. Moreno, com o psicodrama, é muito semelhante ao realizado na comédia grega. Porém, Moreno acrescentou a etapa do compartilhar, que não existia na comédia. Neste, se continua o processo de reconhecimento, quando se divide com os presentes as ressonâncias, dores e alegrias, novas cenas e imagens associadas ou emergentes. É neste momento que o grupo, através do riso, se compromete com uma transformação. Assim, o psicodrama se apropria da tragédia e da comédia para ir além dela, não para repetir um humor alienante, que exclui e ridiculariza o ser humano, mas para possibilitar novas alternativas criativas, co-construídas após o “riso doído” ser colocado em cena.

Segundo Rodrigues (1990), Moreno já havia citado a *Commedia dell'arte* como precursora do psicodrama, por nela já haver a quebra da distinção formal entre palco e platéia. Os temas universais tratados por esta forma de teatro popular (opressão, fome, amor, dinheiro) eram tratados quase que por total improviso perante uma platéia viva, que participava ativamente e interferia no andamento da peça. A platéia era provocada para questionar as contradições sociais, num ato subversivo, popular e de co-responsabilização. O teatro da improvisação, desenvolvido por J. L. Moreno na segunda década do século 20, resgata esta versão de teatro do século 16, transformando-o mais tarde em teatro terapêutico e em psicodrama. É com J. L. Moreno que a ação dramática se transforma num veículo de ampliação da liberdade de transformação, que leva ao ato criador.

Segundo Nafah Neto (1989), a ética do psicodrama se baseia na vida heróica de Moreno, que se fundamentou filosoficamente no Existencialismo Heróico e se tornou defensor dos oprimidos, dos excluídos, buscando a redenção de categorias marginalizadas de poder, reconhecimento e participação social. Moreno em sua vida foi inspirado em Jesus, Sócrates, Moisés, São Francisco de Assis, Baal Shem e outros heróis proféticos; deste modo, a ética do psicodrama se constituiu fundada nos heróis, santos e revolucionários, que buscam o resgate da liberdade, para isto optando por entrar em movimento espontâneo e em uma dinâmica criadora. Consideramos também que é onde a figura arquetípica do palhaço se encaixa, numa ética que também é revolucionária e libertária, pois se dedica à transformação do homem, rompendo padrões estereotipados e resgatando a alegria no cotidiano.

Naffah Neto (1989) nos lembra do objetivo do psicodrama, que é possibilitar às pessoas se livrarem do ressentimento e da culpa e a atingirem, mesmo que parcialmente, esse estado de inocência e de alegria que vemos no palhaço, do herói-dançarino, reconquistando a magia, o espanto, a verdadeira sabedoria, o deslumbramento que caracteriza a vida no primeiro universo infantil. Naffah Neto define este devir-herói como um “devir-criança”, cujo princípio é propagar uma forma de existir livre de culpas, que não desconhece os valores conservados, mas apenas não lhes dá importância maior, pois está preocupado em criar, debruçado no Devir espontâneo-criativo, na afirmação do acaso e da multiplicidade.

Assim, o psicodrama se apresenta como uma metodologia aberta a isto, porque tem por objetivo desenvolver papéis com espontaneidade, sensibilidade télica e criatividade. Mas, ao criar a *sociometria e a Sociatria*, Moreno também pretendia provocar pequenas revoluções microscópicas, revoluções no plano dos valores, de efeito lento e gradual. Pretendia uma *ética da existência heróica*, que se constrói fazendo da própria existência uma criação e uma afirmação de valores. Podemos afirmar que palhaço seria uma espécie de herói, ao se lançar no mundo sem quaisquer garantias, numa jornada que se define como espontaneidade e criatividade.

Pretendemos apresentar a nossa proposta de um trabalho socio-psicodramático tematizado, com o tema arquetípico do palhaço que há em cada um de nós, como uma ferramenta de intervenção para trabalhar

conteúdos universais e pessoais, em uma abordagem de grupo. Uma proposta que vislumbra a brincadeira como via de acesso ao criativo transformador, numa perspectiva do psicodrama aliado a uma compreensão junguiana.

Na nossa proposta do *Psicodrama do Palhaço* utilizamos todas as etapas do método psicodramático: aquecimento inespecífico e específico; dramatização; compartilhar. Utilizamos também todos os seus cinco instrumentos clássicos: diretor, egos auxiliares, cenário, protagonista e público. Trabalhamos com a possibilidade da emergência de fenômenos grupais co-criativos e com a emergência de conteúdos co-inconscientes no grupo. Convidamos o grupo para uma “catarse ativa”, criativa, onde cada um vai vivenciar espontaneamente este personagem arquetípico, que existe em cada um. Talvez uma catarse de integração, se conseguirmos, através da experiência, compreender e integrar novos significados.

Utilizamos como estratégia de aquecimento inespecífico o riso, com a criação de iniciadores lúdicos. A visão dos palhaços no palco, atuados inicialmente por egos auxiliares (e por músicas), serão apenas instrumentos de aquecimento, provocadores da platéia, levando-nos a repensar o mundo e a nós próprios, quebrando as aparências e desfazendo ilusões. O riso é usado como aquecimento, é visto como prazer sentido, permitido, doado e colocado em cena, no contexto grupal.

Em seguida, eventualmente propõe-se um exercício de interiorização que visa pesquisar o cenário do riso na história de cada um, na busca de cenas onde o cômico, o inusitado, o transgressor da alegria, o trapaceiro e o surpreendente aconteceram, ou foram impedidas de acontecer. O grupo é convidado a compartilhar suas cenas e/ou seus impedimentos para expressar o palhaço que existe dentro de si. Ao exteriorizar e compartilhar estas cenas, é construída a possibilidade de trocas e da construção de novas cenas grupais, que sejam representativas do co-inconsciente do grupo, neste momento. Como numa multiplicação dramática, nestas, a co-construção é feita pela tele-sensibilidade desenvolvida no grupo, tendo o riso como catalisador.

O objetivo último do psicodrama que invoca o riso e a alegria, a brincadeira do palhaço é, enfim, trabalhar com uma matéria eterna, a ficção eterna do *trickster*, que retorna sempre em nova roupagem, pois é

material do inconsciente coletivo, em cada um de nós. Todos nós temos o nosso palhaço, ele apenas pode se encontrar adormecido, pronto para ser descoberto e atuado. Oferecemos para ele os palcos do psicodrama, para que possamos nos beneficiar dos aspectos mais positivos e transformadores desta figura arquetípica, que tem o poder de vencer o medo, a tristeza e o terror, através do riso.

Fellini (in *Clowns*, 1970) questiona: Será que o palhaço está morto? Afirmamos que não, ele vive em cada um de nós, vive nos palcos do psicodrama, na metodologia criada por um homem que, apesar de ter vivido e sofrido os horrores de duas guerras mundiais e de ter sido excluído em vida (enquanto judeu, enquanto profissional que insistia em não separar a arte, a ciência e a espiritualidade), e que pediu para escrever em sua lápide: “Aqui jaz um homem que devolveu a alegria à psiquiatria”.

Ao se apropriar da força arquetípica do palhaço, da alegria, da comédia criativa, o psicodrama vai além, ao desenvolver uma metodologia que não apenas mostra os furos, as contradições, o trágico, o absurdo das realidades conservadas; mas, a partir delas desenvolve formas transformadoras e criativas de lidar com estas realidades.

Reafirmamos, enfim, este devir-herói-criança defendido por Naffah Neto (1989), que está presente numa ética psicodramática e que poderá ser expressa para além do jogo, através de um olhar mais específico para o tema da alegria, do cômico, do irônico, do riso, do senso de humor, enfim, do palhaço em si e dos seus efeitos transgressores, visando um resgate, um reconhecimento, um novo olhar, uma transformação do *status quo*, uma renovação ou recriação dos nossos papéis.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Maria Zélia. *A dinâmica do coração – do herói dever, heroína acolhimento, para o herói-heroína-amante-amado*. In: Revista Junguiana. N. 18, São Paulo: SBPA, 2000.

_____. (org.). *Mitologia Simbólica – estruturas da psique e regências míticas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos, Sonhos e religião – nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2001, p. 166.

CORUMBA, Rosa e RAMALHO, Cybele. *Descobrendo enigmas de heróis e contos de fadas – entre a Psicologia Analítica e o Psicodrama*. Aracaju: PROFINT, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

FERRAZ, Ana Rita Q. *Crônicas risíveis da corte universitária*. Salvador: Arquivo da autora, 2007.

JUNG, Carl Gustav. *A Psicologia da Figura do trickster*. In *Obras Completas*, vol. 9. Petrópolis: Vozes, 2000.

LOPEZ-PEDRAZA, R. *Dioniso no exílio*. São Paulo: Paulus, 2002.

LUKE, Hellen. *O Riso no coração das coisas*. In: *Revista Junguiana*, vol. 10, São Paulo: SBPA, 1992, p. 10 a 19.

NAFFAH NETO, Alfredo. *Paixões e Questões de um Terapeuta*. São Paulo: Agora, 1989.

_____. *A psicoterapia em busca de Dioniso – Nietzsche visita Freud*. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.

RAMALHO, Cybele M. R. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo, Ágora: 2002.

REÑONES, Albor V. *O Riso Doído – atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.

RODRIGUES, Rosane A. *Um pouco de teatro para psicodrama-artistas*. In: *Revista Brasileira de Psicodrama*, n. 2, ano I, São Paulo: FEBRAP, 1990.

SAMPAIO, Camila P. *Entre palhaços e capitães*. In: *Revista Junguiana*, vol. 10, São Paulo: SBPA, 1992, p. 34 a 45.

CAPÍTULO VI

Contos e encontros com a psicologia feminina: o psicodrama junguiano na metodologia mitodramática

Vanessa Ferreira Franco

Introdução: A Partida

“Que o conhecimento use a intuição, e a intuição use o conhecimento, como amigos e não como inimigos. Eles não são antagônicos, mas complementares”

(Carol Monfort).

Pretende-se neste capítulo descrever o trabalho prático realizado no Centro Cultural Aúthos Pagano³⁰, nomeado “Contos e Encontros com a Psicologia Feminina”, e embasá-lo teoricamente com as noções do psicodrama junguiano.

Para tal, uma pequena Introdução aquece o leitor para o cenário que irá encontrar neste capítulo; configurar o lugar de onde vim para ancorar aqui, posicionar o meu papel para que meu complementar – o leitor – acompanhe o processo a seguir suficientemente aquecido e integrado acerca da dimensão que circundou esta tarefa.

Começo o que chamarei de *narrativa* situando o cenário.

³⁰ Será contextualizado no final do item “O Território: O Universo da Psicologia Feminina”.

Essas linhas transcritas se ancoram agora num porto, num *portus* de produção e compartilhamento do conhecimento psicológico, do conhecimento sobre a *psyché*, a alma humana.

Um *portus* não só por significar a *oportunidade*³¹ de exercer mais uma vez meu papel de escritora e viabilizar a produção do saber, mas também porque durante os dias todos em que estive envolvida tanto no trabalho prático quanto no teórico sobre esse tema, sinto que, literalmente, “tive” que atravessar um grande mar inconsciente, turbulento e agitado, para ancorar por aqui nessa composição.

Percorrer diversas correntes teóricas da psicologia e pegar carona em seus fundamentos; impulsionar o corpo físico, mental, emocional e espiritual na produção do saber interior; sentir tão diferente a forma de expressar essa viagem, numa outra linguagem, num profundo envolvimento com o universo do inconsciente, dos ciclos de vida e morte, acontecendo a todo instante durante o trabalho e em minha vida pessoal; e confiar tanto que o conhecimento já tinha sido adquirido e que ele desabrocharia na consciência na devida hora; acreditando que, com o canal criativo desperto, o conteúdo adequado viria, para solucionar a tensão, aquietar a resistência, fluir no devir da tomada e expansão da consciência.

Uma embarcação mais desenvolvida – com algum tempo a mais de estudo e prática – ajudou na hora de atravessar essas fortes correntes e fazer desta travessia a própria viagem, de descoberta, fascínio e entusiasmo.

Aproveitando o forte aquecimento vivido durante o contato com o universo feminino: que nesse escrito eu possa atuar em *Role Creating* um papel mais criativo de escritora, sentir sua dimensão, e poder assisti-lo como um espelho do meu eu criativo, que anseia para debruçar sua linguagem artístico-científica sob os olhos do leitor, daquele que escuta a narrativa.

E assim será essa narrativa, uma viagem rumo à psicologia feminina, com o apoio de vários instrumentos que compõem a embarcação (os Contos, Mitos, a Psicologia Junguiana, o Psicodrama, a Arte,...) e que agora revelam os mares pelos quais pôde navegar.

³¹ Oportunidade com o radical latim, *portus*. A embarcação espera o vento *oportuno* para ancorar no porto.

Nessa viagem privilegiada, correntes da psicologia puderam ser inter-relacionadas e servirão como mapas para os múltiplos territórios da expressão do *Self*; buscando auxiliar o leitor viajante para que ele sinta a viagem fluir, desbravando o universo da alma humana, da *psyché*.

E como todo bom viajante, peço aos ventos que nos orientem para que essa ancoragem teórica aconteça de forma suave e adequada, agradecendo a todos³² os que navegaram junto e chegaram até aqui! Que as letras comunguem nessa dança ativa os personagens vestidos em palavras, que desejam representar infinitamente no palco “psico-criativo” do drama cósmico da Consciência. Que sejam abertas as portas desta nova percepção!

A Embarcação: O psicodrama junguiano

“A dinâmica é uma só, intra-inter-pessoal”.
(RAMALHO, 2002:159).

Em “*Aproximações entre Jung e Moreno*” (2002), Cybele Ramalho apresenta as bases comuns em que se assentam as teorias de Carl Gustav Jung e Jacob Levy Moreno. Os dados de sua pesquisa são fundamentais para que se possa compreender a construção de um psicodrama junguiano.

Serão levantados aqui brevemente alguns aspectos importantes deste estudo para que se possa compreender a metodologia utilizada no trabalho com as oficinas de psicologia feminina.

O psicodrama junguiano pretende utilizar dessas possíveis co-relações para configurar uma leitura mais abrangente sobre o estudo e a prática com a criatividade pessoal e transpessoal, viabilizar a releitura da obra moreniana e junguiana sob um prisma integrativo, que encaminhe os recursos teóricos e técnicos em direção à intuição que ambos compartilhavam, o *Self*, a centelha divina, o homem biopsicossocial e cósmico.

³² Aos participantes das oficinas Contos e Encontros com a Psicologia Feminina, ao Centro Cultural Aúthos Pagano que viabilizou a realização do trabalho, à Cybele Ramalho por favorecer e incentivar o cultivo da comunhão teórica entre a Psicologia Junguiana e o Psicodrama aqui no Brasil, às demais autoras que estão compondo a presente obra.

O jogo dramático é amplamente utilizado nessa abordagem. Dentro da estrutura psicodramática de aquecimento e dramatização, Ramalho (2002) revela que o protagonista representa sua estrutura vincular interna e desvenda seu drama, sua estrutura mítica íntima. Isso permite que uma reorganização e um replanejamento aconteçam diante de uma simples tomada de consciência ou de uma emoção desestruturadora.

Na leitura e experiência do psicodrama junguiano, que co-relaciona pessoal e coletivo; simbólico, imaginário e real, no campo da ação dramatizada num palco vivo em que altera a consciência do indivíduo no campo do “como se”, constela-se o equivalente a um ritual. Para Whitmont (1991) o ritual entendido dessa maneira³³ é um legítimo psicodrama.

E em meio ao jogo dramático fervoroso escondem-se as crianças criativas de onde Jung e Moreno tiraram suas intuições metodológicas. Para Ramalho (2000), eles privilegiaram o *homo ludens* como método terapêutico, o acesso ao mundo da arte, tomando a Estética como um referencial. Moreno, com o Teatro da Espontaneidade e Jung, nas Artes Plásticas.

Assim, fica claro o legado que ambos deixaram: a ordem é brincar, compor imagens, criar, co-criar e quem sabe, chegar até o divino. Que nossos esforços aqui empenhados se dirijam a esse caminho também.

O Mapa: Mitodrama

“... Um mito é um impulso em busca de uma organização”
(RAMALHO, 2002:179).

“... O conto de fadas pode ser considerado, historicamente,
o primeiro jogo dramático utilizado pelo criador do psicodrama”
(RAMALHO, 2008:106).

Para compreender a proposta do Mitodrama, desenvolvido por Corintha Maciel (2000), é necessário situar o leitor sobre a importância do

³³ Pode-se encontrar ressonâncias a essa leitura ritualística do Psicodrama nos discursos de Zerka Moreno, 2001. Ver referências Bibliográficas.

trabalho terapêutico com Mitos e Contos de Fadas. Corintha Maciel (2000) destaca que sempre existe um mito correspondente às nossas experiências de vida. Quando inconscientes, eles nos governam e nos monitoram, dominando a energia psíquica. Quando conscientizados, a energia encontra um caminho adequado para onde possa fluir criativamente.

Da mesma forma, Giordano (2005) conta que, na medida em que tratam de problemas humanos universais, as histórias remontam aos arquétipos, validando questões como as lutas do crescimento, temores, medos e ansiedades que habitam o pensamento humano, o medo do escuro, de animais, ansiedade acerca do próprio corpo, morte, velhice, desamparo, fome, solidão, etc. As histórias oferecem caminhos e alternativas como soluções para os conflitos, mostrando que todos nós temos problemas e que esses problemas nos são comuns. Esse é o caráter terapêutico dos contos, a história propicia que a pessoa compreenda a natureza do seu problema e possa encontrar uma solução para o mesmo.

A mesma autora destaca que por intermédio do “*Era Uma vez*” os personagens do conto oferecem aos ouvintes um palco onde possam projetar seus conflitos e guiam as pessoas para dentro de si mesmas, enquanto compartilham sentimentos de pertencimento com a humanidade. É nesse universo atemporal e aespacial, no inconsciente holotrópico³⁴ das pessoas, o lugar do tudo é possível, em que as coisas acontecem seguindo as leis da natureza. E é nessa qualidade diferente de relação consigo mesmas que se dará o encontro com seus criadores internos, seus legítimos curadores, onde habita a criatividade de cada um.

Para Maciel (2000), no Mitodrama, conhecer o enredo mítico é fundamental para o trabalho terapêutico, pois assim a história mais adequada pode ser oferecida viabilizando que a pessoa consciente e de forma voluntária possa atuá-la tornando-se senhor de sua vida.

O imaginário é o canal de acesso a tais conteúdos simbólicos. É através desse canal que é possível desvelar a alma humana e ajudar o indivíduo a se encontrar por detrás de seus conflitos e desequilíbrios. Assim, para Maciel (2000) a terapia consiste em levar a imaginação

³⁴ Do grego *holos* = totalidade/inteireza e *trepein* = indo em direção a algo. Holotrópico significa direcionando-se à totalidade.

para as áreas desprovidas dela, impedindo a formação sintomática da energia criativa.

Na visão de Maciel, o impulso mítico propicia a metamorfose, pois por detrás dele se encontra um ritual de iniciação, uma renovação diante de um término, uma passagem, levando o indivíduo de um mundo a outro.

Na proposta Mitodramática, Corintha Maciel baseia sua linha de intervenção terapêutica sob o prisma da teoria do desenvolvimento da consciência de Erich Neumann.

A partir dos pontos focais de transformação de consciência na teoria deste autor, seguindo seu modo de funcionamento em estágios e níveis para o desenvolvimento do ego, Maciel desenvolve métodos terapêuticos de intervenção – rituais – baseados em Mitos e Contos, em que a consciência é preparada e ativada para a elaboração de tal conteúdo de transformação.

É um método de auxílio para a contenção e liberação adequada da energia psíquica, promovendo um canal de expressão que autentica o seu sentido e contribui para o fortalecimento do ego.

Em grupo, a energia se maximiza e potencializa sua impressão na psique, enquanto se reconduz na espiral evolutiva da consciência, celebrando os ritos necessários em cada situação liminar, tecendo em uma tela comum a psique pessoal e coletiva.

Enfim, o trabalho grupal com contos de fadas potencializa o seu efeito terapêutico.

O Território: O Universo da Psicologia Feminina

“Nascer mulher é ser possuidora de um segredo.
Quando a mulher se afasta de seu segredo,
ela começa a agonizar”.
(MACIEL, 2000:102).

Trabalhar com a psique feminina é estar lado a lado com os aspectos mais ocultos da existência; ocultos porque misteriosos, como o mistério do nascer e do morrer; ocultos porque reprimidos, como aquilo que deve desaparecer...

Trabalhar com a psicologia feminina é mergulhar no Inconsciente, é estar com suas pulsões vitais e participar da sua organização não linear, mas cíclica. É revisitar a fonte vital de criatividade que pulsa no ventre de toda mulher.

No campo do trabalho com gênero, assume-se aqui uma perspectiva de complementaridade, de balanço e sintonia entre pares de opostos. Assim, se tendemos a olhar para uma psicologia feminina sob esse prisma, recorreremos natural e diretamente aos pares de opostos masculino e feminino, o *yin* e *yang*.

Para a psicologia analítica e algumas tradições orientais como o taoísmo, entende-se que a energia psíquica (ou libido) percorre domínios de oposição e complementaridade em todos os seres sob determinados aspectos arquetípicos, como, por exemplo, sob a polaridade *yin-yang*.

A energia *yin* está relacionada ao continente, ao úmido, frio, não linear, cíclico, escuro,... Seus canais expressivos encontram-se nas atividades cujo modo de funcionamento é inclusivo, integrativo e holístico. Ciclos de plantio e colheita, qualquer forma de arte – música, dança, desenho, escultura, narrativas – levam diretamente à experiência *yin* da energia vital.

Para a psicologia analítica, o feminino, seja expresso nas mulheres ou vivenciado nos homens como *Anima*³⁵, é um canal direto ao Inconsciente. Assim sendo, ele é irracional e tende a ser rejeitado pelo ego acostumado ao modo demasiado cartesiano, racional, *yang* e linear de pensar e se relacionar, típicos da nossa cultura ocidental moderna e científica.

Grande parte da formação do inconsciente está relacionada às repressões que não só o indivíduo, mas que também a cultura já imprimiu sobre as expressões da alma humana. Para Estés (1994), é visível que ao longo dos séculos houve uma redução e um esmagamento da natureza instintiva feminina, que tiveram suas terras espirituais saqueadas, queimadas e seus refúgios e ciclos naturais transformados forçosamente em artifícios para agradar os outros.

³⁵ *Anima* – (alma em latim), para a psicologia junguiana, a *anima* é o aspecto feminino pertencente a psique masculina.

Assim, fazem parte da psicologia feminina conteúdos reprimidos que são vitais, que dizem respeito à psique criativa da mulher, ao inconsciente em sua expressão mais espontânea, à sua poesia e sua dança circular, seu drama íntimo revelado no altar, sua força de ação, consciência plena e viva de intenção.

Com esse rompimento, sem relação com o feminino, nos tornamos unilaterais e desequilibrados. Desconectados dessa consciência e dessa condição natural, é como se fragmentasse, pouco a pouco, uma composição psíquica “molecular”, até fragmentarem-se “órgãos vitais” inteiros, e o organismo fisio-psíquico cai em sofrimento.

Assim, para Estés (1994) os sintomas típicos de um relacionamento prejudicado com o que denominou de arquétipo da Mulher Selvagem ou a psique instintiva profunda feminina, são: aridez, fadiga, fragilidade, depressão, confusão, sentir-se desestimulada, assustada, deficiente, sem inspiração, sem ânimo, enraivecida, instável, sem criatividade, reprimida, insegura, incapaz de fixar limites e regular seu próprio fluxo, isolar-se de sua própria revitalização, estar demasiadamente envolvida na domesticidade...

O caminho terapêutico nesses casos inclui a reintegração do arquétipo feminino, pois sendo ele complementar ao masculino, sua presença viva e a conseqüente unificação e reintegração com seu complemento leva direto ao arquétipo do *Self*, ou o Si-mesmo, o centro regulador da psique total. Ou seja, sem o relacionamento balanceado entre *yin* e *yang*, o indivíduo perde o contato com seu eixo, seu centro organizador vital, seu *Self*.

Portanto, sem o relacionamento adequado com a psique feminina, torna-se inevitável que o sintoma perdure e se vitalize. Deste modo, Estés sustenta a necessidade de recuperar e incorporar o arquétipo da Mulher Selvagem para que a psique feminina possa discernir os recursos de sua natureza mais profunda.

Quando essa psique instintiva pode ser reintegrada e a mulher pode reconectar-se com ela, libera-se o fluxo criativo-espontâneo adormecido por detrás do sintoma, o fluxo da energia criativa conservada e desviada do seu propósito. Conseqüentemente, seu modo de ser e agir no mundo

e em suas relações torna-se mais consciente e ativo em sua auto-análise. Abre-se uma visão, uma nova visão sobre si mesma, seu aqui-agora pleno e constante em sua consciência. Em outras palavras, torna-se mais inteiro em suas ações e relações.

Assim sendo, a bela forma psíquica natural da mulher deve ser recuperada com o auxílio dos mitos e contos que indicam o caminho deixado pela natureza selvagem.

O trabalho no Centro Cultural e de Estudos Superiores *Aúthos Pagano*, no bairro do Alto da Lapa, em São Paulo-SP, dirigido e idealizado por mim, surgiu do propósito de unir pessoas com o intuito de vivenciar – através da conjunção Mitos, Contos e Psicodrama – o contato ativo com a energia arquetípica feminina.

Numa tentativa de proporcionar às mulheres olhar sob diversos ângulos a emanção desse arquétipo em suas vidas sob a influência das Histórias e Mitos, pretende-se ajudar a integração desse arquétipo à consciência grupal e individual, desenvolvendo recursos para a auto-conscientização, reflexão e livre expressão, gerando maior autenticidade em suas ações e maior carga de energia vital, para que possam vir a dirigir a própria experiência com mais constância.

Esse trabalho vem sendo desenvolvido desde 2007 e, tendo percorrido a dinâmica de alguns grupos, contou com um tempo razoável de experiências, onde se pôde incluir técnicas diversas e ousar uma composição típica do modo de funcionamento da psique feminina, cheia de criatividade vinda de uma boa dose de intuição!

A Viagem: As Oficinas

“Você vê, você tem suas regras! Você está livre e só não sabia!”
(Kau³⁶).

Atualmente, o trabalho com as oficinas sustenta-se na proposta mitodramática desenvolvida por Corinha Maciel (2002).

³⁶ Refrão da música que tocava durante as duas danças espontâneas realizadas nos Encontros (2º e 7º encontros).

A proposta tem o mesmo intuito: utilizar os mitos e a dramatização equivalentes a um ritual para a transformação e expansão da consciência. Mas, diferentemente de basear o método no modelo de desenvolvimento da consciência de Neumann, optou-se aqui por uma idéia em apenas focar a linha de trabalho em cima da experiência com a psique feminina sustentada no simbolismo e disposição psico-energética do número 7, pretendendo-se, com isto, a vivência em 7 encontros.

Aqui também são propostas – através de jogos, atividades e mitos específicos – algumas “tarefas” para a tomada e ampliação da psique, sendo elas a intenção de cada um dos encontros. As tarefas foram intuídas por mim e baseadas em estudos mito-psicológicos sobre o desenvolvimento da consciência. Segue o modelo do trabalho.

– PROPÓSITO: Mobilização, Conscientização e Transmutação da Psique Feminina.

– MÉTODO: Sócio-terapêutico / princípio de co-construção.

- 7 ENCONTROS = Sustenta-se no simbolismo arquetípico deste número. Para Chevalier (2003), o número 7 enraíza-se nas manifestações naturais e arquetípicas das 7 cores do arco-íris, das 7 notas musicais, na tradição cristã do livro do gênesis (7 dias da semana) e no apocalipse (chaves do apocalipse), entre outras tradições; e expressa, com isto, a idéia de totalidade; de volta ao centro; de encerramento de ciclo e sentido de mudança. Imprime caráter de harmonia justamente por ser um número da conclusão cíclica e de sua renovação. Sendo assim, o número 7 é um número de poder; um número mágico que caracteriza a perfeição; e designa o cumprimento de um tempo, de uma era, de uma fase.
- 3 ETAPAS= abertura (1º encontro) / desenvolvimento (2º,3º,4º,5º,6º encontros) / finalização (7º encontro).

– 7 INSTRUMENTOS:

1. Contos de Tradição Oral / Mitos (aquecimento específico) – mitos gregos baseados nos arquétipos do feminino;
2. Dramatização (psico e sociodrama);

3. Onirodrama (como etapa de dramatização e elaboração de conteúdos psíquicos);
4. *Sandplay* psicodramático (Despertar do Contador interno – símbolos pessoais e coletivos na etapa de dramatização);
5. Recursos de Arte-terapia (como aquecimento e parte do compartilhar);
6. Exercícios de meditação e relaxamento incluindo música (aquecimento inespecífico);
7. Danças Circulares (aquecimento inespecífico).

– TEMÁTICAS:

- Surgem da dinâmica do grupo, do inconsciente pessoal, coletivo e do co-consciente e co-inconsciente grupal.
- Sugerem-se alguns temas como “tarefas psíquicas” fundamentais no contato com o simbolismo da psique feminina, e que são realizadas em cada encontro, tais como: a identidade; a deusa interior; o contato com mundo interno; o despertar do contador, etc.

– SÓCIO-DINÂMICA:

- Trabalho semi-dirigido. Privilegia-se o movimento da psico e sociodinâmica grupal, mas mantendo uma semi-direção (atividades imaginativas, meditação e jogos interativos como mobilização inicial e conseqüente condução a partir do que surge no *aqui-agora*).
- Propósito terapêutico com idéia de começo, meio e fim (trabalho terapêutico breve).

Será descrito brevemente aqui o trabalho com o último grupo realizado no Centro Cultural no primeiro semestre de 2009.

O 1º Encontro pretendeu fazer com que os participantes (em média de 4 a 7 homens e mulheres a partir de 21 anos) refletissem sobre “O meu Eu no mundo hoje”.

Após a realização do contrato, a idéia era de se apresentarem dramaticamente a partir de um papel social que desempenham. A amiga-

boazinha, a profissional-angustiada, o filho-buscador, ganharam espaço nas cenas.

Sugerindo que realizassem uma reflexão sobre o momento de vida atual, pediu-se que eles encontrassem um gesto e uma palavra para esse personagem. Surgiram: abertura, expansão, eu aprisionado, busca, etc.

Foi pedido que eles se associassem com os integrantes em que houve uma identificação, dividindo-se então em dois subgrupos que prepararam uma imagem comum a partir das representações pessoais anteriores. A dramatização foi marcada por uma cena de busca e outra cena de abertura para algo novo.

Encerramos com a apresentação do Mito de Perséfone, deusa grega que encarna a busca por questões profundas, pelo sentido da vida, sonhos, imaginação, ..., que relaciona-se com o propósito dessa oficina. Por fim, foi solicitado que fizessem um desenho para registrar esse primeiro contato com as histórias. Houve um breve compartilhamento das vivências do primeiro dia, destacando-se entusiasmo, abertura e disposição.

O 2º Encontro pretendeu trabalhar com o tema “*As várias faces do feminino: Deusas Gregas*”.

Foi feito um trabalho corporal, individual e depois em duplas, para despertar o contato relacional. Uma dança circular foi realizada com o propósito de maior integração do grupo, além de prepará-los para soltura e expressão corporal.

Pediu-se que eles observassem o ambiente em que estavam expostos nos quatro cantos da sala alguns objetos que destacavam os 4 elementos. Essa intenção surgiu da ideia de que qualquer forma de vida baseia-se na composição dos 4 elementos. Para reconhecerem seus dramas de forma mais consciente, cada elemento levava a mensagem de uma deusa grega que revelaria, por identificação, questões pessoais dos participantes. Foi pedido, então, que eles se aproximassem do elemento que mais se identificavam. Enquanto tocava uma música, eles foram estimulados a entrar em contato com o elemento do objeto em questão (terra, água, fogo ou ar) e se transformassem nesse elemento. Uma dança espontânea foi realizada.

Posteriormente eles sentaram no centro da sala. A diretora representou, em forma dramatizada, os personagens das quatro deusas gregas relacionadas aos quatro elementos. Depois pediu que os participantes se

dirigissem à deusa que mais chamou sua atenção, e assim se transformassem nessa deusa. Eles foram entrando no papel enquanto eram orientados a encontrar uma conexão do personagem com aquilo que eles estavam vivendo na vida pessoal.

Os personagens iam dialogando com a história de vida de cada um, aparecendo conteúdos como: ter coragem para enfrentar os desafios da vida profissional; não desistir; ter paciência; encontrar uma forma de se libertar; contato com o sofrimento; medo de se envolver emocionalmente,...

A dramatização foi encerrada com uma interação entre os personagens e seus respectivos elementos, finalizando com uma cena em que todos juntavam os elementos e diziam suas palavras de poder.

O 3º Encontro trabalhou com o tema “*Mundo Interno – Sonhos*”.

Foram trabalhados os sonhos de dois participantes que se prontificaram em revelá-los. O primeiro sonho foi elaborado com recurso arteterapêutico (desenho), incluindo análise simbólica e reflexiva. O segundo foi dramatizado em onirodrama com o grupo.

Em ambos a troca dos participantes foi incentivada e diversos conteúdos foram acessados, como: o contato com o mundo das emoções; nossos limites e possibilidades através desse contato; medos, desejos e ansiedades provenientes desse acesso, etc.

Com o intuito de trabalhar a *identidade feminina*, no 4º Encontro foram realizados alguns jogos e atividades que suscitavam esse tema.

Primeiramente, o grupo vivenciou uma dança circular dos índios tupis para entoar o som de poder pessoal. Esse som é encontrado a partir das vogais do próprio nome e que se relacionam a centros de energia específicos espalhados pelo corpo (equivalente à noção de *chakras* nas tradições orientais). Posteriormente, o grupo verificou que nos quatro cantos da sala estavam dispostas algumas *mandalas* (círculos), feitas com diversas folhas de papel que continham algumas palavras escritas e um elemento da natureza no centro.

Para apresentá-las e disponibilizá-las ao grupo, a diretora dramatizou o deus grego Hermes Trimegistrus, emissário da luz e das trevas, protetor dos viajantes, mediador dos mundos e dos 4 elementos para a tomada de direção e empenho num caminho.

A primeira *mandala* com o elemento *ar* trabalhava o que cada um seria se fosse... Pretendia-se com esse jogo a livre associação e o pensar criativo baseado em identificações e projeções.

Na segunda, o elemento *água* levava os integrantes a completarem algumas frases que estavam escritas nos papéis, frases relacionadas ao modo de agir no mundo. Aos poucos, cada um expressava seu mundo interno a partir desses elementos catalisadores.

A terceira *mandala*, do elemento *fogo*, propunha que os integrantes assumissem os papéis sociais que estavam escritos nas folhas, incluindo características pessoais. A partir da dramatização, algumas cenas já iam sendo vividas, onde se destacavam traços da personalidade de cada um. Surgiram, por exemplo, a filha que compartilha seus sentimentos para os pais; a médica cuidadora e gentil; a profissional autoritária, etc.

A quarta e última *mandala* propunha a etapa da dramatização propriamente dita. Relacionada ao elemento *terra*, o intuito era a realização de cenas com as experiências pessoais. Alguns temas como: solidão, amizades, amores inesquecíveis, perdas, relações familiares, etc., foram dispostos nas folhas de papel que compunham a *mandala*, e os integrantes deveriam escolher o tema que mais se identificavam, e que trouxessem uma cena da vida pessoal relacionada a esse tema.

Solidão e *amizade* foram escolhidos. A primeira cena relacionada à *solidão* retratava um participante numa roda de amigos antigos que já não se viam mais, tentando convencê-los de voltarem a se reunir. O participante foi incentivado a entrar em contato com os sentimentos envolvidos e a dialogar com seus amigos, ressaltando seus verdadeiros sentimentos, a solidão, gratidão, perda, abandono, etc. A diretora abriu a cena para o restante do grupo, incentivando-os a pegar carona na cena do emergente grupal. Surgiram diálogos que incluíam despedidas, saudades, perdas, etc.

Na outra cena relacionada ao tema da *amizade*, a personagem aparecia tentando ajudar uma amiga que se relacionava com um drogaticto. Essa foi uma cena que incluía o rompimento de uma amizade e a tentativa de fazer-se perceber como uma melhor amiga. A diretora auxiliou que a personagem entrasse em contato com seus sentimentos e verbalizasse isso para si, destacando a incessante tentativa de ser uma ótima

pessoa, a frustração com a amiga, o distanciamento através das escolhas de vida, etc.

O trabalho foi encerrado com um breve compartilhar dos integrantes. Cabe ressaltar a coincidência na composição das cenas e nos relatos que eles fizeram posteriormente, de ter havido momentos em que eles haviam pensado na mesma coisa, o que mostra a presença do *inconsciente grupal* ou *co-inconsciente* atuando no trabalho.

Depois que o grupo trabalhou com a identidade feminina, os quatro elementos, e foram introduzidos ao universo da psique feminina através dos recursos dispostos nos dias anteriores, o trabalho do 5º Encontro privilegiou “O Contato com o Contador Interno – Despertando a criatividade”.

Para isso, foi realizada a *meditação do coração*³⁷ como aquecimento inespecífico e, em seguida, o *sandplay psicodramático*³⁸ (caixa de areia e miniaturas diversas) para acessar esses temas.

Depois da meditação, foi pedido que cada um buscasse uma miniatura que se identificou e a depositasse na areia. Uma história foi contada pelo grupo, espontaneamente. A história intitulada “A princesa e a lâmpada” contava sobre uma menina que queria ser bailarina, mas que sua mãe não a tinha colocado na escola de dança. Ela passou a procurar uma lâmpada mágica que a ajudasse a realizar o seu sonho. Um unicórnio observava sua jornada, enquanto zelava pela lâmpada mágica. No meio do caminho, ela descobriu que a lâmpada havia sido enterrada embaixo de uma árvore da sabedoria. Pediu ajuda para um príncipe, que apareceu e a acompanhou na busca. Depois de muito tempo, ela pensou que tudo aquilo era mentira e que estava sonhando, mas depois pode perceber, definitivamente, que aquilo tudo era real. Então a lâmpada lhe disse que na verdade toda essa magia teria de ser acessada dentro dela mesma, e que esse poder não estava em nenhum lugar fora, mas em nós mesmos.

Depois, foi pedido que cada um dialogasse com o personagem que mais se identificou. A lâmpada disse que existia como lenda, em forma de

³⁷ Meditação que auxilia na concentração de um centro organizador e na liberação de tensões psico-físicas relacionadas às emoções mais primitivas.

³⁸ Para maiores informações ver capítulo neste livro relacionado ao assunto.

símbolo; o unicórnio disse que era um guardião; a árvore passou “calma, muita calma”.

O compartilhar privilegiou o significado das escolhas pessoais por cada miniatura e as ressonâncias da vivência individual de cada integrante, além de explicitar os temas *co-conscientes* do grupo, como: o limite entre fantasia e realidade, a frustração e a busca pela realização.

Supondo que os integrantes já haviam recebido alguns recursos necessários para o fortalecimento do ego nos encontros anteriores, o 6º Encontro teve como finalidade o trabalho com o tema “*De Encontro com a Verdade*”, de como nos prepararmos para encontrar com a nossa Verdade interna. Para isso, o grupo foi recebido com o conto das mil e uma noites “Uma Fábula sobre a Fábula”, que trabalha com essa temática.

Em seguida pediu-se que cada um imaginasse o seu encontro com a Verdade, e encontrasse uma postura corporal que refletisse esse encontro. De olhos fechados, num exercício de imaginação (dramatização internalizada / psicodrama interno), foi pedido que cada um entrasse no papel da Verdade e que dialogasse com seu eu interior. Os conteúdos surgidos foram: você precisa ter mais coragem; saber se comunicar mais; ter calma e confiança,...

No 7º e último Encontro, foram propostos exercícios de conscientização corporal em grupo como aquecimento, tais como danças circulares e dança espontânea.

Em seguida, o grupo foi incentivado a resgatar memórias dos outros 6 encontros, pontos marcantes, experiências, sentimentos, pensamentos, entre outros.

As pessoas relataram o que mais marcou durante a oficina e foram incentivadas pela diretora a criar uma cena que expressasse o relato. Surgiram: a descoberta do feminino, sua potência, sutileza, criação, mistério e abertura para o amor; o arco-íris como mediador da descoberta de um grande tesouro escondido dentro de nós, todas as turbulências internas que os encontros suscitaram e revelações preciosas disso; o encontro com a Deusa Terra e seu silêncio interior como fonte de geração de uma nova personalidade.

Posteriormente, algumas sucatas vegetais e animais foram dispostas para que o grupo criasse uma *mandala* de encerramento do processo.

Depois de produzida, espontaneamente o grupo começou a dançar em volta da imagem, celebrando a criação.

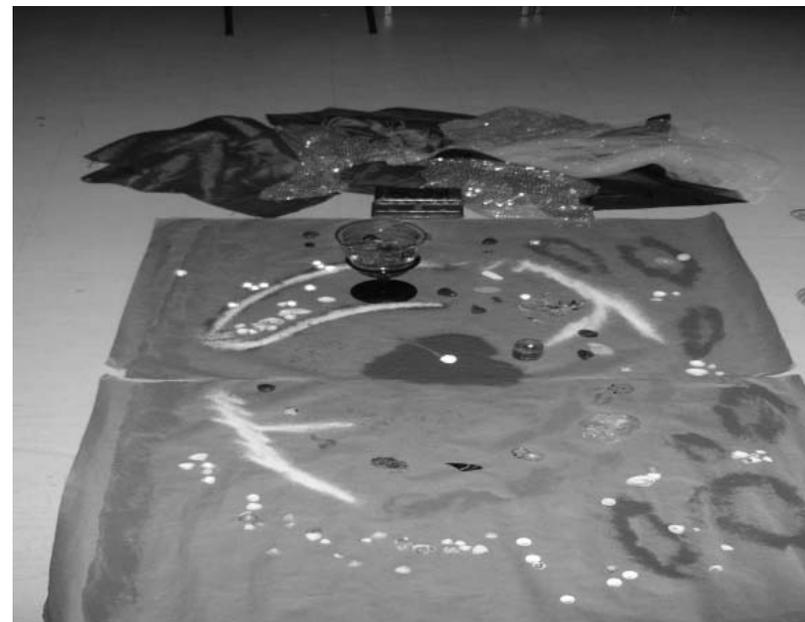


Fig. 1. Desenho da última *mandala*.

Uma conversa sobre o trabalho e a imagem suscitada marcou a etapa do compartilhar. As pessoas registraram a abertura para os 4 pontos cardeais como aberturas para a entrada em um grande labirinto que contém os quatro elementos. Céu e Terra amparam a busca que acontece dentro do labirinto e registram os 7 encontros (7 nuvens em azul). No centro, o caminho que leva ao coração, ao amor e sua essência. Uma estrela-guia ilumina e acompanha o processo.

Coincidentemente, ou como diria Jung, sincronicamente, a história de encerramento escolhida pela diretora para ser narrada foi a da estrela-guia. O *Mito de Pandora* foi narrado em primeira pessoa e Pandora – aspecto feminino da intuição, da fé e da esperança, do algo oculto que

aparece sem nem sabermos como e por quê – entrega sua arca para cada integrante, deixando uma “mensagem-guia” para o novo ciclo que iriam iniciar a partir do fechamento dessa oficina.

Mapeando o território: A Leitura Mitodramática do Processo

“Nossas ‘artes’, por mais simplórias que possam parecer, detém momentaneamente o fluxo da vida, submetendo os eventos à alquimia da reflexão”.
(MOORE *apud* MACIEL, 2000;199).

Com foco na expressão dos pensamentos, sentimentos e esforços que fortalecem as mulheres e o feminino, este trabalho buscou atender a necessidade de “reservarmos um lugar para a alma em nossas vidas cotidianas” (MACIEL, 2000:199), para que não a encontremos nos “fetiches e sintomas, que são uma forma de arte patológica, os deuses de nossas doenças” (MACIEL, 2000:199).

O Psicodrama dos Contos de Fadas e o Mitodrama das oficinas “Contos e Encontros com a Psicologia Feminina” se tornaram veículos para a realização dessa arte pessoal e grupal de contato com a alma, com a *psyché*. Como num jogo dramático de iniciação, o trabalho possibilitou a vivência no inconsciente individual e coletivo no contexto da realidade suplementar, experimentando o nível simbólico em associação ao real.

Pretende-se realizar agora uma leitura mitológica, analítica e psicodramática da experiência descrita anteriormente, elucidando os temas co-conscientes e co-inconscientes. Para tal, é necessário destacar a importância da função da escolha dos mitos e contos nos encontros. Ramalho (2008) destaca que quando se escolhe trabalhar com um conto, o grupo o vivencia dramaticamente numa construção que é ao mesmo tempo subjetiva e coletiva, quando o inconsciente coletivo é atravessado pelo co-inconsciente grupal, no aqui-agora da sessão.

Pode-se entender com isto que o início do trabalho nas oficinas (1º encontro) foi marcado pelo arquétipo do “Louco”, que se atira ao desconhecido com a consciência aberta, que encerra em seu medo arquétipo um “buscador” e que, sendo o critério de escolha dos parti-

cipanes – sua sociometria – realizar a oficina de psicologia feminina, é inevitável que o louco-buscador se encontre com Perséfone, para iniciar a viagem e realizar a abertura.

Perséfone é a deusa grega que realiza o ritual de descida aos infernos, em busca de uma preciosidade retida no mundo inferior, do inconsciente profundo. Ela encerra seu domínio no mundo sombrio das trevas; anuncia o ciclo feminino na sua passagem de menina à mulher; traz à tona a possibilidade de alcançar as profundezas e retornar à superfície gerando o ciclo das estações, dos nossos estados psíquicos, suas naturezas e necessidades.

Possibilita, então, no 2º encontro, por intermédio do psicopompo Hermes, que os integrantes acessassem os quatro elementos em seu aspecto feminino, através dos mitos de quatro deusas gregas e que revelaram os conteúdos que os “tripulantes” precisariam assimilar e ingerir na trajetória durante o drama, durante a busca, durante a viagem.

Para Ramalho (2008), o conto apropriado pelo grupo vai para além do que ele conta. Nele emergem os conteúdos do inconsciente coletivo, sócio-culturais, do co-inconsciente que, quando refletidos e reelaborados, ampliam a produção de novos sentidos, sejam eles pessoal, grupal, social e arquétipo-universal.

O contato com o mundo interno dos sonhos (3º encontro) pretendeu que os integrantes fizessem contato com o aspecto feminino do inconsciente e revelou, além dos conteúdos a serem conscientizados, que seus significados serviriam como guias durante o percurso – o contato com emoções, medos, ansiedades, etc.

Com estas informações já acessadas, chegamos ao centro do processo, no ponto em que se realiza o contato com a Identidade Feminina (4º encontro): o som de poder pessoal; desejos e identificações do que se é ou do que gostaria de ser; papéis sociais, imaginários e psicodramáticos coadjuvantes na cena, ou seja, a medicina propriamente dita.

E, assim, consegue-se extrair, a partir dos temas *amizade* e *solidão*, o núcleo do inconsciente grupal, “o meu eu em ação com um complementar”, “expectativas e frustrações no exercício da complementaridade”, “como realizar os devidos rompimentos e finalizações”. Vê-se aí a importância da conscientização e a conseqüente revitalização de um

aspecto da psicologia feminina, saber a hora em que um ciclo deve começar ou acabar.

Deste modo, faz sentido o conteúdo surgido com a canalização do contador interno (5º encontro), quando chegamos ao núcleo de extração do sentido por detrás das cenas que foram atuadas e reveladas. A “criança protagonista” da história narrada pelo grupo. Aquela que deve receber o que realmente necessita – o acesso à sua criatividade pessoal – para continuar.

É importante aqui enfatizar uma observação de Ramalho (2002) acerca do trabalho com o Psicodrama dos Contos de Fadas. Para ela, o objetivo dessa vivência produzida coletivamente pelas pessoas do grupo é investigar como cada motivo está se manifestando na vida de cada um, buscando recursos para a evolução. Sendo assim, cada conto encenado revela o diagnóstico de como a psique natural está se conduzindo e o prognóstico acessível para que a função-guia da consciência acerte no redirecionamento de que a psique necessita.

Assim, o despertar do contador interno, revelou o próximo passo da dança circular espontânea deste grupo. Acreditar que nossas crianças internas, que nossa fonte de criatividade é um órgão vital, que nos cura durante a busca, que nessa dimensão da consciência nos damos conta de que é a própria busca do tesouro retido nas profundezas que nos cura. A busca por algo valioso, e que, diante dessa tarefa vital, é necessário dialogar com nossos egos auxiliares, mediadores dos mundos inferior e superior (os unicórnios), nossos complementares (príncipes e princesas) e nossos ancestrais, que observam atentamente e que encerram o segredo da existência (árvores da sabedoria). Egos auxiliares catalizadores dessa Verdade Interna, nossos encorajadores e, mais do que tudo, mantermos a consciência de que essa condição reside em nossos próprios eu interiores, nosso *Self*, nossas centelhas divinas. Assim, “o que parece distante ou simples fantasia se torna muito próximo, presente e real”. (RAMALHO, 2008:135-136).

É quando nossas “Verdades” se transformam em nossos “Curadores Internos” (6º encontro). O trabalho, então, está completo, encerra-se um ciclo de contato com elementos-chave e vitais no envolvimento com a psicologia feminina, fundamental para o acesso ao *Self*, o *locus* da centelha divina.

Introjetamos a Estrela-Guia (7º encontro) e dançamos em torno dela, nas margens da consciência individual e coletiva. Maciel (2000) reforça o passo na dança considerando que andar em torno de um motivo, circulá-lo, significa delimitar uma área sagrada e concentrar a energia psíquica numa auto-incubação que propicia o auto-conhecimento.

Role Creating é o nome dessa intenção durante a dança sócio-psicodramática. “*Você vê, você tem suas regras!*” (Kau). Ativa-se o arquétipo do *Self* na imagem final: as 7 cores do arco-íris, os 7 encontros, as 4 direções dentro do labirinto da alma, os 4 elementos intermediando a alquimia do coração lá no centro, iluminado pela Estrela-Guia. Que Pandora traga esperanças! E que o ritual sempre aconteça na devida hora!

Pode-se entender, com o que foi vivenciado nos encontros, que por detrás de tudo o que é dito, sempre existe uma cena oculta, ou seja, por detrás da *persona*, reside a sombra, que ao ser desvelada, revela as “moradas” onde a energia foi produzida, o *status nascendi* de um conflito, de uma idéia, de um comportamento, o local do segredo, onde se situa a psique instintiva feminina.

O desvelar desse território oculto que o Mitodrama propicia leva o protagonista a participar ativa e criativamente da re-elaboração do seu drama, do seu psicodrama. Re-inserido na sua realidade, agora suplementar, é chegada a hora de se recolocar na cena, reavaliar seu papel, suas características vitais, seus passos desconexos na dança; passear pela margem da consciência munido dos instrumentos fundamentais – métodos, técnicas, direção, facilitadores – aquecido e preparado, como a Matéria Prima no vaso alquímico da alma, para acessar a sua centelha divina, criadora e co-criadora do drama cósmico da existência.

Que possamos, assim, “dedicar mais tempo à fogueira mística e ao desejo de sonhar, um tempo ínfimo à nossa própria vida cotidiana (ESTÉS, 1994:20).

Reflexões finais: Ancorando

Pretendeu-se aqui dar continuidade ao legado de Jacob Levy Moreno, contando histórias nos jardins interiores de cada um, proporcionando

palcos em que as pessoas possam se expressar livremente, ativando energias estagnadas a se transformarem, se complementarem e se curarem a partir das ações vivenciadas através dos personagens das histórias, contos e mitos. Dar também continuidade ao legado de Carl Gustav Jung, acessando os arquétipos que libertam o ego de um encapsulamento empobrecedor e que restringe o acesso à criatividade e ao *Self*.

O sociodrama arquetípico foi efetuado através do que Ramalho (2008) sugeriu como Amplificação no sentido inverso, do tema universal oferecido no conto para a subjetividade pessoal, e na realidade suplementar a realização simbólica contribuiu para redimensionar a realidade existencial de cada um.

Busca-se no psicodrama junguiano possibilitar que os adultos entrem em contato com suas crianças interiores, espontâneas e criativas, deuses e deusas criadoras dos seus universos. Através do palco das histórias e mitos, e do palco do psicodrama, esse fazer é possível, já que conta com a proteção e a possibilidade próprias da Realidade Suplementar, espaço de ampliação e coexistência dos mundos real e imaginário, onde se situa a brecha entre fantasia e realidade, local onde tudo é possível e onde tudo funciona *como se* fôssemos Deus.

A estrutura metodológica do Mitodrama favorece a intensificação da experiência do curador interno, uma vez que possibilita a concretização de transformações que saem de um plano puramente imaginário e mágico para uma possibilidade real e consciente.

No mitodrama, o psicodrama ajuda a ancorar e concretizar a transformação energética que a história ou o mito mobilizam, pois, a realidade mítica e o ritual andam juntos, complementando-se para viabilizar uma interpretação emocional intuitiva deles.

A tomada de consciência, acessada através das encenações, pela “fome de ação” (sempre existente nas crianças), gera essa interpretação emocional intuitiva e, deste modo, pode favorecer que uma possível transformação fizesse de uma saída mágica uma possibilidade real.

É no contexto aespacial, atemporal e holotrópico do conto e do contexto do *como se* moreniano, no lugar onde tudo é possível, que as pessoas atuam numa qualidade de relação diferente consigo mesmas e, através dessa qualidade, vivem o encontro com suas centelhas divinas,

seus criadores internos, legítimos curadores. Zerka Moreno (2001) revela a inclinação de Moreno em promover o contato com as centelhas divinas como locus de seus centros de cura autônomos.

Assim, o jogo dramático torna-se o grande elo entre Jung e Moreno dentro da proposta mitodramática. Para Ramalho (2008), o jogo dramático é uma técnica pilar no psicodrama, um instrumento de auto-cura e aprendizagem, pois propicia ao indivíduo expressar livremente as criações do seu mundo interno vencendo as resistências.

Percebe-se, então, que o objetivo dessa privilegiada viagem foi de encontro ao que a Alessandra Giordano (2005) narra em sua dissertação de mestrado: despertar o sonho, cultivar a alegria, oferecer momentos de prazer e descontração, propiciando o exercício da fantasia, em uma oportunidade que não significa um mero passatempo ou uma fuga da realidade, em que as pessoas apenas escolham os príncipes e as fadas para transformarem as difíceis realidades em mágicas transformações e maravilhas, mas podendo fazer as pessoas acreditarem que os contos ampliam nossas imagens, abrem a nossa visão, permitem o novo, novas saídas e outros jeitos de ser e estar no mundo.

Esse trabalho, portanto, tentou viabilizar a expressão dos caminhos da centelha divina em contato com o aqui-agora pleno da consciência, do desempenho criativo e espontâneo de um papel pelos territórios da psique feminina. E, assim, ir para a dimensão do homem cósmico que Jung e Moreno pretendiam. Até a próxima viagem mitodramática!

Referências bibliográficas

CHEVALIER, Jean et.al. *Dicionário de Símbolos: (mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2003.

ESTÉS, Clarissa P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GIORDANO, Alessandra. *Aula: A Arte de Contar e Ouvir Histórias na Contemporaneidade*. Instituto Sedes Sapientiae. Agosto a Novembro de 2006.

_____. *Contar Histórias: Um caminho para o sagrado*. Mestrado em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

KAU. Roots. Intérprete Kau. In: Quem acontece. *Quem é você: Como me conhecer melhor*. [S.l.]: Editora Globo. 1 CD.Rom (ca. 53 min). Faixa 3 (6 min 15 s). Remasterizado em digital.

MACIEL, Corintha. *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo: Ágora, 2000.

MORENO, Jacob Levy. *As Palavras do Pai*. Campinas, S.P.: Psy, 1992.

MORENO, Zerka T. *A realidade suplementar e a arte de curar*. Tradução de Eliana Araújo Nogueira do Vale. São Paulo: Ágora, 2001.

NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo, Cultrix, 1996.

RAMALHO, Cybele Maria Rabelo. Parte II: Psicodrama dos Heróis e Contos de Fadas. In: CORUMBA, Rosa Maria do Nascimento et al. *Descobrimos enigmas de heróis e contos de fadas: entre a psicologia analítica e o psicodrama*. (PP.88-183). Aracaju: Edições PROFINT, 2008.

_____. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002. pp.164.

CAPÍTULO VII

O onirodrama no psicodrama grupal: uma estratégia entre o dramático e o simbólico

Cybele Maria Rabelo Ramalho

O trabalho com sonhos numa abordagem que se coloca na interface entre o psicodrama e a psicologia analítica é largamente utilizado para facilitar a compreensão e elaboração do processo psicoterápico individual e grupal. Compreender o sonho e seu rico simbolismo é como compreender a própria vida em seu fluxo espontâneo-criativo mais instintivo. Lidando com o rico simbolismo do inconsciente presente nas cenas dos sonhos, sabemos o quanto cabe ao psicoterapeuta manter uma atitude de reverência com o conteúdo onírico, pois está lidando com a emergência de imagens do inconsciente no seu estado mais puro.

Ao longo da história, o interesse pelo estudo do sonho percorreu do campo mágico ao científico, até a descoberta da sua importância como revelador de estados mentais inconscientes. Neste capítulo, começaremos recordando as contribuições de S. Freud, mas nos deteremos especificamente nas contribuições de C. G. Jung e de J. L. Moreno. Consideramos, na nossa prática clínica, que uma compreensão destes autores, seja no plano do simbolismo inconsciente, seja a nível do resgate do aspecto dramático que o sonho encerra, é fundamental e podem ser integrados harmoniosamente.

No sonho, entramos em contato com um processo que se manifesta através de sensações e emoções, imagens e situações de uma realidade considerada por J. L. Moreno como suplementar. Porém, os sonhos

despertam grandes interesses dos psicoterapeutas em geral, como vias imagéticas e simbólicas de contato com uma realidade mais primitiva. No psicodrama junguiano, para além do simbólico e do verbal, enfoca-se o seu aspecto dramático e vivencial, a experiência do sonho.

Não queremos privilegiar aqui uma abordagem sobre outra, mas apenas destacarmos a nossa experiência, que consiste numa parceria entre uma perspectiva junguiana e a psicodramática, o que tem enriquecido a nossa atuação como psicodramatista, em especial no trabalho com grupos. Realçamos que não adotamos uma visão purista do psicodrama, no sentido de não dialogarmos com outras teorias e acrescentarmos a visão compreensiva de outros autores, como é o caso de Jung, até porque ambos apresentam alguns pontos em comum e complementares (RAMALHO, 2002; GASCA & GASSEAU, 2003).

Vejam os a seguir as principais contribuições que são o objeto de nosso estudo e um breve relato da nossa experiência com o que denominamos de *Grupos Vivenciais de Sonhos*.

As contribuições de S. Freud

O “pai da Psicanálise”, Sigmund Freud (1856-1939), foi o primeiro a se interessar pelo estudo psicológico dos sonhos, de forma mais empírica. Ele pretendia, segundo Mezan (1999), construir sua própria psicologia (a psicanálise) e, para tanto, precisava acessar o inconsciente de uma forma que lhe oferecesse menos obstáculos que através das neuroses. Além disso, seus pacientes contavam com bastante frequência seus sonhos na sessão.

Freud observou na sua experiência clínica com pacientes neuróticos que, muitas vezes, um distúrbio psíquico é “iniciado” por um sonho e nele é retido uma idéia fixa ou sentimento determinante, capazes de elucidar o desenvolvimento de um processo psicopatológico em curso. Por isto, ele dedicou-se a estudar o sentido dos sonhos e a tentar encontrar características comuns entre os diferentes sonhos, relacionando-as com as situações traumáticas da história de vida de cada paciente. Assim,

resolveu aplicar ao sonho o mesmo método que usava para investigar as neuroses: a associação livre e a interpretação do sentido.

Toda a trama do sonho, Freud chamou de “conteúdo latente”, que por meio dos mecanismos de condensações e deslocamentos, geraria o “conteúdo manifesto” (o sonho em si). Disso vem o postulado freudiano de que o conteúdo latente aparece deformado pelas defesas, cuja função é censurar o que, no conteúdo manifesto, é reprovado pela consciência moral, ou seja, os desejos sexuais e agressivos. Assim, a partir dos conceitos e pesquisas freudianas, chegou-se à definição psicológica de que o sonho é a realização de um desejo reprimido.

Portanto, para Freud, “o desejo é o estímulo do sonho e sua realização o conteúdo do mesmo” (FREUD, 1948, p. 121, vol. II). E, pelo fato de haver uma censura perante o desejo, o conteúdo onírico sofre uma deformação. Sobre estas deformações ele define os mecanismos principais de condensação e deslocamento, o que dificulta a interpretação dos sonhos.

Segundo suas palavras, no livro *A Interpretação dos Sonhos* (*Ibidem*, p.113), existem três regras fundamentais sobre as quais deve basear o trabalho da interpretação dos sonhos: 1) o aspecto exterior que o sonho nos oferece (conteúdo manifesto) não deve nos preocupar, posto que, seja inteligível ou absurdo, claro ou complicado, não constitui de nenhum modo o inconsciente buscado; 2) nosso trabalho deve dedicar-se a despertar representações substitutivas em relação a cada elemento, sem buscar seu conteúdo exato; 3) deve-se esperar até que o inconsciente oculto buscado surja espontaneamente.

Para Freud, através da técnica da livre associação, os sonhos podem ser reduzidos a certos esquemas básicos. Ela consistia de encorajar o sonhador a comentar as imagens dos seus sonhos e os pensamentos que elas lhe sugeriam, mesmo parecendo irracionais e despropositadas, revelando assim o fundo inconsciente reprimido. Ele desenvolveu reflexões sobre a censura moral e seu papel coercitivo quanto aos desejos, e ainda como esses mesmos mecanismos e elementos (defesas, tais como a condensação, o deslocamento, as fantasias, etc.) operam nos estudos das neuroses e dos sonhos.

As contribuições de C. G. Jung

Os sonhos são natureza pura; eles nos mostram a verdade natural, sem maquiagem, e por isto se prestam nada mais do que a dar-nos de volta uma atitude que está de acordo com a nossa natureza humana básica, quando nossa consciência se desviou demais de seus fundamentos e chegou a um impasse (JUNG, 1999, p.78).

Após Freud, foi Carl Gustav Jung (1875-1961) quem mais contribuiu para a análise de sonhos. Tal como Freud, considerava-os como uma ponte entre o consciente e o inconsciente, um meio de interpretar o simbolismo do inconsciente. Segundo Jung, o sonho é uma auto-representação espontânea, sob forma simbólica, da situação real do inconsciente. Enquanto área de encontro entre as dimensões consciente e inconsciente da psique, o sonho participa de ambas, unindo-as em seus símbolos. Ele enfatiza a importância de se desvendar a dimensão simbólica do ser humano através dos sonhos.

Mas, Jung discordou de Freud no que se refere aos sonhos como apenas desejos sexuais reprimidos, concluindo que essa interpretação era muito restritiva, reducionista. Para ele, os sonhos traziam mensagens do inconsciente em relação aos momentos já vividos, mas também do presente e do futuro. Assim, ao contrário de Freud, que dizia que os sonhos escondiam a verdade e eram um disfarce para o desejo reprimido, Jung acreditava que o sonho tendia a mostrar a verdade que a consciência ainda não havia percebido. Segundo Nise da Silveira (2000, p. 91) para ele, “o sonho é aquilo que ele é, inteiramente e unicamente aquilo que é; não uma fachada, não é algo pré-arranjado, um disfarce qualquer, mas uma construção completamente realizada”.

Para Jung todas as figuras do sonho são aspectos personificados da personalidade do sonhador, representam fatores autônomos da própria personalidade. Ele não aceitou que o sonho tivesse uma significação diferente da sua apresentação evidente, de modo que começou a estudar a forma e o conteúdo dos sonhos, considerando-os um fenômeno natural e normal, que “não significa outra coisa além do que existe dentro dele”. Segundo o próprio Jung, “a confusão nasce do fato de serem simbólicos

os seus conteúdos e, portanto, oferecerem mais de uma explicação. Os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente” (JUNG, 1964, p. 90).

Assim, Jung discordava do método puro da livre associação desenvolvido por Freud, no trabalho com os sonhos. Para ele era importante a coleta do contexto subjetivo do sonho através de associações, mas considerava a associação livre muito linear, conduzindo em geral aos complexos do sujeito. Assim, ele propõe que as associações se agrupem em torno da imagem do sonho, permanecendo próximas desta e sempre retornando a ela.

Ele julgava essencial apreciar o sonho em sua dimensão criativa, a qual decorre do ponto de vista final-constructivo, que revela uma tensão psíquica dirigida a um fim futuro, teleológico, ou a uma significação ainda por aparecer. Este ponto de vista se opõe ao enfoque causal-reduutivo freudiano. Segundo ele (JUNG, 1964, p. 38): “As imagens e idéias contidas no sonho não podem ser explicadas apenas em termos de memória; expressam pensamentos novos, que ainda não chegaram ao limiar da consciência”.

O conceito mais marcante da teoria junguiana foi a idéia de inconsciente coletivo, que consiste no conjunto de símbolos e arquétipos comuns a quase todos os povos, que estariam gravados numa espécie de “memória coletiva”, presente nos níveis mais profundos de nosso inconsciente. Muitos sonhos apresentam imagens e associações semelhantes aos ritos primitivos e aos mitos.

Jung observou que, o que Freud chamou apenas de “resíduos arcaicos” do inconsciente, sem dar muito valor, são elementos psíquicos que sobrevivem na mente humana á tempos imemoriais, têm significação e uma função valiosa. São associações históricas e primitivas, que estabelecem um elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto. Enfim, representam algo além da experiência pessoal do sonhador.

Assim, Jung afirmou que, através dos sonhos, se revelavam as imagens arquetípicas. Então os arquétipos, ou “imagens primordiais”, são definidos por ele como “uma tendência instintiva para formar representações variadas de um motivo, sem perder a sua configuração original” (JUNG, 1964, p. 67). Para ele, estas reações e impulsos fundamentam-se

num sistema instintivo pré-formado e sempre ativo, característico do homem. “Formas de pensamento, gestos de compreensão universal e inúmeras atitudes seguem um esquema estabelecido, muito antes do homem ter desenvolvido uma consciência reflexiva” (*Ibidem*, p. 76).

Assim, esses “sonhos de arquétipo ou arquetípicos” seriam os mais importantes para Jung, pois sua mensagem e simbologia não correspondiam só à vida daquele cidadão, mas à humanidade em geral. Para ele, “os arquétipos informes alcançam uma forma, na medida em que os vivenciamos em nossas vidas externas e em nossos sonhos” (ROBERTSON, 1992, p. 50).

Segundo Hall (1987) a atividade das camadas mais profundas da psique é claramente vivenciada em sonhos, que é uma experiência humana universal e pode irromper de forma excessiva na psicose aguda, por exemplo. Assim, o sonho pode compensar distorções temporárias na estrutura do ego, dirigindo o indivíduo a um entendimento mais abrangente das suas atitudes e ações, complementando a visão unilateral que o ego tem da realidade.

Jung afirmava que a verdade e a realidade que o consciente reluta em aceitar, ou não aceita de todo, representam a situação interna do indivíduo e são retratadas nos seus sonhos. Dessa forma, o sonho é uma expressão de um processo psíquico inconsciente, totalmente alheio à nossa vontade e, logo, longe do controle da consciência. Segundo ele, o sonho não pode expressar um conteúdo muito definido. E, revelando a importância da análise dos sonhos para a psicoterapia, Jung afirma que esta análise forma um registro das etapas do processo de individuação, processo este responsável pelo crescimento do indivíduo em busca contínua e eterna do seu verdadeiro *Self*.

Para ele, o sonho reflete em síntese a vida do sonhador, em suas relações com o meio, assim como na sua dinâmica interna. Representam os progressos e as regressões, as possibilidades e as impossibilidades do metabolismo psíquico, seus conflitos e transformações. Ele acrescenta:

O sonho é o teatro em que o sonhador é, simultaneamente, a cena, o ator, o ponto, o diretor, o autor e o crítico. Esta verdade tão simples é a base deste conceito do significado onírico que

designiei sob o termo de interpretação no plano do sujeito (JUNG, apud HUMBERT, 1985, p.29):

Partimos do conceito junguiano de que as estruturas do sonho não são diferentes das estruturas do drama. O sonho é um drama constituído de cenas. Assim, ele insiste no ponto de que as figuras, imagens e ações do sonho são elementos próprios da subjetividade do sonhador. E, para ele, o conteúdo manifesto é tão importante quanto o latente. Criticou Freud por não levar em consideração o conteúdo manifesto, por se contentar em usar o sonho apenas como ponto de partida para associações. Pois, como vimos anteriormente, achava que o conteúdo manifesto pode ser considerado por aquilo que ele traz.

O trabalho de interpretação na análise junguiana “consiste em deixar andar as associações, até descobrir os fatores latentes e, depois, trazê-los de volta às formas e papéis que assumiram no conteúdo manifesto” (HUMBERT, 1985, p.29).

Pois, na visão junguiana, o sonho não é só a realização de desejos arcaicos, mas se insere no presente do sonhador e tem um papel de “compensação”, visto que ele é uma auto-representação espontânea e simbólica da situação atual do inconsciente. Assim, afirma: “Duvido que um sonho seja algo diferente do que realmente parece ser. O sonho é sua própria interpretação” (JUNG, 1987, p. 87).

Esta função compensatória do sonho tende a arrancar o psiquismo da repetição, a corrigir a situação pré-existente. Quando se interpreta clinicamente um sonho, diz Jung que é sempre útil o terapeuta se perguntar: “quê atitude consciente está sendo compensada pelo sonho?”. Pois a produção onírica desempenha importantes e vitais funções na economia psíquica, o que já vem sendo confirmado pelos neurofisiologistas contemporâneos, os quais têm chegado à conclusão de que não sonhar é mais prejudicial do que não dormir.

Segundo Nise da Silveira (2000, p. 94), Jung foi o primeiro a abrir o caminho no estudo da função compensatória dos sonhos: “No seu conceito, os sonhos funcionam principalmente como reações de defesa, como auto-reguladores de posições conscientes, demasiado unilaterais ou anti-naturais”.

Ele ressalta a importância de considerar as convicções filosóficas, religiosas e morais conscientes, para trabalhar com a simbologia do sonho. É aconselhável, na prática, considerar aquilo que o símbolo significa em relação à situação consciente, ou seja, tratar o símbolo como se ele não fosse fixo ou pré-determinado.

A forma clássica de abordar os sonhos, defendida por Jung, consiste em inicialmente ouvir o sonho com precisão e estabelecer o seu contexto subjetivo, através da coleta de todas as associações livres que surgem em relação aos elementos oníricos. Mas, usa-se também da imaginação ativa para vivificar as imagens oníricas.

A imaginação ativa, como já vimos em outros capítulos deste livro, é uma técnica desenvolvida por Jung que toma como ponto de partida uma imagem de sonho ou fantasia, e a partir daí é solicitado que o cliente desenvolva livremente o tema trazido pela imagem, dialogando com ela no “como se”, dramatizando, escrevendo, pintando, etc. Assim, conjugando imagem e ação, promove o desdobramento do processo inconsciente, a confrontação com imagens inconscientes, para que estas possam ser compreendidas.

Quando os sonhos se expressam simbolicamente, e não surgem associações livres da parte do sonhador, recorre-se além da imaginação ativa, à técnica junguiana da amplificação. Nesta, amplificam-se os motivos dos sonhos, procurando-se relacioná-los, compará-los, levantar paralelos e analogias com um material simbólico mais amplo: extraído da mitologia, da história das religiões, dos contos de fadas, etc.

A abordagem junguiana vê o sonho como uma realidade utilizável também no diagnóstico e no prognóstico. Afirma que há sonhos que muitas vezes são antecipações e, se forem observados por um enfoque puramente casuísta, podem perder seu verdadeiro sentido. E considera ser importante haver uma compreensão conjunta, dialética, entre terapeuta e paciente, no que diz respeito ao significado de um sonho. Pois, toda interpretação é uma mera hipótese. E esta só adquire uma relativa segurança numa série de sonhos, pois somente em série, conteúdos e motivos são reconhecidos com maior clareza. Para Jung,

... os sonhos deveriam ser sempre considerados pelo psicoterapeuta como uma novidade, como uma informação sobre condições de

natureza desconhecida, a respeito das quais tem tanto a aprender quanto o paciente, ou seja, deveria ele renunciar a todo e qualquer pressuposto teórico e se predispor a descobrir uma teoria do sonho inteiramente nova para cada caso (JUNG, 1999, p. 18).

Por esta razão, propunha aos seus pacientes registrar cuidadosamente por escrito os seus sonhos, logo ao acordar. Para o trabalho com as imagens oníricas, não só propunha um trabalho dialético verbal, como também solicitava a imaginação ativa (que o paciente pintasse, desenhasse, fizesse colagens, visualização interna dirigida, quando poderia dialogar e vivenciar melhor as imagens oníricas), como já citamos anteriormente.

Enfim, na abordagem junguiana da interpretação dos sonhos existem três etapas principais: 1) uma compreensão clara dos detalhes exatos do sonho, valorizando a série deles; 2) a reunião de associações e amplificações em ordem progressiva, a nível pessoal, cultural e arquetípico; 3) a colocação do sonho ampliado no contexto da situação vital e do processo de individuação do sonhador (HALL, 1987, p.43).

Por outro lado, segundo Hall (1987), a maior parte do uso clínico dos sonhos tem a finalidade de expressar complexos. Estes devem ser identificados através de técnicas expressivas e imaginativas que facilitem a sua interpretação, pois “o trabalho com sonhos é talvez a abordagem mais direta e natural para se alterar complexos” (HALL, 1987, p. 36). No entanto, o terapeuta deve estar consciente de que nem tudo está ao alcance do ego.

Pois, muitas vezes, após a análise de uma série de sonhos, é possível ao terapeuta e ao seu cliente apenas esperar, vigiar e confiar. Além dos complexos, os sonhos também manifestam imagens de persona, sombra, anima e animus, *Self*, outras imagens arquetípicas, assim como várias formas e papéis do ego.

O terapeuta deve tomar cuidado para não cair na tentação interpretativa, pois ao serem analisados sonhos, não são utilizados termos ou conceitos teóricos com o cliente, corre-se o grave risco de privilegiar a compreensão intelectual, mais do que o insight emocional e afetivo. Enfim, “os sonhos e as imagens oníricas são mais complexos que os conceitos

(...). O sonho é mais sutil do que qualquer modelo teórico da psique, que não deve ser tratada de modo reduutivo” (HALL, 1987, p.92 e 83).

Alguns analistas pós-junguianos desenvolveram técnicas diferenciadas no trabalho com sonhos; entre eles temos no Brasil a analista Marion Rauscher Gallbach (2000), que desenvolve um trabalho grupal de vivências de sonhos. No seu trabalho, ela desenvolve inicialmente uma etapa de processamento do sonho (onde o analisa mais objetivamente), consistindo de uma observação da estrutura dramática e de elaboração dos complexos.

Numa etapa posterior, desenvolve uma aproximação do sonho via *imaginação corpo-ativa*, uma modalidade técnica desenvolvida pela autora que facilita o contato emocional-vivencial com as imagens oníricas, integrando o corpo e suas sensações como fonte de conhecimento sobre a psique. Esta técnica amplia a imaginação ativa puramente verbal, incluindo o movimento físico e a consciência corporal, consistindo de dois tipos de exercícios: a *imaginação corpo-ativa* com os principais elementos do sonho e a *vivência onírica contemplativa*. Citamos a experiência desta autora por ela se aproximar, em alguns aspectos, da nossa experiência com *Grupos Vivenciais de Sonhos*, que será descrita posteriormente.

As contribuições de J. L. Moreno

Dentre os teóricos de orientação fenomenológica-existencial que se dedicaram ao trabalho com sonhos, J. L. Moreno, se destaca, porque desenvolveu uma abordagem complementar para explorar os sonhos, bastante dinâmica e diferente do trabalho psicanalítico com a simbologia, descrita até então. Porém, ficamos confortáveis em inserir Moreno neste diálogo, porque a própria Zerka Moreno já afirmou que é justamente nos sonhos que Jung e Moreno se aproximam melhor (apud GASSEAU & GASCA, 1991/2003, p.9).

De acordo com Monteiro (1993), Jacob Levy Moreno começou a desenvolver um trabalho com sonhos já na década de 20, quando vivia em Viena, nas apresentações de seu Teatro Terapêutico. Em um artigo intitulado *Psychodramatic production techniques*, publicado somente em

1952, Moreno incluiu o onirodrama entre as principais técnicas do psicodrama, ao lado das chamadas técnicas básicas do psicodrama (duplo, espelho e inversão de papéis).

Etimologicamente, a palavra onirodrama tem origem grega, sendo que *oneiros* significa sonho e *drama* significa ação. Dessa forma, o onirodrama caracteriza-se como a possibilidade de “reviver o sonho na ação dramática” (MONTEIRO, 1993, p. 50).

É no psicodrama que os sonhos podem ser representados concretamente. Nesta técnica, a interpretação está no próprio sonho. A dramatização, de acordo com Moreno, é a representação, no contexto dramático, das imagens conflitivas do mundo interno do protagonista, onde tudo ocorre “*como se*” fosse real.

Inicialmente, o processo é totalmente consciente, mas, gradativamente, tomado por forte emoção, o protagonista frequentemente pode não conseguir ter mais controle lógico e racional. Assim, ele pode sair da dramatização por seu próprio esforço, ou com a ajuda do diretor.

Sabemos que o sonho tem como característica uma sucessão de imagens, onde o sonhador tem participação ativa, tanto como protagonista, quanto como observador. Assim como Freud descobriu, as categorias de espaço e tempo inexistem no sonho, podendo estes conter passado, presente e futuro condensados, e o sonhador viver simplesmente “o momento”. Na psicodramatização do sonho, tanto o passado quanto o futuro são presentificados no aqui-agora do contexto dramático, no momento moreniano (GONÇALVES, 1988).

Daí, a maneira como Moreno trabalha o sonho tem início com a localização do dia e do local em que este ocorreu. A partir daí, o indivíduo é solicitado a mostrar com o máximo de detalhes possível, o quarto, a cama e sua posição corporal, além dos sentimentos presentes ao adormecer; em seguida, é pedido que ele feche os olhos, deixando as imagens do sonho emergirem com toda sua vivacidade, com a exata seqüência em que ocorreu. Já com o sonho presente, a pedido do diretor, o protagonista passa a representar todos os detalhes, em gestos e ações, podendo ser ajudado pelos egos-auxiliares (que estão ali para representar as personagens ou elementos do sonho, mas somente sob a ordem do sonhador), no caso das psicoterapias de grupo.

De acordo com Moreno, todas as personagens oníricas e objetos devem ser explorados, para que se esclareçam os conteúdos simbólicos neles contidos. Nesta fase, utilizam-se as técnicas de entrevista nos papéis e de inversão de papéis. Segundo Monteiro (1993), Moreno propõe, após a dramatização do sonho original no contexto dramático, uma “extensão psicodramática do sonho”. Isto significa ampliar o sonho além do final, trabalhando com realidade suplementar. Ele propõe continuar o sonho em cena e conduzi-lo a um final que parece mais indicado ao sonhador. Também trabalha com o efeito pós-psicodramático do sonho, ou seja, com os efeitos que a dramatização do sonho traz, podendo desdobrá-lo em outras cenas. Assim, o indivíduo torna-se capaz de aplicar a um novo sonho aquilo que percebeu no trabalho psicodramático.

Teoricamente, qualquer sonho pode ser dramatizado, mas são três os tipos que trazem consigo um grau de importância tal, que devem ser elucidados e podem ser dramatizados: os pesadelos, os repetitivos e os focais. O onirodrama trará ao sonhador algum esclarecimento, ou mesmo permitirá o acesso a algum conflito interno importante (MONTEIRO, 1993).

Há uma tendência do protagonista inicialmente trazer à sessão o sonho verbalmente, mas, segundo os psicodramatistas, este procedimento no onirodrama deve ser cuidadosamente desencorajado; porque ao relatar seu sonho, o indivíduo vai preenchendo lacunas, podendo até “maquiar” conteúdos conflitivos importantes.

Logo, havendo possibilidades, Moreno enfatizava que se deveria propor a dramatização imediata, antes de qualquer iniciativa oral. Ao contrário disso, numa sessão de grupo acreditamos que é necessário o relato do sonho para que o protagonista tenha a continência e aprovação do grupo. Somente posteriormente, o onirodrama pode ser aplicado em cena aberta ou internalizado.

Em se tratando de uma sessão bipessoal, os egos-auxiliares são substituídos por objetos (almofadas), ou pelo próprio terapeuta, que exerce também a função de ego auxiliar. Em cenas de fortes emoções, onde o contato físico é indispensável, o próprio terapeuta entra nos papéis. Quando o onirodrama é feito internamente, através da técnica da

dramatização internalizada ou do vídeo tape, às vezes é necessário passar em seguida para a dramatização em cena aberta.

Vimos que Freud e Jung declararam que os sonhos têm múltiplos sentidos e que é possível interpretá-los, enquanto Moreno desenvolve um método para vivenciar o sonho e incentivar o sonhador a continuar sonhando, buscando novos sentidos, novas cenas, construindo algo além do sonhado. Porém, sabemos que os sentidos dos sonhos não são facilmente imediatamente acessíveis ao sonhador, nem ao seu intérprete.

Seja ou não expressão de um conteúdo “desejante” (como dizem os freudianos e, por isto mesmo, passível de deformação), o sonho continua simbólico. No entanto, o método da compreensão simbólica é impreciso e inacabado, pois sua interpretação tem de considerar os mecanismos do deslocamento e da condensação, além dos conteúdos arquetípicos do inconsciente coletivo. Um símbolo é a melhor representação possível de algo inconsciente, mas a sua interpretação nunca se esgota, sempre envolve algo mais, ainda.

Portanto, o sonho tem um caráter múltiplo, pois cada elemento seu funciona como significante para muitos conteúdos inconscientes. Por outro lado, seu conteúdo manifesto, por si só, pode expressar algum simbolismo significativo, já é uma forma de linguagem. Esta, sofrendo maior ou menor distorção da censura interna ou externa, necessita de re-elaboração a nível consciente. Porém, o conteúdo de um sonho nunca se esgota numa interpretação, visto que, segundo Freud, todo sonho é ‘sobre-determinado’ (um mesmo elemento pode nos remeter a inúmeros pensamentos latentes, inteiramente diferentes).

Por outro lado, enquanto psicodramatista, defendo que através do onirodrama (que é um método expressivo), pode-se explorar os seus múltiplos e variados sentidos, sem cairmos numa atitude reducionista. O método permite desdobrar, por exemplo, o mecanismo de condensação, a partir de um sonho. Ao se montar uma cena partindo de um conteúdo manifesto (que pode ser uma tradução abreviada de algo mais complexo, do inconsciente pessoal ou coletivo), o sonhador pode ir associando livremente e, na concretização da imagem e na operacionalização da técnica do Espelho ou na Inversão de Papéis com tais conteúdos, pode desvendar sentimentos, multiplicar imagens e elementos ocultos,

maximizar detalhes, amplificá-los, levá-los a recordar outros sonhos, etc. O objetivo é nos levar a alcançar novas dimensões da consciência, com vistas no presente, no passado e no futuro.

No onirodrama, o mecanismo do deslocamento, por sua vez, pode ser vivenciado, além de apenas percebido. As figuras ou imagens oníricas são trazidas (através de cena aberta ou internalizada) para o aqui e agora da sessão. O que aparece, a princípio, é a elaboração secundária do sonho, toda a história compreensível que o paciente pode relatar, contaminada por suas fantasias diurnas. Mas podemos ir mais além disto, durante e após o onirodrama.

O onirodrama, portanto, não pretende esgotar a interpretação onírica a nível dramático, visto que considera a pluralidade/multiplicidade do inconsciente. Freud propunha uma *super-interpretação*, ou seja, sempre uma segunda interpretação, que se sobrepõe às primeiras e nos fornece novos significados, não negando as anteriores. Assim como, a rigor, não há interpretação completa, não há onirodrama acabado ou encerrado. Uma cena pode nos remeter a outras cenas, infinitamente, acompanhando sempre o fluxo criativo das imagens.

Como para Jung, um símbolo é a melhor expressão possível para algo desconhecido, ele fazia distinção entre símbolo e signo, os últimos designando fatos conhecidos ou cognoscíveis. Por outro lado, o simbolismo do sonho recebe também a influência da cultura e dos arquétipos. Segundo MACIEL (2000, p. 43), “o ser humano é vivido pelo símbolo, sendo este a ponte entre a psique individual e o mundo da vida arquetípica”. Ele é a ponte entre a consciência e o inconsciente e vice-versa. A existência destes símbolos nos sonhos faz com que, além da interpretação das associações fornecidas pelo paciente, seja considerada uma interpretação simbólica mais ampla, num plano cultural e arquetípico.

No onirodrama moreniano, os complexos autônomos do cliente podem se manifestar. Mas, no caso da psicoterapia de grupo, não apenas os complexos individuais se manifestam. Segundo os psicodramatistas junguianos,

Nós utilizamos a concepção de matriz do sonho social combinando-a com o uso do psicodrama junguiano, em que pegamos

os sonhos como base para o grupo, nos quais eles surgiriam para explorar conexões entre o protagonista, o grupo e os indivíduos no grupo (GASSEAU e SCATEGNI, 2007, p.50).

Consideramos, no caso de onirodrama aplicado em grupos, que o simbolismo onírico dos participantes se aplica também aos movimentos do grupo como um todo e são reveladores de processos do co-inconsciente grupal e do inconsciente coletivo. Quando um sonho é escolhido para ser dramatizado num grupo, ele se torna um sonho protagônico do momento grupal.

Assim, além do onirodrama, que trabalha a nível dramático a partir das associações em ação do sonhador, compreendemos que a psicologia analítica de Jung pode nos fornecer um campo vasto para o trabalho com o simbolismo presente nos sonhos. Pois, apesar dos símbolos presentes nos sonhos serem infinitos, os campos arquetípicos aos quais se confere uma representação simbólica muitas vezes podem ser mais ou menos identificados, com a ajuda do paciente. E no caso da experiência grupal, com a valiosa ajuda dos elementos do grupo. E foi justamente na obra de Jung que encontramos um referencial mais amplo para este processo de pesquisa onírica, que nos parece útil e interminável.

Na nossa experiência clínica em psicoterapia bipessoal, os sonhos são trabalhados mais frequentemente com técnicas de dramatização internalizada (ou de *video-tape*), sem necessidade da formação de cenas abertas. As cenas abertas são mais usadas na psicoterapia grupal. É curioso observarmos como uma série de sonhos vai revelando, paulatinamente, o drama do cliente, à medida que vamos articulando com o seu conteúdo simbólico. Vejamos a seguir como, na estratégia grupal que desenvolvemos, o trabalho psicodramático se alia a uma compreensão junguiana.

Relato de grupos vivenciais de sonhos

Desenvolvemos uma experiência com *Grupos Vivenciais de Sonhos* adotando o método sintético-constructivo junguiano aliado ao onirodrama e à dramatização internalizada. Esta última, apresenta grandes

similaridades com a técnica da imaginação ativa desenvolvida por Jung (RAMALHO, 2002), facilitando o acesso ao diálogo com as imagens do inconsciente provenientes dos sonhos.

O nosso método é não interpretativo, onde se propõe uma aproximação direta do sonho, ao invés do seu entendimento conceitual. Tentamos eliminar assim maiores riscos de projeções do terapeuta, mas enfocando nossa atenção em três níveis: na narrativa, na imagem onírica e na vivência. Na nossa proposta, o participante é convidado a experimentar o papel de relator, de produtor, de analista e de ator do seu sonho.

Para além do processo associativo desenvolvido pelos psicanalistas, este processo alternativo focaliza sua atenção no contexto objetivo/subjetivo dentro do próprio sonho, observando seus aspectos dramáticos (da trama onírica), sensoriais e simbólicos. Alguns trabalhos nesta direção já foram desenvolvidos por outros autores, entre eles Williams (1980), Gallbach (2000), Victor Dias e Fonseca Filho (1980), mas introduzimos aqui o relato da nossa experiência, marcando nosso enfoque específico.

Relatamos a experiência da nossa pesquisa realizada com um grupo aberto, que se reunia uma vez por mês para um laboratório vivencial de sonhos, que durava em média 3 horas. Era freqüentado por no mínimo 6 e no máximo 10 pessoas, predominantemente mulheres, profissionais de nível superior, na faixa etária de 21 a 45 anos. Todas já haviam passado ou estavam passando por psicoterapia individual (com a mesma facilitadora do grupo, ou com outros terapeutas), em diferentes linhas. Seguimos em geral o roteiro abaixo descrito, embora tal estrutura possa variar muito, para atender às necessidades emergentes do grupo.

ETAPAS A SEREM DESENVOLVIDAS:
I. Apresentação do sonho escolhido através do desenho de uma imagem marcante deste.
II. Relato por escrito (e em seguida verbal), do sonho a ser trabalhado (na primeira pessoa e no presente). Encontrar também um título para o sonho escolhido. Neste momento a ênfase dada é no “papel de relator” do sonho.

III. Exercício de interiorização/reflexão para o processamento do sonho (etapa opcional):

a) Após breve relaxamento físico, convidar o grupo para deitar, fechar os olhos e entrar no “papel de produtor” do seu sonho, no aqui e agora. O terapeuta conduz os participantes para a observação da sua estrutura dramática, ou seja, mentalmente, rever os detalhes que compõem a imagem onírica, sua história (início, meio e fim). Enfocar:

1.A exposição do sonho (local, tempo, personagens, clima, cores, emoção, tema, detalhes do cenário, etc.).

2.A intriga (o desenrolar da problemática, a trama).

3.A culminação (o ápice do drama).

4.O desenlace (a conclusão).

b) Ao abrir os olhos, propomos a elaboração dos complexos: convidar cada participante do grupo para reavaliar o seu sonho escolhido, desempenhando o “papel de analista” do mesmo, passando a refletir sobre o que o Eu onírico faz e deixa de fazer no sonho, como se sente, etc.

c) Relacionar o sonho com questões mais amplas da vida pessoal, as atitudes subjacentes, sentimentos, valores, etc., que poderiam estar governando as ações do Eu onírico. Avaliar as atitudes positivas e negativas, além de transformar as atitudes julgadas negativas no seu oposto (deixar aflorar dúvidas e resistências).

IV. Dramatização Internalizada: após breve relaxamento corporal inicial, conduzir o grupo para entrar no “papel de ator” do próprio sonho. Convidar para re-entrar na ação do sonho escolhido, como por exemplo: *“Reviva o seu sonho... Refaça todas as cenas, mas agora vivenciando os diferentes papéis e diálogos... Tente ser as várias personagens (pessoas e animais) e elementos... Adote no aqui e agora a postura corporal delas... Seus sentimentos e sensações... Incorpore estes papéis e faça o que cada uma delas faz no seu sonho...(...). Dialogue e interaja com eles... Depois de ter vivenciado o papel de todos os personagens, observe o cenário e os objetos... E seja este espaço, cada objeto e cada detalhe do seu sonho... Observe como estão em relação à trama e à dinâmica do sonho... Dialogue entre eles”*.

Saindo desta internalização dramatizada, o grupo é convidado a abrir os olhos, e anotar os sentimentos nele descobertos até então. Ou a verbalizar, espontaneamente, seus sentimentos.

V. Reconstrução do sonho (etapa opcional): re-escrever o sonho criativamente, mantendo-se dentro da estrutura, incluindo os insights que tiveram

até então. Após ampliar o sonho, dar um novo final e um novo título a ele (se desejar).
VI. Dramatização do sonho ou da sua re-criação (da sua realidade suplementar): É o onirodrama propriamente dito. Trarão suas cenas para dramatizar somente os voluntários ou aqueles sonhos escolhidos pelo grupo (os sonhos protagônicos).
VII. Compartilhar de sentimentos no grupo e comentar da experiência.

Esclarecemos que este esquema anteriormente descrito é apenas didático, não é aplicado rigorosamente nesta ordem e nem sempre todas as etapas são cumpridas, pois depende muito da aceitação do grupo e do seu nível de envolvimento. Passaremos em seguida a relatar dois exemplos de participantes destes grupos.

Caso 1:

A cliente é uma moça de 22 anos, estudante universitária, solteira, mora com os pais e dois irmãos mais velhos. Assim como todos do grupo, desenha seu sonho escolhido e o relata por escrito. Descrevemos abaixo o seu relato inicial do sonho e o título dado a este:

“Liberdade com ameaças: Eu estou em casa com vontade de fugir. Decidi fugir pelo telhado, estou correndo, correndo muito e assustada, com muito medo. Há duas pessoas, dois homens, que parecem meu pai e meu irmão, me perseguindo com arco e flecha nas mãos. Estou com medo que eles me capturem e me levem de volta para casa” (sic).

No compartilhar grupal, os sentimentos associados ao sonho pela sonhadora foram medo, repressão, desespero, agressividade, ameaça, luta de forças opostas, decisão e iniciativa. Ao re-criar o seu sonho por escrito, escreveu:

“Liberdade por diálogo: Eu estou em casa, me sentindo triste e acuada. Queria liberdade, mas isto a mim não era permitido. Tinha

de tomar uma decisão: ou eu me conformava e aceitava as coisas como estavam, ou teria que lutar, fugir, enfrentar os perigos e ameaças, mesmo que tivesse medo e que não desse certo. Decidi fugir, mas o desespero era grande. Tinha medo de voltar para casa e ser castigada, repreendida pelo que fiz. Mas, fui esperta: quando percebi que havia muita pressão e agressividade contra mim, com muito custo iria escapar. Parei de correr e ousei falar tudo que estava preso na minha garganta. Não queria piedade, queria compreensão e respeito. Parei e questionei porque eles queriam me manter prisioneira, se eles não estavam felizes comigo nem eu com eles, naquela prisão. Eles me escutaram e se arrependeram do que estavam fazendo” (sic).

Após todos do grupo re-escreverem o seu sonho, recriando-o, e todos terem lido e compartilhado este novo relato, a terapeuta propôs ao grupo que fosse escolhido um sonho para ser dramatizado. O grupo escolheu por unanimidade o sonho dela e a participante aceitou trazer o seu sonho dramaticamente. Foi, juntamente com o seu sonho, escolhida como protagonista.

Montou inicialmente a cena do sonho original, com a ajuda de três egos auxiliares: uma moça (para representar o seu papel) e dois rapazes (para serem seu pai e irmão). No meio da cena, sendo entrevistada em todos os papéis e também observando a cena através da técnica do espelho, percebeu que os dois homens não “topariam” um diálogo de forma alguma; ela teria de encontrar uma outra saída, diferente da apontada no seu relato. Foi convidada a continuar dramaticamente o sonho. Experimentou ali a sua continuidade, trazendo outras cenas de sonhos posteriores a este.

Havia sonhado que tomava um ônibus, perdida, sem saber onde ia parar. Dramatizamos esta cena de sonho. Chegava numa favela e era perseguida por homens marginais. Trouxe estas cenas de perseguição e dramatizou-as, até construir uma nova cena, em que se deparava com “a escuridão”, o “desconhecido”, e com a própria “insegurança”. Concretizando estes sentimentos com a ajuda de mais três egos auxiliares, con frontou-se e dialogou com eles, com várias inversões de papéis. Ficou muito emocionada. Neste momento, pediu para parar a dramatização.

No momento final de compartilhar os sentimentos com o grupo, esta sonhadora ouviu quanto os sonhos de perseguição são comuns a todos, em casos de ansiedade. Percebeu quanto a questão da liberdade, do desejo de diferenciação do feminino perante o masculino patriarcal e repressor, principalmente na sua faixa etária, é uma questão coletiva e cultural.

Muitas mulheres do grupo relataram que tiveram sonhos semelhantes. A cliente questionou a imagem negativa do masculino (repressor, fechado ao diálogo) que traz dentro de si e como isto afeta seus relacionamentos afetivos com o sexo oposto, revelando estas dificuldades cotidianas para o grupo. Teve alguns insights relativos a uma imagem do feminino frágil, decorrente inclusive da ausência da sua mãe na sua vida. A acolhida e a revelação dos outros membros, que compartilhavam de sentimentos semelhantes, forneceram muito apoio e alívio à angústia desta cliente que foi revelada através do seu sonho.

Caso 2:

A cliente tem 40 anos, possui uma filha adolescente (do primeiro casamento) e está no seu segundo casamento, porém nele não se encontra satisfeita. Depende financeiramente do marido, embora trabalhe, alegando querer separar-se do mesmo logo que concluir um segundo curso superior. Após desenhar a imagem central do seu sonho escolhido, o relata e o titula, como abaixo:

“Do outro lado da vida: Não sei por onde andei, mas cheguei a um castelo medieval e lá haviam duas pessoas. Uma mulher de branco (uma princesa alta) e uma boneca. Nesse ponto, eu me confundo com a moça por várias vezes. A mulher vivia sozinha com a boneca. Pergunto à boneca se ela gosta da princesa. A boneca diz que não, que ela lhe maltrata muito. Neste momento, eu peço ajuda para ir embora, mas só a boneca fala a minha língua. Os empregados do castelo não falam a minha língua. A boneca de repente ganha vida e a gente tenta fugir dali. Mas, lá fora ficam os fundamentalistas, que tentam nos pegar. Se eles me pegam, nunca mais eu vou conseguir sair daquele lugar.”

E eu preciso sair do castelo, ir até uma espécie de embaixada. Acordo, angustiada” (sic).

Em seguida, a terapeuta propõe a todos o exercício de Dramatização Internalizada do sonho. Após “penetrar” na vivência interna do seu sonho e investigar o papel de todos os personagens, esta sonhadora compartilha com o grupo que, na sua internalização, percebeu sentimentos de medo, pânico, vontade de fugir, determinação, “*certeza de que um dia vai conseguir*” (sic). Associa as figuras dos fundamentalistas ao seu passado e ao seu presente, alegando:

“Lembram a minha infância, eu fugindo da igreja protestante, do meu pai, da minha família (pessoas submissas, radicais na religiosidade e nos princípios), da minha cidade, enfrentando dificuldades financeiras para sair de lá, sobreviver, estudar fora. Lembram também o meu presente, eu fugindo dos modelos prontos, dos padrões, da indiferença, da falta de criatividade, da infelicidade, do machismo, da falta de delicadeza...” (sic).

Associa a princesa ao seu lado acomodado, que gosta de viver no conforto, que não quer mais passar por necessidades financeiras; e que vive encastelada, sem vida, mas protegida pelo atual marido. Associou a boneca à sua filha e a uma parte dela mesma, ao seu lado mais infantil, porém esperto e criativo. E se pergunta: “*será que eu não o trato bem? E não trato bem a minha filha?*” (sic).

A sonhadora é convidada a montar dramaticamente a cena do seu sonho e a recriar a cena na dramatização (fazer a extensão psicodramática do sonho). Após desenvolver a cena com a ajuda de egos auxiliares, o terapeuta solicita que ela re-escreva seu sonho recriado, o que foi dramatizado. A sonhadora escreveu:

“Continuando o sonho onde parei, consigo negociar com a princesa e saio do castelo, com a boneca. Os fundamentalistas correm atrás de nós duas, são muitos homens, brutos e radicais. A boneca cansa de correr, não resiste e eu acho melhor que ela pule o muro de volta para o”

castelo. Eu continuo correndo, para chegar à embaixada, mas não consigo falar a língua deles, nem acho a tal embaixada. Canso e pulo o muro de volta para o castelo também. Sinto que ainda não estou preparada para fugir, reflito e me aclamo, pois preciso aprender a falar com eles, prá desenvolver melhores meios de me libertar...e estou impotente” (sic).

Associando em seguida à dramatização realizada e à recriação do seu sonho por escrito, desta vez com a colaboração do grupo, a sonhadora concluiu que precisava aprender a negociar com os seus opostos radicais, inclusive se comunicar melhor com a sua “princesa interior” (uma figura de Sombra, aparentemente oposta aos seus valores conscientes).

Trouxe, por outro lado, suas dificuldades de exercer o seu papel de mãe. Reconheceu no sonho uma imagem da sua situação real atual e um bom aviso ou mensagem do seu inconsciente para que aprendesse a se comunicar melhor, com mais cautela, com seus lados opostos e radicais interiores, pois senão não poderia se libertar realmente. Nesta etapa do compartilhar grupal, a percepção télica do grupo ajudou-a a perceber alguns aspectos sombrios, o quanto ela é também acomodada, um tanto “princesa demais”, pois é sustentada pelo marido e, ideologicamente, o quanto é radical em muitas ocasiões.

Finalizando...

Acreditamos que o psicodramatista tem trabalhado pouco com sonhos na sua prática clínica, mas percebemos que a contribuição de Moreno é muito enriquecedora e dá vida ao trabalho interpretativo que é feito pelos psicanalistas ou analistas. O psicodramatista precisa lembrar que ele pode trabalhar com sonhos, pois o onirodrama era uma técnica muito privilegiada por Moreno e, assim, estimular para que seus clientes tragam sonhos para serem trabalhados dramaticamente. Realmente, vimos neste capítulo que os sonhos podem ser pensados como cenas seqüenciais de uma trama que envolve não somente o inconsciente pessoal como o coletivo, envolvendo o contexto sócio-histórico-cultural, o poético e o mítico.

Neste capítulo, com estes breves exemplos que preferimos não aprofundar em interpretações, ou em teorizações, concluímos afirmando que o trabalho com sonhos, dentro de uma perspectiva do psicodrama junguiano, possibilita uma fluência espontânea e criativa ao trabalho psicoterápico, facilitando não só a emergência de conteúdos inconscientes, como o seu processamento, através da vivência em ação, com o ganho da ampliação da consciência do cliente. Mas, o ganho não se resume ao plano pessoal.

Nesta estratégia que desenvolvemos neste capítulo, a participação do grupo, que interage e participa da dramatização, como observador-participante ou ego-auxiliar, é fundamental no processo de elucidar conflitos e demais conteúdos emergentes. Neste momento é a tele-sensibilidade grupal, a espontaneidade criadora e os vínculos ali desenvolvidos que vão colaborar. Complexos e conteúdos sombrios, para além da persona, podem emergir no material inconsciente dos sonhos e serem apropriados conscientemente, pelo indivíduo e pelo grupo, através da colocação do sonho em ação e da reflexão coletiva que se segue ao compartilhar. Mas, em especial observamos a possibilidade de chegarmos a uma catarse de integração coletiva a partir do trabalho com sonhos em grupo.

Enfim, os sonhos podem ser compreendidos e trabalhados a partir do referencial moreniano e, se acrescentamos e este uma compreensão arquetípica, como propõe o psicodrama junguiano, poderemos enriquecer ainda mais o nosso trabalho. Acredito que o campo está aberto para que os psicodramatistas possam desenvolver novas técnicas para investigar os sonhos...

Referências bibliográficas

- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Obras Completas, Vol. II, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- GALBACH, Marion. *Aprendendo com os Sonhos*. São Paulo, Paulus, 2000.
- GASSEAU, Maurizio. & GASCA, Giulio. *Lo Psicodrama Junguiano*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

GASSEAU, Mauricio & SCATEGNI, Wilma. *Psicodrama Junguiano: do teórico às raízes criativas*. In: BAIM, Clark; BURMCISTER, Jorge & MACIEL, Manuela (editores). Coleção americana: Tayola and Francis Inc. Nova Iorque, 2007.

HALL, James. *Jung e a Interpretação dos Sonhos – manual de teoria e prática*. São Paulo, Cultrix, 1987.

HUMBERT, Elie. *Jung*. São Paulo, Summus, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. C. W. vol. XVI/2, Petrópolis, Vozes, 4ª ed., 1999.

_____. *O Eu e o Inconsciente*. C. W. vol. VII, Petrópolis, Vozes, 1987.

_____. *A prática da Psicoterapia*. C.W. vol. XVI, Petrópolis, Vozes, 1995.

_____. *Memórias Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1963.

_____. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.

MACIEL, Corintha. *Mitodrama – o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo, Ágora, 2000.

MARONI, Amnérís. *Jung, o poeta da Alma*. São Paulo, Summus, 1998.

MORENO, Jacob Levi. *Psicodrama*. São Paulo, Cultrix, 1975.

_____. *Fundamentos do Psicodrama*. São Paulo, Summus Ed. 1983.

MONTEIRO, Regina (org.). *Técnicas Fundamentais do Psicodrama*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

RAMALHO, Cybele. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo, Ágora, 2002.

ROBERTSON, Robert. *Guia prático da Psicologia Junguiana*. São Paulo, Cultrix, 1992.

SILVEIRA, Nise da. *Jung, Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.

STEIN, Murray. *Jung, o mapa da alma*. São Paulo, Cultrix, 1998.

CAPÍTULO VIII

Danças circulares sagradas: um recurso arquetípico no psicodrama junguiano

Maria Virginia Souza Alves

As Danças Circulares Sagradas (DCS) podem ser definidas como um conjunto de danças praticadas de forma grupal, a maioria das vezes em círculo. Englobam danças tradicionais oriundas de vários povos – em suas formas originais ou adaptadas – como também coreografias criadas para músicas clássicas ou modernas. Dentre os benefícios correlacionados e esta prática, Almeida (2005) destaca a melhora na qualidade de vida dos dançarinos, repercutindo na sua saúde mental, e levando-os a uma condição mais harmoniosa consigo mesmo e com o coletivo.

O presente capítulo descreve o uso das Danças Circulares Sagradas no aquecimento psicodramático, e avalia sua eficácia como meio para propiciar a manifestação da espontaneidade e criatividade nos grupos terapêuticos. Na experiência relatada, as Danças Circulares Sagradas foram utilizadas em uma vivência grupal, com foco no átomo familiar³⁹, no contexto de um Curso de Formação em psicodrama. Na interface com a psicologia analítica, observa-se como este recurso facilita o acesso a conteúdos inconscientes de caráter pessoal, grupal e arquetípico.

Além de uma contextualização histórica e cultural das Danças Circulares Sagradas, apresentaremos conceitos da teoria sicionômica, da psicologia analítica e do psicodrama junguiano; descreveremos a inter-

³⁹ O conceito de átomo familiar será descrito na seção “Dançando em família: o Átomo Familiar”.

venção psicodramática na qual se utilizaram as danças; e analisaremos os resultados observados.

Primeiros passos

– Contextualizando as Danças Circulares Sagradas

A dança é considerada a mais antiga manifestação artística da humanidade. Na pré-história era apenas uma descarga rítmica e espontânea de energia, gradativamente evoluiu, conforme Wosien(1996), para um padrão de passos, gestos e posturas fixos. O psicodramatista Carlos M. Menegazzo afirma que o “homem primitivo, ao descobrir a dança, lançou-se, juntamente com seu corpo, à busca da unidade, do equilíbrio e da harmonia expressiva de todo o ser” (1994, p. 17). Afirma, ainda, (Ibid., p. 18) que Moreno redescobriu as “qualidades resolutivas que são a essência do rito da dança e do drama”

Em seu livro *Psicodrama*, Moreno (1993, p. 273) faz alusão à dança enquanto ferramenta terapêutica, e menciona duas possibilidades: a do ator-dançarino que dança para curar-se, que denomina autocatarse; e a do ator-dançarino que co-experimenta a dança com um grupo possibilitando uma catarse⁴⁰ coletiva.

Através da dança expressamos os sentimentos de uma maneira física, integrando o corpo e a emoção. Conectamo-nos com nós mesmos, com o outro e com o próprio ritmo da vida. Para Almeida (2005), a dança possibilita a comunicação de idéias, imagens, símbolos, personalidade e sentimentos em forma de movimento. Ao mover-se o corpo expressa, em linguagem não verbal, potenciais adormecidos que produzem mudanças positivas não apenas no corpo, mas psíquicas.

A partir da década de 1960, o bailarino e coreógrafo alemão Bernhard Wosien pesquisou e catalogou um vasto repertório de danças tradicionais e folclóricas de vários povos da Europa, bem como seus significados e simbolismos nas comunidades onde eram dançadas. Cada dança tinha,

⁴⁰ O conceito de catarse será tratado adiante, quando discorrermos acerca da estrutura da sessão psicodramática.

nas aldeias, um objetivo e uma época própria para ser dançada: nascimentos, casamentos, pedido de chuva para a plantação, agradecimento aos deuses, ou a um determinado deus por algo que havia sido alcançado, dentre outros. O conjunto de danças catalogadas foi batizado por ele como “Dança Sagrada” em alemão “*Heilige Tanze*”. Anos depois sugeriu a mudança para Cura Holística, já que a expressão “sagrada” suscitava conotações religiosas, enquanto o que ele pretendia expressar era a espiritualidade da dança, desvinculada de qualquer religião formal. Entretanto, àquela altura, a denominação danças sagradas já havia se difundido e persiste até hoje.

Bernhard iniciou um movimento de divulgação das danças circulares e, a partir de 1976, realizou vários *workshops* na Fundação *Findhorn*, uma ecovila situada a nordeste da Escócia. A partir de lá as danças sagradas se espalharam por vários países e receberam várias denominações, tais como danças circulares, Danças Circulares Sagradas, danças circulares dos povos, danças da paz universal.

Nas Danças Circulares Sagradas são muitas as nuances e variações de abordagem. Conforme relata Anna Barton, discípula direta de Bernhard Wosien, “Se você perguntar a vinte diferentes dançarinos o que ela significa, você provavelmente obterá vinte definições diferentes” (2006, p. 19). Mas todas elas têm em comum a intenção de proporcionar a integração do ser consigo mesmo, com os demais, com a natureza e com o sagrado, variando a intensidade com que cada uma dessas dimensões é priorizada. De acordo com o focalizador – como geralmente é denominada a pessoa que tem a responsabilidade de escolher o repertório, ensinar os movimentos e liderar o grupo – podem ocorrer pequenas diferenças tanto nos objetivos quanto na condução grupal.

O potencial terapêutico das danças circulares é descrito por Anna Barton (2006), que acredita que ela transforma removendo bloqueios e condicionamentos. Esta prática propicia a integração psique-soma na medida em que os movimentos possibilitam uma maior consciência corporal e psíquica. Por sua natureza grupal, a dimensão social se faz presente nas danças circulares. E, finalmente, o caráter arquetípico das imagens simbólicas presentes nas Danças Circulares Sagradas propicia a vivência da transcendência.

As DCS foram trazidas ao Brasil, na década de 1980, por Sarah Marriot, que havia morado na Fundação Findhorn durante alguns anos e veio iniciar um trabalho de educação holística no Centro de Vivências de Nazaré, na região de Nazaré Paulista, SP. A partir de lá, se difundiram entre grupos de educadores, movimentos sociais, consultores empresariais e movimentos holísticos. Diversos focalizadores, brasileiros e estrangeiros, têm contribuído para a disseminação das Danças Circulares Sagradas no Brasil, através de *workshops* específicos sobre o tema, ou da inclusão de danças circulares em eventos de outra natureza.

A prática vem se expandido no Brasil, a partir das mais diversas iniciativas. Dentre estas, citamos: a inclusão de danças brasileiras – como as danças indígenas, cirandas e outras danças folclóricas no repertório das Danças Circulares Sagradas; produção de trabalhos acadêmicos (inclusive dissertações de mestrado e teses de doutorado) acerca do tema; e a realização do EBDC – Encontro Brasileiro de Danças Circulares que tem reunido, anualmente, cerca de 200 focalizadores e praticantes de todo o país.

Dançando ao som de conceitos sacionômicos

Focalizaremos alguns conceitos da teoria sacionômica, tais como a estrutura da sessão psicodramática, dando ênfase a alguns aspectos do aquecimento; átomo familiar; e Espontaneidade e Criatividade vez que, conforme já mencionado, a experiência descrita teve como tema protagônico o átomo familiar e pretendia avaliar se o uso das Danças Circulares Sagradas no aquecimento psicodramático resultaria em incremento da espontaneidade e criatividade.

A sessão psicodramática

Embora seja um conceito basilar na teoria sacionômica, faremos alguns comentários acerca da estrutura da sessão psicodramática. Ela se processa em três etapas: aquecimento, dramatização e compartilhar. No aquecimento, acontece a preparação para a ação dramática que ocorre na etapa seguinte; na dramatização, nos encontramos com o âmago do

psicodrama, a ênfase na ação; e no compartilhar se explicita verbalmente o que aconteceu e como foi vivenciado e sentido pelos participantes.

Para López Barberá e Knappe (1999) o aquecimento possibilita o surgimento de um estado psicobiológico especial no qual o sujeito se situa num tempo emocional, não cronológico, no qual é possível a atuação da espontaneidade visando uma mudança estrutural ou catarse. No aquecimento, os iniciadores utilizados podem ser de natureza emocional, mental, verbal, visual, auditiva, corporal, etc.

Perazzo (2008) enfatiza que cada psicodramatista criará sua própria forma de fazer psicodrama utilizando os recursos que melhor domina. Assim, aqueles com formação musical, como ele próprio, poderão propor a música como recurso no aquecimento; os que provêm de grupos teatrais poderão enfatizar o teatro espontâneo; os que se expressam através da pintura, escultura ou outras formas de artes plásticas poderão realçar este recurso; assim como aqueles que utilizam a dança como forma de expressão artística podem sugerir os iniciadores corporais e a dança como forma de expressão.

Encontrar o ponto ótimo de aquecimento, em que a tensão não seja tão pouca que não permita a estruturação da dramatização, nem tão intensa que provoque uma euforia agitada é, conforme afirma Aguiar (1998), o desafio do psicodramatista.

Na fase de dramatização, o protagonista, através da ação, representa seus vínculos, não necessariamente como eles são na realidade, mas como são na sua estrutura vincular interna. Ao representar tal estrutura relacional pode ocorrer uma tomada de consciência ou uma emoção desestruturadora. As duas alternativas podem conduzir a um replanejamento e uma reorganização afetiva (RAMALHO, 2002).

A cena dramática permite colocar em xeque os mitos negativos, as Conservas Culturais⁴¹ e os papéis cristalizados. Ao representar o sujeito vai reconstruindo os registros simbólicos. É na ação dramática que as técnicas básicas do psicodrama como o solilóquio, o duplo, o espelho e a inversão de papéis se fazem presentes.

⁴¹ Mais detalhes acerca de Conservas Culturais na seção “Dançando com espontaneidade e criatividade”.

O objetivo do psicodrama é o atingimento da catarse de integração, tanto pelo protagonista, quanto pelo grupo. A catarse de integração constitui-se em um ato básico, constitutivo, resolutivo e de transformação criativa. Moreno a comparava a novos nascimentos. Os participantes de um grupo de psicodrama se beneficiam do processo catártico na medida em que este, quando posto em andamento, proporciona sequências de atos catárticos. Assim, permite-se que vários indivíduos se desapeguem dos papéis nos quais estavam ancorados.

A fase final do psicodrama, denominada compartilhamento, comentários ou análise, que se caracteriza pelo relato de vivências e emoções, contribui para que o grupo volte a se situar no plano da realidade, saindo do “como se” (RAMALHO, 2002).

Depois de ter depositado suas angústias, medos, alegrias e esperanças no protagonista, neste momento o grupo reaparece. É importante que cada membro do grupo volte a focar a atenção em si mesmo. Assim, poderá identificar como foi tocado pela cena e quais os aspectos da sua própria história que foram mobilizados. Nesta fase, não se fala do protagonista, cada participante deve falar da sua vivência e sentimentos. Esta última etapa permite que se dê continuidade à reestruturação, tanto da rede de vínculos intragrupal, quanto dos aspectos intrapessoais de cada participante e dos vínculos relacionais cotidianos, fora do grupo.

Dançando com espontaneidade e criatividade

Espontaneidade e criatividade são o núcleo da teoria socionômica. Na visão moreniana o homem é visto como possuidor de espontaneidade, criatividade e sensibilidade inatas. A espontaneidade é, para Moreno, a capacidade de o indivíduo agir de forma “adequada” ante as situações novas. Assim, se o sujeito age com espontaneidade estará criando novas respostas às situações que se apresentam. Se, ao contrário, os mesmos comportamentos são conservados, originam-se Conservas Culturais e perde-se a criatividade.

Naffah Neto (1997) enfrenta o desafio de trazer mais clareza, precisão e distinção entre os conceitos de espontaneidade e criatividade na obra

“Psicodrama: descolonizando o imaginário”. Para tanto, busca elementos nas obras de Moreno. E de lá extrai indicações tais como:

- Espontaneidade implica sempre um grau de adequação e originalidade, mas não sempre em criatividade;
- A originalidade é entendida como uma ampliação ou variação única em torno da Conserva Cultural, tomada como modelo;
- Se uma mudança é inspirada por uma conserva cultural está em operação a originalidade;
- Se, ao contrário, a mudança é inspirada por uma idéia ou imagem mental, estamos diante da criatividade.

A criatividade é comparada à substância, enquanto a espontaneidade ao catalisador que a faria entrar em ação. Para a nossa análise, utilizaremos a expressão composta espontaneidade-criatividade, visto que buscamos a manifestação de respostas novas que provoquem modificações positivas nos aspectos relacionais e intrapessoais. Não considerando relevante identificar se tais mudanças foram geradas a partir de conservas culturais ou de idéias e imagens mentais.

Dançando em família: o átomo familiar

O átomo familiar é definido por Victor Dias (1996) como uma dramatização através da qual são concretizados os personagens da Matriz de Identidade⁴² do cliente, bem como seus vínculos, tal como foram internalizados. Ele considera esta cena como uma das mais importantes no processo de psicoterapia. Indica seu uso em três situações:

⁴² A matriz de identidade é a “placenta social”, formada pelos vínculos com os pais e outras pessoas significativas que rodeiam a criança e que constituem a base de seu aprendizado emocional para o desempenho de papéis. Para uma discussão mais profunda vide: FONSECA, José. Ainda sobre a matriz de identidade. **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol. 4, fasc. II (1996), 21-34. O mesmo artigo aparece como o capítulo 4 no livro **Psicoterapia da relação**: elementos de psicodrama contemporâneo. São Paulo: Ágora, 2000, do mesmo autor.

1) no início da psicoterapia; 2) para mobilização das figuras do mundo interno do cliente; e 3) para a localização do cliente e dos personagens na dinâmica familiar.

Na maneira tradicional de aplicar a técnica, inicialmente pede-se ao cliente que utilize objetos, como almofadas ou bonecos, para representar cada elemento de sua família de origem, pais, irmãos e outros parentes com os quais conviveu por longo tempo. Solicita-se em seguida que ele coloque os objetos em torno de si, ou do objeto que o representa, usando a distância física para indicar a distância afetiva que sente em relação a cada um dos personagens. Mesmo os personagens já falecidos devem ser representados. A dramatização continua utilizando as técnicas básicas do psicodrama.

Acertando o passo entre o psicodrama e a psicologia analítica

“Enquanto Moreno privilegiava o Encontro consigo mesmo por meio da relação com o outro, Jung preferia o Encontro do indivíduo com seu universo inconsciente, aprofundando-se na noção de arquétipo” (RAMALHO, 2002, p. 16)

Para Jung, inconsciente é tudo aquilo que é desconhecido, enquanto consciência é tudo que conhecemos. Na visão junguiana, o inconsciente inclui todos os conteúdos psíquicos que se encontram fora da consciência, por qualquer motivo ou por qualquer tempo. O principal interesse de pesquisa de Jung recaiu sobre o inconsciente. Suas investigações o levaram a diferenciar duas instâncias no inconsciente, às quais denominou de inconsciente pessoal e inconsciente coletivo.

Ele caracterizou o inconsciente pessoal como materiais derivados da “vida individual e em parte por fatores psicológicos, que também poderiam ser conscientes” (Jung, 2007, p. 11). Seus efeitos, sua manifestação ou sua origem podem ser reconhecidos no passado do indivíduo. Em contrapartida, denominou de inconsciente coletivo a camada mais profunda da psique humana. Entendia o seu conteúdo como uma combinação de padrões e forças universalmente predominantes, independente de condições hereditárias, familiares ou sócio-culturais às quais estivesse submetido o indivíduo.

Não podemos ter acesso direto ao inconsciente coletivo, mas podemos inferir sua existência por meio de imagens e símbolos que surgem de maneira recorrente em mitos, sonhos e folclore de diversas culturas. Nascermos com ele, enquanto que o inconsciente pessoal é criado por nós, após o nascimento.

No inconsciente coletivo se encontra um conjunto de padrões de comportamento universais, Jung utilizou o termo arquétipo para designar tais padrões. As manifestações arquetípicas determinam a vida individual de forma invisível, autônoma e inconsciente. Alguns rituais da espécie humana provêm de uma base arquetípica. Dentre estes rituais, com base arquetípica, podemos incluir algumas Danças Circulares Sagradas, originárias da tradição popular.

Mas, os aspectos arquetípicos não são presentes apenas nas danças tradicionais. Alguns movimentos, gestos, posturas, formações, formas geométricas e padrões coreográficos presentes em coreografias modernas se interligam e relacionam nas danças circulares, são imagens simbólicas de caráter arquetípico. As imagens primitivas, representadas na dança através dos gestos e do trajeto que os dançarinos percorrem no espaço, possuem o poder de restaurar, nas dimensões profundas da alma, o equilíbrio perdido. Como resultado da repetição dos arquétipos em movimento, desencadeia-se o processo de transformação (WOSIEN, 2004; WOSIEN, 2006).

Tais símbolos são capazes de juntar o que conhecemos (consciente) e o que ainda não sabemos (inconsciente), permitindo assim o desenvolvimento da consciência. Tornam acessível a energia psíquica. Segundo Nise da Silveira (1981, p. 81), os símbolos “alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos”. Os símbolos surgem enquanto representações dos arquétipos e fazem a transição consciente/inconsciente.

A influência da dança sobre o inconsciente, atuando através de símbolos, foi citada por Jung, em Estudos Alquímicos:

Algumas de minhas pacientes de sexo feminino não desenhavam, mas dançavam mandalas. Na Índia, isso se chama: mandala nritya, que significa dança mandálica. As figurações da dança têm

o mesmo sentido que as do desenho. Os próprios pacientes quase nada podem dizer acerca do sentido simbólico **dos mandalas**, mas se sentem fascinados por eles. Reconhecem que exprime algo e que atuam sobre seu estado anímico subjetivo (JUNG, 2002, p. 30, grifo nosso).

O mandala, substantivo masculino oriundo do sânscrito, é frequentemente referido, erroneamente, como “a mandala”, já que em português os substantivos terminados em “a” são do gênero feminino. Murakata (2002) destaca que este é um símbolo universal de integração, harmonia e transformação

O círculo, o centro, a cruz e o quadrado são considerados quatro símbolos fundamentais por Chevalier e Gheerbrant (2006). Estas formas geométricas, principalmente o círculo e o centro, estão fortemente presentes nas formações das danças circulares. O círculo vazio é o símbolo para o princípio da criação e sua circunferência representa o mundo revelado. O círculo representa, também, o sol em sua totalidade e imutabilidade; enquanto que o semicírculo representa a lua, e as transformações.

O centro do círculo é representação simbólica da origem da luz. O centro, nas rodas de danças circulares, é frequentemente assinalado por algum elemento decorativo, que pode ser uma flor, um arranjo de flores, uma vela, uma planta, cristais, velas, incensos, ou qualquer outro elemento que o focalizador ou o grupo escolham para esta função. As espirais e meandros são também formas simbólicas presentes nas danças que, segundo Maria Gabriele Wosien (2004), representam os fluxos ou ciclos ordenados da vida. Nas danças nas quais ocorre a formação em espiral, o sentido desta se inverte no ponto central.

Nas Danças Circulares Sagradas os arquétipos podem ser observados também nos gestos. O simples gesto de dar as mãos representa, arquetipicamente, a ligação do homem com seus semelhantes e o efeito sinérgico da coesão grupal, a “*coniunctio*”, ou o arquétipo da união.

Assim, os benefícios obtidos através da prática das Danças Circulares Sagradas não se originam apenas da vivência simbólica em termos pessoais, devem-se, também, a aspectos inconscientes coletivos, de

caráter atemporal, portanto, aspectos arquetípicos que se apresentam nas danças.

Dentre as danças utilizadas nesta pesquisa, destacam-se os aspectos arquetípicos ligados à “Grande Mãe”, através das danças *Meryen Anna* e Dança da Lua Crescente. O “Arquétipo do Pai” mobilizado através das danças *Semah* e Meditação do Sol. E o arquétipo da fraternidade vivenciado através das danças *Kós* e Araruna.

Dançando ao som de duas bandas: o psicodrama junguiano

É na Itália, através de autores como Giulio Gasca, Maurizio Gasseau, Wilma Scategni e Donatella Mondino, que o psicodrama junguiano tem se desenvolvido mais intensamente. Em sua origem, esta abordagem privilegiou a dramatização de conteúdos oníricos. E a vertente italiana ainda é bastante apegada ao tema dos sonhos.

Embora Jung tenha sido, inicialmente, contrário à investigação dos sonhos na terapia em grupo, Gasseau e Scategni (2007) afirmam que esta postura se modificou a partir da elaboração, em 1955, de um arquétipo no qual individualidade e coletividade se opõem (*Mysterium conjunctionis*). A partir de então, Jung começou a encarar a análise individual e a psicoterapia de grupo como complementares e igualmente úteis. Para ele, enquanto na terapia individual se investigaria a polaridade individual do arquétipo, na terapia em grupo se elaborariam os temas coletivos do ser em relação com os outros.

Gasseau e Scategni (2007) afirmam que esta abordagem, que articula o psicodrama com a teoria analítica de Carl Gustav Jung, combina importantes inovações de Moreno (como as técnicas do duplo, espelho e inversão de papéis), com elementos da psicologia profunda, dos sonhos, inconsciente coletivo, arquétipos e individuação. Acrescentam, ainda, que ela pretende ser versátil e de larga aplicação, ao invés de estreita e dogmática. Segundo eles, no psicodrama junguiano a dramatização focaliza os complexos emocionais⁴³ e pode possibilitar a revelação de dificul-

⁴³ Conteúdos psíquicos agrupados em torno de um tema emocional comum, abrangendo pensamentos, sentimentos e imagens que possuem um núcleo arquetípico.

dades emocionais significativas e bloqueadas no protagonista, e eventualmente nos egos-auxiliares e outros membros do grupo.

Destacam, também, que ela favorece a integração entre o conceito junguiano de inconsciente coletivo e os conceitos morenianos de tele e co-inconsciente. Ao referir-se a sua eficácia terapêutica, destacam, dentre outros benefícios para os participantes, a “manifestação espontânea de criatividade, com o desenvolvimento da possibilidade de encontrar ‘novas respostas para velhas perguntas’” (Ibidem, 2007, p. 269).

Na Argentina, Carlos María Menegazzo, foi o pioneiro na pesquisa das articulações possíveis entre a teoria dos papéis, a sociometria, e a psicologia analítica. O resultado de suas investigações é relatado em livros, a exemplo de “Magia, Mito e Psicodrama”. Ao invés de psicodrama junguiano, Zuretti, Menegazzo e Tomasini (2009) preferem a denominação Psicodrama Analítico Sintético e ressaltam o uso da imaginação ativa como técnica que desperta o potencial criador, curativo e simbólico do homem. Definem-no como uma terapia grupal, em que se introduz a dramatização baseada na imaginação ativa e que visa expressar e elaborar o material que emerge, tanto no nível grupal como a nível individual, privilegia o trabalho com símbolos e arquétipos, através da amplificação dramática e da amplificação dos mitos (Ibidem, 2009).

Embora enfatizem a imaginação ativa, estes autores incluem também a dança, escultura, as formas gráficas (desenho, pintura), máscaras, telas, poesia, música e objetos intermediários como técnicas úteis ao psicodrama junguiano. Sem abrir mão da importância dos sonhos, que podem ser objeto de amplificação dramática, consideram esta multiplicidade de técnicas favorável para acessar o material inconsciente pessoal e coletivo, para a tomada de consciência, a realização simbólica e a ocorrência de catarses de integração individuais que se sucedem em série, entre os membros do grupo, e não apenas com o protagonista (Ibidem, 2009).

Para eles, este conjunto de técnicas e táticas permite a emergência, na dramatização, de mitos pessoais e familiares, conteúdos ancestrais e arquetípicos. Aspectos da sombra pessoal, relacional ou coletiva também se apresentam. Cabe ao grupo buscar a superação dos entraves relacionais, cristalizados nos papéis vinculares, abrindo mão de Conservas

Culturais e buscando resgatar a espontaneidade-criatividade. Assim, abre-se espaço para que o processo de individuação de cada integrante do grupo tenha lugar, e o verdadeiro encontro aconteça com respeito à alteridade do outro e à singularidade do indivíduo (Ibidem, 2009).

Em Portugal, destaca-se, como seguidora da abordagem, a psicodramatista Manuela Maciel. Segundo Zuretti, Menegazzo e Tomasini (2009), o Instituto Junguiano de Zurique também pratica e ensina o psicodrama junguiano.

Ramalho (2002, p. 132) ressalta que esta nova proposta metodológica utiliza as técnicas morenianas para atingir a “objetivação do subjetivo” e do intersubjetivo. A abordagem preserva muitos princípios psicodramáticos, tais como: a idéia de que a representação de um papel leva ao amadurecimento do Ego; o entendimento de que a dramatização leva a uma melhor compreensão da situação, seja ela arquetípica ou não, propiciando um efeito catártico integrador; a relevância do confronto com o grupo para a recriação de papéis e uma melhor interação com os demais. Observar a emergência de conteúdos ou imagens arquetípicas, seja em sonhos ou em dramatizações, é tarefa do diretor, ou da unidade funcional, no psicodrama junguiano.

No psicodrama junguiano a ponte entre o imaginário e o simbólico se constrói com maior facilidade. Ramalho (2002) exemplifica que, ao dramatizar o papel do pai, se conjugam aspectos pessoais da imagem internalizada do pai e aspectos arquetípicos.

Dançando para aquecer-se

Passamos agora ao relato da vivência⁴⁴. Na escolha das danças privilegiaram-se aquelas de movimentos mais simples, não apenas como forma de facilitar a prática, mas também por acreditar que as danças mais simples apresentam maior potencial de manifestação de espontaneidade e criatividade. O repertório escolhido abrangeu as danças *Kós*, *Meryen Anna*, *Semah*, Araruna, Meditação do Sol e Dança da Lua Cres-

⁴⁴ Minha gratidão a Valdenice Sobral que co-dirigiu a vivência e a Cybele Ramalho que a supervisionou.

cente. Visando não alongar o relato, os aspectos arquetípicos presentes nas danças não serão incluídos nesta descrição. Os psicodramatistas que se interessem por incluir esta modalidade de aquecimento em seu trabalho, poderão identificá-los através da participação em oficinas de Danças Circulares Sagradas e de estudos mais profundos através da bibliografia mencionada, especialmente nas obras de Maria Gabriele Wosien.

Por tratar-se de um grupo que tinha contato mensal, há cerca de dois anos, já existia uma integração prévia. Ao iniciar-se o encontro, apenas 9 participantes se faziam presentes, outros foram chegando durante a atividade, chegando ao total de 16 participantes. Foi solicitado que os mesmos caminhassem pela sala, entrando em contato com seus corpos, percebendo seu estado de ânimo, identificando eventuais pontos de tensão, buscando relaxar e abandonar quaisquer preocupações externas, e concentrando-se no momento presente. Em seguida foi pedido que procurassem fazer contato com os colegas, em qualquer nível, seja só o contato visual, um sorriso, um aceno, um toque, um abraço, mas evitando falar. As co-diretoras se alternaram nas orientações.

Continuando, solicitou-se que, pouco a pouco, comesçassem a se reunir em uma roda. A partir de então, iniciou-se a execução das Danças Circulares Sagradas, sempre precedidas da contextualização, em relação ao país de origem da dança, fazendo-se a analogia com uma viagem pelo mundo. A cada dança, foram inicialmente demonstrados os movimentos a realizar. Em seguida, todo o grupo executava o movimento e finalmente a dança era realizada ao som da respectiva música. Em relação à dança *Kós*, foi enfatizado que a mesma era realizada pelos Gregos, quando as famílias e a comunidade recebiam os pescadores que retornavam da pescaria. Após a dança *Merien Anne*, cujo título alude à Virgem Maria, foi lida para o grupo a tradução da letra da música, que faz referência a crianças brincando às margens de um rio, de mesmo nome. Depois da dança *Semah*, foi contada a história de sua suposta origem, relacionada à lenda de um pai que, para alimentar o fogo e aquecer seus filhos, corta o dedo do próprio pé. Continuando, foi realizada a dança Araruna, com a referência a um ninho de pássaros e ao arquétipo

da fraternidade. E, finalizando, foram realizadas a Meditação do Sol e a Dança da Lua Crescente, que enfatizam os arquétipos do “masculino” e “feminino”, o pai e a grande mãe.

Encerrada esta fase, solicitou-se que os participantes caminhassem pela sala, entrando em contato com as emoções despertadas em cada um, buscando perceber como, ao longo de suas vidas, sentiram-se no seio da família. Foram utilizadas analogias com as danças, perguntando como se sentiam acolhidos pelas famílias em seus regressos para casa, depois das “pescarias” – em referência indireta à dança *Kós*; como tinha sido para eles saírem do “ninho” e retornarem a ele – analogia com a dança Araruna; como estas famílias apoiavam suas “idas para o mundo”; como se sentia sua criança interior; e como foram recebidos os cuidados ou a falta de cuidados dispensados pelos pais, ou por quem representou, na sua vida, a figura do cuidador. Esta parte do trabalho teve a duração aproximada de 60 minutos.

Após as Danças Circulares Sagradas o aquecimento foi complementado pela construção do átomo familiar com massa de modelar. Foram distribuídos pedaços de cartolina duplex branca, no tamanho aproximado de uma folha A4, e massa de modelar. Solicitou-se aos participantes que, utilizando a massa de modelar, representassem a sua família. A modelagem deveria ser montada sobre a cartolina, de modo que esta tivesse mobilidade e pudesse ser transportada para ser exibida ao grupo. A etapa de modelagem teve duração aproximada de 30 minutos. As modelagens produzidas foram fotografadas e algumas delas serão apresentadas a seguir, à medida que forem sendo citadas, referenciadas por nomes fictícios.

Após um intervalo de cerca de 10 minutos, os participantes se reuniram em 4 grupos, contando cada um com três a cinco participantes, e partilharam suas modelagens. Na sequência, os grupos foram orientados a escolher uma das cenas modeladas e preparar uma dramatização. O primeiro grupo escolheu a cena de Bernardo⁴⁵, cuja modelagem é apresentada a seguir.

⁴⁵ Todos os nomes mencionados no relato são fictícios.

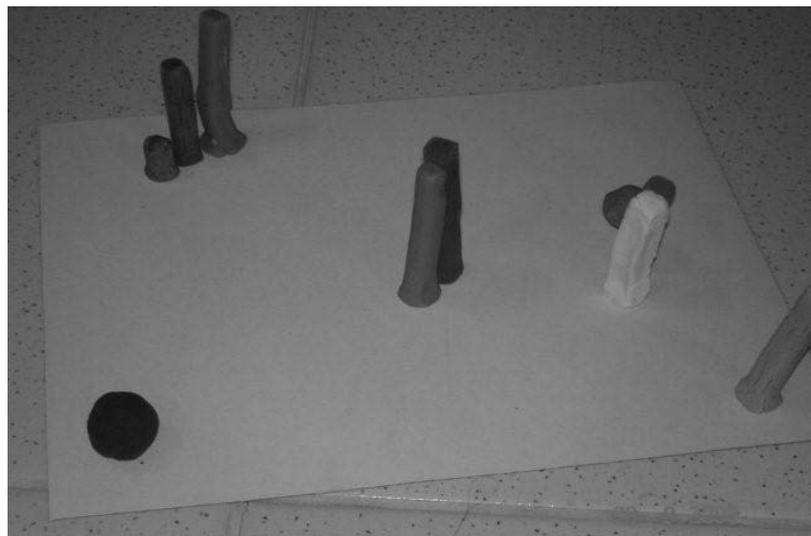


Figura 1 – Modelagem de Bernardo.

Ele utilizou vários bastões de massa de modelar, quase que em sua forma original, apenas alargando a base para dar sustentação. No quadrante inferior esquerdo, colocou uma esfera de massa preta. O conjunto leva a associar a modelagem com um jogo de boliche.

Na cena dramatizada, quatro pessoas estavam reunidas, o protagonista esbarrava neste pequeno grupo e fazia com que os participantes se espalhassem, um para cada lado. Quando o personagem se afastava, o grupo voltava a reunir-se. Seguidamente o homem retornava e dissolvia o grupo. A cada repetição, o movimento se mostrava mais agressivo, havia mais energia e as pessoas se afastavam um pouco mais. Alguns participantes procuravam aliados entre os membros dos outros grupos, que estavam na platéia, e faziam pares. Mas quando se separavam dos pares, e retornavam ao grupo inicial, este era novamente dispersado pelo homem.

A esta altura, foram solicitados solilóquios dos personagens, enquanto a ação se desenrolava. O protagonista verbalizou: “*Vocês estão todos unidos contra mim*” (sic). O solilóquio desencadeou uma nova cena, na qual o personagem, dirigindo-se a uma das mulheres, que representava

no grupo a mãe, disse-lhe: “*Você está jogando nossos filhos contra mim*”. Esta, por sua vez, rebatia que o homem maltratava a todos, referindo-se aos filhos e a si mesma. Após esta cena, o protagonista mostrava-se visivelmente emocionado, tinha o corpo trêmulo, os olhos avermelhados e marejados de lágrimas.

Convém ressaltar que, em encontros anteriores, o mesmo havia feito comentários acerca de como os colegas de grupo “se entregavam” nos momentos de maior emotividade e da sua dificuldade de comportar-se da mesma forma. Chegava a usar expressões tais como “*no dia em que eu desabar, não sei não*” (sic).

A supervisora do grupo observava a cena e o desempenho da dupla de alunos que atuava na direção. Diante da carga dramática em cena, e receando que o protagonista não se permitisse dar continuidade à entrega emocional, em função da cena estar sendo dirigida por colegas em formação, a dupla de diretoras sinalizou para que a supervisora (que inclusive já havia sido terapeuta do protagonista) assumisse a direção da cena. Esta imediatamente levantou-se em direção ao protagonista e numa atitude de acolhimento, tocou-lhe as costas perguntando-lhe como o mesmo se sentia. Seguiu-se o seguinte diálogo:

Protagonista – *Tá bom, podemos parar...*

Supervisora – *Você tem certeza que devemos parar? Você não gostaria de trabalhar mais esta cena, aprofundar um pouco mais este trabalho?*

P – *Não, não. Eu tô bem, eu tô bem.*

S – *Nós não vamos aprofundar muito, nós vamos trabalhar somente até onde você se permitir.*

P – *Não, acho que... é assim... eu me sentia muito dividido entre estar lá e estar cá.*

A partir de então começa a explicitar-se que o protagonista havia representado o papel do próprio pai. O mesmo é o filho mais velho de uma família com mais 3 irmãos e 2 irmãs, seus pais se separaram quando ele era adolescente. “Estar lá”, representava estar com os irmãos e a mãe, ao passo que “estar cá” significava estar com o pai. O protagonista relata que, após a separação dos pais, sentia-se dividido, tentava visitar o pai, mas quando retornava sua atitude era recriminada pela mãe e

pelos irmãos, que alegavam que o pai os havia “*maltratado muito e não merecia as visitas*” (sic).

Pediu-se, então, que olhasse para a cena da família, em espelho, e visse como ele estava naquela cena. Ele observou-se e voltou a afirmar que estava bem. A supervisora pediu-lhe que ocupasse o seu próprio lugar na cena. Outro colega foi escolhido, pelo protagonista, para atuar como ego-auxiliar, ocupando o papel do pai. Perguntado como se sentia ali, o protagonista deslocou-se da posição que ocupava dentro do grupo familiar, colocou-se entre o grupo e o pai (representado pelo ego auxiliar), mas mais próximo do grupo familiar. Simultaneamente verbalizou que se posicionava entre o pai e os demais membros da família, mas mais próximo destes.

Questionado sobre a razão deste posicionamento respondeu que, quando se aproximava do pai, a mãe se queixava; acreditava que tanto o pai quanto a mãe precisavam dele, mas quando a mãe se queixava, ele já não conseguia ir em direção ao pai. Após mais exploração da cena nodal, com sucessivas inversões de papéis e alguns duplos, foi novamente questionado como se sentia em relação à situação, e o protagonista, visivelmente cansado, disse que por enquanto este era o limite que conseguia atingir.

Neste ponto, a emoção vivenciada pelo protagonista ecoava em outros participantes do grupo. Alguns choravam, mobilizados pela cena dramatizada e por suas próprias vivências familiares. Diante da carga dramática da cena, foi sugerido que se passasse ao compartilhar. Questionados, os demais subgrupos concordaram em não realizar as demais dramatizações, ficando claro que a cena dramatizada, representava o co-inconsciente grupal.

Na fase de compartilhamento, o protagonista agradeceu por ter se sentido muito acolhido pelo grupo. Esclareceu que os pais haviam se separado há cerca de 10 anos e ele fazia, desde então, este movimento entre os dois pólos da dinâmica familiar. Relatou que atualmente o pai encontra-se gravemente enfermo e isto o fazia sentir a necessidade de estar mais próximo dele.

Os depoimentos dos demais membros do grupo corroboram a percepção de que o tema estava emergente no co-inconsciente grupal.

Elegemos dois relatos para exemplificar, mostrando também os átomos familiares construídos.

Em seguida à fala de Bernardo, Luísa, também bastante emocionada, relatou que seu pai estava doente e acamado há muitos anos. Ela cuidava dele com muita dedicação. Disse que, quando criança, algumas vezes presenciou cenas de violência doméstica. No dia seguinte à ocorrência de mais uma destas cenas, já adolescente, Luísa foi até o local de trabalho do pai e lhe disse o quanto aquela situação a entristecia.

Depois deste período, quando aconteceu a próxima briga, ao invés de agir com agressividade, seu pai arrumou sua mala e saiu de casa. Depois de algum tempo ele retornou. Quando ele ficou doente e acamado, sua mãe reclamava muito do trabalho que ele dava. Queixava-se de ter que cuidar de alguém que a magoou tanto. Luísa então disse-lhe: “*Não tem problema, se você não quer limpar eu vou limpar, porque ele pode ter sido um mau marido para você, mas ele foi um bom pai para mim*” (sic). Assumiu, então, para si, os cuidados com o pai.



Figura 2 – Modelagem de Luísa.

Rita relatou que, embora seus pais vivam juntos até hoje, houve uma época em que seu relacionamento era conturbado. Ela se sentia pressionada para aliar-se a um dos dois, tomando um partido na situação. Sentia uma tendência para aliar-se à mãe. Tinha uma visão parcial da situação, via somente as qualidades da mãe e os defeitos do pai. Só no momento em que conseguiu ver tanto o pai quanto a mãe como dois indivíduos, cada um com suas qualidades e seus defeitos, pode sentir-se livre para aproximar-se e afastar-se de cada um deles.

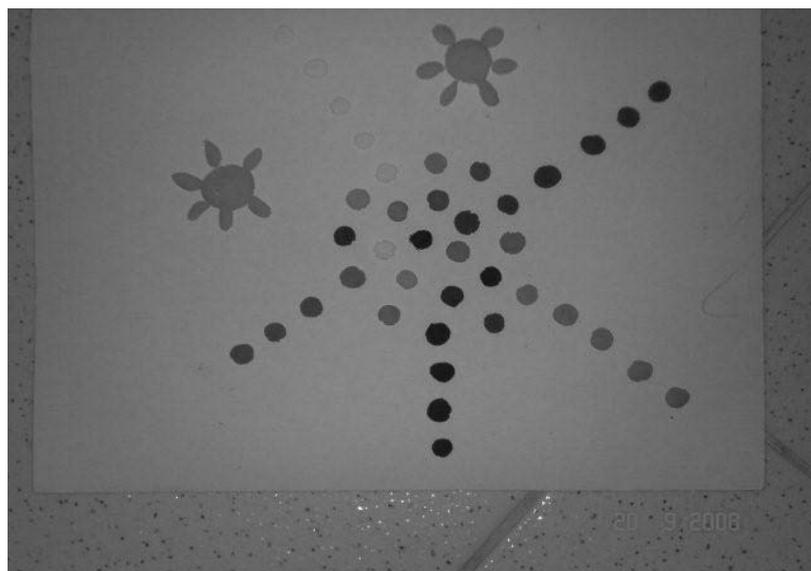


Figura 3 – Modelagem de Rita.

Na sua modelagem, chama a atenção o aspecto mandálico, tem 5 raios de bolinhas (vermelho, rosa, marrom, azul e branco) que se integram numa espiral e dois pequenos sóis. A modelagem sugere uma estrela de cinco pontas, ladeada pelos dois pequenos sóis. Os raios e os sóis sugerem uma referência à Meditação do Sol. Outras duas modelagens também apresentaram aspecto mandálico.

Outro dado importante a ressaltar, é que, decorridos cerca de seis meses da realização do laboratório, observam-se importantes mudanças no protagonista, o qual demonstra maior disponibilidade para o envolvimento afetivo.

Refletindo acerca do vivenciado

Conforme já referido, o psicodrama permite uma grande flexibilidade no uso das técnicas e o psicodramatista pode optar por aquelas com as quais tem maior afinidade. Conhecendo o psicodrama e as Danças Circulares Sagradas, acreditei que os aspectos integradores, resolutivos e psicoterápicos citados anteriormente, seriam maximizados a partir da sua conjugação com o psicodrama. E, ainda, que esta integração proporcionaria maior espontaneidade-criatividade aos participantes.

Tais aspectos integradores referem-se à conexão corpo-emoção, corpo-razão, indivíduo-grupo, verbal-não verbal, ou seja, a integração dos aspectos bio-psico-sócio-emocionais do participante. De acordo com o laboratório descrito, pudemos observar tal integração na medida em que o protagonista permitiu-se abandonar uma postura centrada na razão e integrar aspectos sócio-emocionais dos quais se mantinha apartado.

De acordo com as Danças Circulares Sagradas escolhidas para o aquecimento, com conteúdos arquetípicos relacionados à Grande Mãe, ao arquétipo do pai e da fraternidade, esperava-se que os conteúdos do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo, relativos a estes temas, fossem ativados. Observa-se que o protagonista se permitiu entrar em contato com emoções há muito reprimidas e nitidamente relacionadas aos arquétipos do Pai e da Grande Mãe. Através da ação dramática o mesmo entrou em contato, não apenas com seus pais reais, mas também com os internalizados e os arquetípicos

Na dinâmica familiar, o protagonista, no papel de filho, confrontava-se com os aspectos protetores e devoradores do arquétipo da Grande-Mãe. A mãe internalizada, ao mesmo tempo em que supria suas necessidades afetivas filiais, aparecia como ameaça à sua integridade psicológica, através da “exigência” de lealdade e de afastamento da figura paterna.

Trabalhada a relação, na cena dramatizada, realizou-se a catarse de integração, ainda que de forma parcial, alcançando uma reconstrução dos registros simbólicos, uma re-significação de sua vivência emocional, e um re-ordenamento axiológico do seu átomo familiar. As modificações relatadas no comportamento apontam para a re-significação do papel de filho.

Assim, entendemos que o objetivo de promover maior espontaneidade-criatividade foi atingido, na medida em que o protagonista apresentou uma resposta diferente da habitual. Rompendo com a Conserva que havia adotado, de permanecer sempre fiel à mãe, pode adotar uma atitude mais coerente com sua demanda interna e responder de forma nova à situação.

Devemos lembrar que, além das Danças Circulares Sagradas, o aquecimento foi complementado pelo uso de massa de modelar, o que inviabiliza afirmar que os resultados obtidos na dramatização provenham apenas do uso das Danças Circulares Sagradas no aquecimento.

Tratando-se de um grupo de formação de psicodramatistas, seguiu-se ao compartilhamento o processamento teórico da vivência, quando o grupo assinalou que os participantes, em sua maioria, consideraram o tempo utilizado longo, provocando desaquecimento em alguns. Assim, concluímos que o uso de uma menor quantidade de Danças Circulares Sagradas no aquecimento, e conseqüentemente um menor tempo, pode levar a melhores resultados, no sentido de encontrar o ponto ótimo no aquecimento.

Outra importante observação assinala que as Danças Circulares Sagradas contribuíram para facilitar o acesso a conteúdos inconscientes relacionados ao átomo familiar:

O contato com as danças circulares como um aquecimento foi bem produtivo para a realização das outras atividades, pois de uma maneira não muito evidente retornamos às nossas famílias. (sic)

As vivências descritas na fase de compartilhamento confirmam o entendimento moreniano de que os grupos são o *locus* privilegiado para a transformação das relações interpessoais. Ratificam, também, as afirmações de Menegazzo (1994), de que o processo de catarse de integração,

quando posto em andamento, proporciona seqüências de atos catárticos. Além da catarse de integração do protagonista, a experiência em grupo permitiu uma série de outras catarses de integração parciais entre participantes do grupo.

Passos finais

Na experiência, embora se adote o referencial junguiano, as danças circulares e o recurso plástico da modelagem, observamos também o uso das técnicas básicas do psicodrama, como o solilóquio, o duplo, o espelho, a entrevista no papel e a inversão de papéis, demonstrando que não foram abandonados os elementos básicos do psicodrama.

Os resultados observados confirmam que a utilização das Danças Circulares Sagradas no aquecimento psicodramático é viável. Resta aperfeiçoar a prática, atentando para a redução do tempo dedicado ao aquecimento através das Danças Circulares Sagradas, conforme indicado pelos participantes, utilizando apenas de 2 a 4 danças; persistir no cuidado de escolher aquelas que mais se adaptem ao momento do grupo; e permitir a flexibilidade inerente a todo verdadeiro psicodramatista que, de posse da teoria e das técnicas, se deixa levar pela verdadeira espontaneidade-criatividade, respondendo adequadamente às circunstâncias que se apresentam e afastando-se das conservas culturais na medida em que as situações o solicitem.

Os relatos na fase de compartilhamento sancionam a percepção de que o protagonista traduziu, em sua cena, elementos co-inconscientes, relacionados com os elementos do inconsciente coletivo, mobilizados pelas Danças Circulares Sagradas, confirmando o apontamento de Gasseau e Scategni (2007) de que o psicodrama junguiano favorece uma profunda relação entre inconsciente coletivo e co-inconsciente grupal. Na experiência, isto se evidencia com a ocorrência de diversos depoimentos que registram a vivência, na relação com os próprios pais, de aspectos do arquétipo da Grande Mãe e do Pai. Também a análise dos resultados, a partir do enfoque simbólico, demonstrou ser outra forma de conexão possível entre as duas teorias.

Parece-nos evidente que há muitas correlações entre elas que merecem a atenção dos pesquisadores, e que o aprofundamento das pesquisas pode resultar em inúmeras novas aplicações do psicodrama junguiano, bem como em sua disseminação e redução de preconceitos entre os profissionais mais conservadores das duas abordagens originais.

Finalizo com o desejo de que a alegria, tão celebrada pelo mestre Moreno, possa ser nossa companheira através das Danças Circulares Sagradas. E que reunidos em torno do arquétipo da fraternidade possamos utilizar esta arte na prática psicodramática junguiana, produzindo modificações no indivíduo e na sociedade, com vistas a um mundo mais saudável, feliz e igualitário.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Moysés. *Teatro espontâneo e psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.

ALMEIDA, Lúcia Helena Hebling. *Danças Circulares Sagradas: imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem junguiana*. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) – Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas.

BARTON, Anna. *Danças circulares: dançando o Caminho Sagrado – Circle dance: dancing the Sacred Way*. Org. Renata C. L. Ramos; Tradução Márcia Schubert. São Paulo: Triom, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GASSEAU, Maurizio; SCATEGNI, Wilma. Jungian psychodrama: From theoretical to creative roots. In MACIEL, Manoela.; BAIM, Clark; BURMEISTER, Jorge. (Ed.) *Psychodrama: advances in theory and practice*. New York. Routledge/Taylor and Francis Group, 2007. p. 261-269.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos Alquímicos*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2002.

_____. *O Eu e o inconsciente*. 20. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

LÓPEZ BARBERÁ, Elisa; KNAPPE, Pablo Población. *A escultura na psicoterapia*. São Paulo: Ágora, 1999.

MACIEL, Corintha. *Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura*. São Paulo. Ágora, 2000.

MENEGAZZO, Carlos M. *Magia, mito e psicodrama*. São Paulo: Agora, 1994.

MORENO, Jacob Lévy. *Psicodrama*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

MURAKATA, Paulo. Dançando com a Luz. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (organizadora). *Danças Circulares Sagradas: Uma proposta de Educação e Cura*. 2. ed. São Paulo: Triom, 2002. p. 165-171.

PERAZZO, Sérgio. *Teoria e Prática do Psicodrama: com indivíduos, pequenos e grandes grupos*. Aracaju: Profint, 2008. Comunicação pessoal a seus alunos.

RAMALHO, Cybele Maria Rabelo. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WOSIEN, Maria-Gabriele. *Danças Sagradas: O encontro com os deuses*. Madrid: Edições del Prado, 1996.

_____. *Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos*. São Paulo: Triom, 2002.

_____. *Dança: símbolos em movimento*. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2004.

_____. *Imagens da Transformação: Figuras arquetípicas na dança*. Tradução do original alemão. 2006. Mimeografado.

ZURETTI, Mónica; MENEGAZZO, Carlos; TOMASINI, Miguel Angel. *Diccionario de psicodrama y sociodrama*. Disponível em <<http://www.centrozerkamoreno.com/diccionario/diccionariop.html>> Acesso em 21 abr. 2009.

CAPÍTULO IX

Psicodrama junguiano, meia idade e envelhecimento

Cybele Maria Rabelo Ramalho

A nossa existência é fundamentada não somente no tempo presente, mas nos angustiamos com a passagem do tempo. O tema da meia idade, da passagem do meio, do processo de envelhecimento, envolve muitas significações, mistérios, medos, mitos e preconceitos, numa sociedade cada vez mais impregnada pelos valores e padrões da eterna juventude. Para além das especulações poéticas e filosóficas, muitos encaram a confusão e a ansiedade que freqüentemente acompanham a virada da meia-idade como sintomas de um distúrbio. C. G. Jung as vê como parte de uma transição normal e arquetípica, a crise da meia idade como dramatização de uma condição humana universal. Ele escolheu para abordar estes processos o termo “metanóia”, que provém do grego e quer dizer processo que vai além, transcendência, movimento, mudança, metamorfose de sentimentos.

Como se dará isto na etapa de desenvolvimento humano menos pesquisada e estudada, que é a passagem do meio, etapa que inicia e prepara para o envelhecimento? Este capítulo se dispõe a apresentar um breve estudo sobre esta fase, partindo de uma perspectiva junguiana aliada à visão sócio-psicodramática. Ilustramos, finalmente, com a proposta do psicodrama dos contos de fada para idosos, quando utilizamos os “contos de velhos” como recurso de aquecimento para um trabalho vivencial sócio-psicodramático.

O termo “metanóia” foi utilizado por Jung para se referir à passagem de uma identidade psicológica para outra na meia idade, porque

nesta fase o *Self* vivencia mais uma grande transformação. Segundo Stein (2007, p.25), é aí que “a psique explode como um vulcão e a sua larva redesenha a paisagem da nossa vida psicológica”. Consideramos que poderá haver uma “crise”, porque uma transformação considerável acontece, em que perdemos um velho conceito de Eu e um novo *Self* renasce, havendo uma mudança de alinhamento com a vida. Segundo Stein, esta revolução psíquica acontece porque procuramos encontrar um sentido profundo para nossa vida e abandonamos antigos valores e interesses, ou seja, “nossa psique desperta” (STEIN, 2007, p.16).

Porém, a crise da meia idade oferece a oportunidade a cada um de tornar-se um sujeito da sua própria história, um indivíduo no sentido mais amplo do termo – além do determinismo dos pais, dos complexos, das conservas e condicionamentos culturais. Nesta fase, segundo Hollis (1995, p. 45) a pessoa precisa admitir sua impotência e perda de controle, pois o Ego nunca esteve realmente no controle, mas ao contrário, era dirigido pela energia dos complexos materno, paterno e coletivo, sustentado pelo poder das projeções sobre os papéis oferecidos pela cultura.

Sabemos que, com o advento da passagem do meio, muitas alterações psicossociais se apresentam, que tentaremos enumerar a seguir (HOLLIS, 1995).

- 1) Um novo tipo de pensamento: observamos um maior abandono do pensamento mágico e ilusório da infância, assim como o abandono do pensamento heróico (com suas esperanças e projeções) da adolescência. Acentua-se um pensamento mais realista, com senso de perspectiva.
- 2) A retirada das projeções: nesta fase, as mais comuns perdas de expectativas acontecem sobre as instituições que receberam até então maiores projeções: o casamento, a paternidade ou maternidade e a carreira. Acontece em geral uma retirada das projeções de proteção, poder e cura que lançamos sobre o outro íntimo também, ou seja, os parceiros. O resultado podem ser os desapontamentos/atritos com os filhos; o tédio ou a insatisfação com o trabalho; a renovação de caminhos, o surgimento de novas vocações, etc.

- 3) Mudanças no corpo e na noção de tempo: nesta fase, mesmo que o espírito deseje voar, a testemunha do corpo que dói nos chama de volta à terra, à realidade. Abandonamos a ilusão da imortalidade. Reconhecemos que somos limitados e que não há como algum dia realizarmos tudo o que o coração persegue, pois apenas realizamos ‘partes’ do que ansiamos.
- 4) A diminuição da esperança no exterior: percebemos que não há ninguém “lá fora” para nos salvar e tomar conta de nossa criança interior. Que devemos cuidar de nós mesmos. Por exemplo: atendemos uma cliente de 62 anos, que trouxe para sua psicoterapia um sonho em que está beijando outra mulher na boca e lhe agradecendo algo. Ainda no final do sonho percebe, surpreendentemente, que esta mulher é ela própria. Ao trabalhar este sonho, estabelecendo um diálogo consigo mesma, afirma que está aprendendo que não precisa esperar mais por um colo específico de alguém, qualquer um que lhe acolha será bem vindo, principalmente o próprio colo, a aceitação de si mesma.
- 5) A experiência do conflito existencial: a pessoa nesta passagem do meio corre o risco de agir de forma surpreendente, inesperada, e de se isolar – com depressão, abuso de substâncias, compulsões, comportamentos destrutivos, etc. A experiência da crise existencial na meia idade, geralmente é extremamente crítica e, quando pode ser enfrentada, é altamente transformadora, pois uma nova adaptação é exigida.
- 6) Voltando-se para o interior: nesta fase, intensifica-se um diálogo entre os arquétipos da persona e da sombra. Invasões da sombra (daquilo que foi reprimido e permaneceu inconsciente), por exemplo, são necessárias, mas perturbadoras. Ela não significa necessariamente algo negativo, pode ser nossa sensibilidade perdida, que possui um rico potencial – os atos chocantes ou aberrantes desta fase representam uma busca cega por mais e mais vida. Manifesta-se através de atos inconscientes, projeções sobre os outros, depressão ou doenças somáticas – personificam toda a vida que foi impedida de se expressar, revelando outras fontes de energia ou possibilidades.

Um cliente de 58 anos, afirmou na psicoterapia que, antes de iniciá-la, tinha pesadelos com pessoas lhe agarrado pelas costas e o chão se abrindo enquanto passava. Ao iniciar sua psicoterapia, relatando seus medos e angústias quanto à morte e aos fantasmas do seu passado, com o enfrentamento e o reconhecimento das suas sombras, estes pesadelos desapareceram. Assim, teve um sonho significativo: observava uma cratera no chão do sótão escuro da sua casa e que dela saíam bichos horrendos. Convidado a colocar seu sonho em ação dramática internalizada (onirodrama), começou a dialogar com estes bichos, e observou que ele já os encarava frente a frente. Ainda sentia medo, mas conseguia identificar que eles eram muitos bichos, mas pequenos e estavam presos. Experimentou uma mudança de postura e de perspectiva.

- 7) A emergência da função inferior: nesta fase, a psique, que se tornou muito unilateral até então, precisa conectar com a sua função inferior, aquela função pouco desenvolvida. Por exemplo: quem foi predominantemente sentimental ativar a sua função inferior de pensamento e vice versa. Quem foi muito intuitivo poderá ativar a sua função inferior da percepção e da sensação e vice versa, sempre num movimento compensatório.

Denominamos de primeira metanóia a fase aproximada dos 40 aos 55 anos. Mas, a metanóia é um processo psicológico, não cronológico, podendo acontecer numa faixa etária bem mais variável, portanto, esta disposição da idade é apenas pedagógica. Seus primeiros sinais podem até ser apontados a partir dos 35 a 38 anos. O processo aponta para a emergência de sintomas comuns que podem surgir nesta primeira fase, em maior ou menor grau: depressão, ansiedade, desilusão, vazio existencial, mudança de comportamento, insatisfação com o trabalho, divórcio, casos extra-conjugais, sintomas psicossomáticos, questionamento espiritual, revisão dos valores e atitudes até então, contemplação da morte e de outras perdas (da juventude, dos sonhos e do corpo saudável e viril).

Já a segunda metanóia, se caracteriza no período aproximado entre os 55 anos e os 65 anos, sendo a fase da transformação profunda para

uma nova consciência. Os sintomas previstos nesta fase são: melancolia, depressão, mau humor (ranzinza), perda de entusiasmo, leve regressão, leve desorientação, falta de energia, tédio, doenças psicossomáticas, angústias, apego a antigas atitudes, defesas contra as mudanças, etc.

Enfrentando o temor da morte na terceira idade, temos o exemplo de Viktor Frankl, criador da Logoterapia, que em meio à melancolia descobre uma força escondida no mais profundo do seu ser. E que o destino último do homem *não* é ele mesmo. Afirmou na sua autobiografia:

Em um violento protesto contra o inexorável de minha morte iminente, senti como que meu espírito transpassar a melancolia que nos envolvia, senti-me transcender àquele mundo desesperado, insensato, e de alguma parte escutei o vitorioso “sim” como resposta à minha pergunta sobre a existência da intencionalidade última... (FRANKL, 1986, p.205).

Para Jung, o desejo de Individuação, embora seja despertado mais cedo, se afirma mais na segunda metade da vida. A energia do jovem se dirige para o mundo externo, mas, ao envelhecermos, com o desenvolvimento da função transcendente, esta energia vai se dirigindo para uma “centroversão”, ou seja, para o mundo interno, o próprio *Self* como centro, para a conquista de valores não materiais.

Sabemos que a função transcendente, definida por Jung, é aquela capaz de produzir espontaneamente a união dos opostos, pois visa ir além de um conflito sem cair na polaridade ou parcialidade. A medida que o ser se interioriza no processo de envelhecimento, e se relaciona com o inconsciente, coloca em ação a função transcendente, dando continuidade ao seu processo de Individuação.

Assim, o herói jovem dos contos de fadas luta por mudar o mundo, ao passo que o herói idoso procura a auto-transformação, a partir de insights e de uma verdadeira modificação de si mesmo, emancipando-se do mundo externo. Visa a libertação em relação às convenções sociais, modificando assim a sua persona. Por outro lado, percebe-se a emergência da virada da metanóia, quando o equilíbrio entre forças opostas começa a mudar de direção.

Esta fase se caracteriza também por uma divisão do ego: uma parte dele regride ao inconsciente e a outra se mantém atuante, nas tarefas do dia a dia. Para Alan Chinem (1989), isto se evidencia mais na segunda metanóia, cujos conteúdos emergentes poderão ser: 1) o imperativo do passado; 2) a passividade (as habilidades contemplativas); 3) a guerra de gerações (a luta entre a “desilusão inteligente” do mais maduro e a “pressa onipotente do jovem”); 4) lidar com a inveja e a cobiça; 5) o encontro com a própria mortalidade. Estas características podem ser observadas nos contos de fadas para velhos, como veremos adiante.

Esta segunda fase já nos prepara para o processo de envelhecimento, sendo importante (CHINEM, 1989):

1) Lidar com as perdas: nesta fase, nos perguntamos a respeito das partes nossas que estavam apegadas às pessoas ou aos papéis sociais que perdemos. Quando podemos reconhecer as nossas perdas e recuperar a energia que investimos fora de nós mesmos, ela se torna disponível para o estágio seguinte da jornada.

Atendemos uma jovem senhora de 50 anos, que entrou em crise após a aposentadoria, a saída simultânea das suas duas filhas para estudar fora de casa e a transferência do marido para outra cidade, a trabalho. Numa sessão de psicoterapia psicodramática, ao ser solicitada que construísse uma imagem corporal de sua relação consigo mesma, cria uma imagem de alguém que lhe diz que “está na hora de parar e ter calma”. Ao dialogar com esta imagem e inverter papéis (com a ajuda de um ego auxiliar, que ocupa o seu lugar), a cliente visualiza uma sensação de morte. Emociona-se muito neste momento, mas, ao fechar os olhos, é-lhe solicitado um solilóquio. Verbaliza: “Vejo uma estrada, um caminho novo à minha frente... Sinto muita dor e muito peso, mas me disponho a caminhar, sem saber para onde vou. Estou solitária, sem o roteiro dos papéis que antes desempenhava (de mãe, profissional e esposa)...”. Mas, estranhamente, no final da sua cena se sente leve e muito bem, com novo brilho no olhar.

2) Após o confronto com a sombra, desenvolver a transcendência do ego: nesta fase uma tarefa importante é liberar-se das ambições e sonhos pessoais que dominaram a juventude. Não mais buscarmos a

fama, a fortuna e a aparência da juventude (antigos apegos do ego) e nos aprofundarmos cada vez mais dentro do “grande mistério”. Porém, ganhamos uma nova perspectiva após estas perdas. A escuridão se torna luminosa e o silêncio pode falar. Pois, como dizia um antigo ensinamento cristão, “para ganhar a vida, precisamos aprender a perdê-la”. Nesta fase, experimentamos o colapso das ilusões, suposições e expectativas irrealistas da nossa criança interior.

3) Sair da solidão e da auto-alienação, para a solidude (estado em que estamos totalmente presentes e unidos a nós mesmos): se perdemos o medo da solidão e gostamos de ficar no silêncio, apenas conosco mesmos, aprendemos a não evitar nosso próprio ser. Neste momento, o sentido maior é desenvolver a Sabedoria, resultado e compensação da confrontação honesta de cada um consigo mesmo, que conduz a uma percepção do *Self*. Pois, através da introspecção, deixa-se que a voz e as intuições do *Self* atuem livremente.

5) Retorno da criança livre interior e da magia: ao entrarmos na vida adulta, sacrificamos muitas partes de nós mesmos para darmos conta das responsabilidades familiares, expectativas sociais e profissionais, de modo que na maioria das vezes abafamos as nossas vozes interiores que clamam por possibilidades criativas. Na meia idade, estas vozes podem voltar a clamar dentro de nós, podendo nos levar a romper com estilos de vida prévios, estabelecendo uma conexão com a nossa fonte criativa interior.

Assim, em forma de criatividade e beleza, retorna para a nossa vida o maravilhoso e o prazer. A magia é exatamente a possibilidade de fazer a virada, e o vislumbre intuitivo do *Self*. São novas possibilidades que surgem. Esta magia pode retornar através de experiências numinosas e sincrônicas, que são mais comuns nesta etapa, estabelecendo a conexão entre esta fase de emancipação da sociedade e algo divino, sagrado. Nos contos de fadas para idosos (Chinem, 1989), observamos continuamente esta magia mais psicológica e espiritual do que material.

O arquétipo do bobo sábio ou do palhaço (*Clown*), por exemplo, pode surgir nesta fase, como uma alegria e inocência autênticas, transgressora, disruptiva. Neste momento, também os arquétipos do *Puer* e do *Senex* se encontram. Somos convidados a descobrir a nossa real paixão na

passagem do meio, o que mais nos atrai tão profundamente, que pode ter sido frustrado ou abandonado até então. Deslocamo-nos, sob a influência desta energia arquetípica do palhaço, da primazia do conhecimento da mente para a sabedoria do coração (RAMALHO, 2009).

Segundo Hollis (1995, p.79), “para certa quantidade de terror, a mesma quantidade de beleza”. Devemos encontrar uma saída bela e criativa, uma nova consciência ampliada, uma recriação de nós mesmos. Mergulhar no limiar tardio e atravessá-lo, fazendo emergir uma nova visão do futuro. A tarefa maior desta fase é então reconhecer as somatizações e os demais sintomas como sinais de um processo de iniciação, o que facilita o processo de transformação. A saída para a crise é a renovação e a integração, abandonando as atitudes heróicas da primeira fase da vida (PRETÁT, 1997, p. 65).

A crise poderá apresentar características marcantes, mas como estes estágios não são cronológicos, pode haver inversões e superposições nos mesmos. Segundo Stein (2007), são eles: 1) o limiar psicológico; 2) a separação; 3) a re-integração.

1) O limiar psicológico: no início da crise da metanóia o senso de identidade de uma pessoa fica mais ou menos suspenso. Ela não tem imagens fixas sobre conteúdos dela mesma, nem dos outros. Segundo Stein (2007), somos flagrados num campo desconhecido sobre o qual não temos controle, onde não nos reconhecemos. Assim, flutuamos, com sensação de marginalidade, mudança, alienação. As fronteiras do Eu e do não Eu ficam vagas: uma espécie de “já fui” e “ainda não sou”. Podemos ficar influenciáveis, jogados de um lado para o outro, pois o terreno emocional interno fica movediço, já que mergulhamos fundo na experiência liminar, que aciona o gatilho do inconsciente. Dissolvem-se padrões arcaicos de auto-organização, mas esta virada pode ser gradual ou abrupta.

Vivenciamos o que considerou Jung a “noite escura da alma”. Momento de mudanças radicais, corte de raízes num terreno escuro, indefinido e solitário. Podem surgir medos e sensações sobrenaturais, com fronteiras de ego indefinidas e incertas. O inconsciente fervilha em seus arquétipos mais profundos e o *Self* está pronto pra enviar mensa-

gens por meio de sonhos, intuições, de fantasia e de sincronia com eventos simbólicos. A função destas mensagens do inconsciente é levar o ser adiante, ajudar a fazer o que é necessário no momento, aprofundar-se nos limites do *Self*. Mas, é preciso enterrar a segurança e a identidade perdidas (STEIN, 2007).

Um cliente de 50 anos relata na sua psicoterapia: – “*Já não sei quem sou. Repentinamente, me desconheço, perdi pedaços de mim*”. Impõe-se mergulhar na experiência, para a psique se libertar e acordar. Surgir um novo tipo de consciência de si mesmo – do reino do inconsciente – ou seja, de um *Self* não centrado no ego.

Por outro lado, acontece a volta do que foi reprimido, no limiar do meio da vida: “Quando o inconsciente aflora no meio da vida, o que surge com mais força em primeiro plano são partes rejeitadas da personalidade, que deixaram de se desenvolver ou ficaram escondidas no passado” (STEIN, 2007, p.48). Ressurgem, pedindo atenção e cuidado. Ou seja, as nossas sombras ressurgem, precisam ser tratadas de outra maneira e integradas. Por outro lado, papéis não vividos, ou apenas fantasiados, podem emergir.

Na primeira metanóia, costuma-se dizer: “*a vida começa aos 40!*” Reconhecemos que uma criança interna foi perdida, abandonada ou jamais reconhecida numa fase anterior, mas que deve ser resgatada nesta fase. Pois, é somente quando damos atenção a ela, que a nova criança de uma velhice produtiva pode tomar forma. Por meio da perda, da derrota, do luto, entra-se na experiência do limiar, na separação psicológica e no desapego. Há uma conexão direta e imediata com o imaginário, o impulso, o desejo, o querer, a atuação inconsciente (*o acting out*).

Para Jung, os sintomas psicopatológicos emergentes desta etapa podem ser manifestações de arquétipos negligenciados ou reprimidos, que agora estão insistindo em serem gratificados por uma possessão do ego – devemos aprender a ler os seus significados. Muitos deles obedecem a padrões míticos.

O terapeuta deve buscar quais os arquétipos que foram negligenciados e os conteúdos significantes inconscientes, qual o mecanismo de compensação estabelecido (na unilateralidade da consciência). Mas, na realidade são tentativas da psique de se curar, trazendo à tona uma maior

integração psicológica. “Os arquétipos são forças psíquicas vivas que exigem ser levadas a sério e possuem formas estranhas de fazer valer seus efeitos” (JUNG, 1986, p.99).

2) A separação: a transição do meio da vida não implica só na perda da beleza física e da juventude, mas revela ansiedades profundas: a sensação de perda, mudanças de humor, nostalgia, lutos pela perda de progenitores, agudo e crescente senso das limitações da vida, pânico a respeito da própria morte, síndrome do ninho vazio, depressão, mudança de valores, sensação de fracasso e desilusão, sensação de não haver mais tempo para “viver de verdade”, etc. Este é um processo com raízes arquetípicas, já expresso na literatura clássica.

Na metade do caminho da vida pelo qual caminhamos, acordei e me vi no meio de uma floresta escura, onde a estrada certa havia desaparecido completamente (ALIGHIERI, 1959, in *A Divina Comédia*).

Por outro lado ocorrem simultaneamente defesas, racionalizações e tentativas de negar tudo isto. É preciso separar-se da identidade passada, passar pela experiência da morte e enterro do velho ego. A ansiedade de morte, por outro lado, convive com a ansiedade de renascimento, de uma posterior reintegração que virá. Aparecem nesta fase imagens oníricas de terror, de figuras limiarias, de sombra, de fantasmas, como: o ladrão que rouba sua bolsa com sua identidade (ou seu carro), o vagabundo, o marginal que lhe ameaça, o profeta, o estranho misterioso, o viajante, etc. (HOLLIS, 1995).

A demanda é de aliviar a tensão das forças opostas, não mediante a repressão, mas por meio da integração. Nesta aventura ou jornada em busca do *Self*, após a psique se libertar do maniqueísmo e descobrir o valor de regiões psicológicas inacessíveis ou proibidas, a pessoa descobre a força da conexão com o outro, da cumplicidade, da intimidade e do companheirismo, do compartilhar profundo, do que é comum a todos, comunitário. A pessoa se vê livre pra experimentar os buracos, gargantas e abismos da existência e a viver intensamente, relações que possuem um vasto significado subjetivo.

3) Fase da reintegração: uma parte da consciência, ganha durante a fase liminar, continua presente nesta fase de consolidação e estabilidade. O *Self*, que é feito de opostos, deseja a reintegração destas forças opostas, ao contrário do ego, que se utiliza de defesas e busca segurança e conforto. A meta neste momento é colocar o ego a serviço do *Self*, que ele suporta o stress. O perigo é, depois de ultrapassada a crise, se voltar a ter certezas, previsões, rotinas e posições rígidas (STEIN, 2007).

Segundo Stein (*op. cit.*), para lidar com a metanóia, Jung defende o desenvolvimento da “função transcendente” (como já citamos, que é uma ponte psicológica de trânsito entre o consciente e o inconsciente) e de uma “vida simbólica” (sentirmos as dimensões do arquétipo presentes nos padrões de comportamento e escolhas da vida cotidiana).

No entanto, observamos que quando nos referimos à terceira idade, a teoria da atividade é atualmente a mais defendida. Esta afirma que as pessoas devem se manter ativas, estimuladas corretamente e produtivas, mantendo um alto nível de funcionamento e de saúde até a idade avançada. Consideramos que esta teoria tem seus benefícios inquestionáveis, mas não dá atenção ao trabalho interior e à necessidade de mudança de ritmo, ou seja, de mudança psicológica. Combina, todavia, com o estilo de vida ocidental extrovertido, reforça o poder do ego e da persona.

Mas, a energia vital realmente muda de direção quando a velhice se aproxima e as atividades externas perdem seu encanto maior, pois o mundo interior e o corpo exigem atenção. Os velhos são, ao longo dos tempos, os guardiões dos mistérios, leis, mitos, tradições, contadores de histórias, transmissores da cultura – podem conferir significado à vida das gerações futuras (HILLMAN, 2001).

Os junguianos defendem que no envelhecimento existem e persistem potenciais de crescimento criativo: nesta fase a criatividade existe como forma especial de dar forma e realidade à essência da vida. O arquétipo do *Velho Sábio* ou da *Velha Sábia* precisam ser ativados nesta fase. O desapego à matéria, ao mundo exterior, é condição necessária para gerar uma criação espiritual (religiosa ou não). Quando isto não acontece, gera-se um bloqueio e guerra interior, com sintomas de rabujice, prepotência, amargura, excessos alimentares, obsessão pelo corpo, isolamento, etc.

Segundo Hillman (2001), envelhecer é uma forma de arte. É uma aventura. Algo necessário e pretendido pelo *Self*. Ele anuncia que precisamos de idéias criativas para embelezar a velhice e que a principal patologia da velhice é a nossa própria idéia da velhice. Para este autor, os últimos anos confirmam e realizam o caráter. Assim como o caráter dirige o envelhecimento, o envelhecimento revela o caráter. Ele intensifica suas peculiaridades características, os traços positivos e negativos se tornam mais fortes.

Assim, este autor afirma que, apesar do ritmo físico mais lento, a capacidade de compensação e de estratégia estão mais aguçadas nos velhos (pois ele procura evitar o não essencial). Apresenta percepção com mais exatidão e objetividade (por estar menos exposto às emoções). Há a conservação da capacidade de enfrentar o trabalho que requeira um olhar prático, paciência, experiência e precisão.

A sabedoria também se refere à ampliada sagacidade para manejar as experiências acumuladas e ampliar as relações existentes. Ponderação, equilíbrio e fidelidade, expansão da espiritualidade, são qualidades que se evidenciam. O comportamento do idoso depende de suas motivações e do seu caráter. As pessoas contidas, rígidas e controladas são velhas desde o começo. Já os indivíduos excepcionalmente bem dotados intelectual e emocionalmente, conservam intactas suas capacidades intelectuais e criativas na senectude.

Enfim, por tudo que expomos da psicologia analítica, afirmamos que envelhecer é assumir todos os riscos. O fluxo espontâneo da vida vai exigindo altos e baixos, esquentamentos e esfriamentos, apertos e afrouxamentos, sossegos e inquietações. Nada se aquieta, por mais que se envelheça. O corpo pode decair rapidamente e o espírito, ao contrário, rejuvenesce e se aquece. Envelhecer, portanto, exige a renovação constante da espontaneidade-criatividade.

Assim, poderemos agora inserir a compreensão no processo de envelhecimento pela teoria psicodramática. Moreno afirmava que “tudo é provável e possível. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas” (MORENO, 1975). Decerto precisamos nesta etapa da vida reforçar, mais do que nunca, a importância vital de seus conceitos: realidade suplementar e espontaneidade criativa no desempenho de papéis que continuam se renovando.

Para a abordagem psicodramática, envelhecer é aprender a transformar antigos papéis e a desempenhar novos papéis. E re-aprender a viver espontânea e criativamente, no aqui e agora de uma nova realidade que vai se transformando, rumo ao desconhecido, ao mistério, ao mais enigmático dos mistérios, que é a morte. E recorrer a uma realidade simbólica, suplementar, quando necessário.

A realidade suplementar para Moreno vai mais além do campo imaginário, é uma liberação das convenções. É um encontro com o imaginário e com a intuição; há quem diga que é também um encontro com a espiritualidade, com a centelha divina, com uma realidade cósmica, que tem um “quê” de ser sem tempo e sem espaço.

Proponho que evidenciemos também a afetividade, a intuição e a percepção tética como sendo os recursos essenciais a serem desenvolvidos na passagem do meio e na terceira idade. Precisamos da expansividade afetiva nos nossos vínculos, da alegria, de nos mantermos ativos e aquecidos; precisamos da tele percepção co-criativa para enxergarmos o mundo com olhos que revelam significados profundos. E especialmente necessitamos da realidade suplementar para possibilitarmos o retorno da magia e as leituras intuitivas dos eventos sincrônicos.

Com o envelhecimento, se mantivermos alerta e atualizado o nosso potencial espontâneo-criador, perderemos o medo de olharmos nossa realidade interior, acordando da alienação de nós mesmos; assim, teremos mais possibilidades de termos uma postura ativa, co-participativa, enfim, uma melhor qualidade de vida.

Pensando numa abordagem psicodramática da segunda metade da vida e na aplicação da psicoterapia psicodramática na terceira idade, revisitamos o estudo de alguns autores e verificamos que a abordagem grupal do psicodrama já tem colocado “a velhice em cena” (COSTA, 1998).

Consideramos que a psicoterapia psicodramática neste processo de envelhecimento tem alguns objetivos claros:

- 1) Fazer as pazes com o passado: é importante visitar cenas do passado que encerram mágoas e perdas, além de papéis cristalizados. O cliente na crise da metanóia necessita abandonar os arrependimentos, culpas e mágoas do passado, para viver inten-

samente o aqui e agora. Isto requer trabalhar muitas limitações e perdas atuais que se apresentam, na tentativa de que sejam aceitas e revistas, encontrando um redirecionamento criativo, transformador. Isto é feito no método psicodramático através da renovação de antigos papéis ou criação de novos papéis, em qualquer estágio da vida, mas neste em especial.

- 2) Trabalhar relacionamentos interpessoais: o psicodrama trabalha com a noção de co-responsabilidade e, neste processo, tentamos abandonar as queixas e acusações aos demais para assumir a própria responsabilidade nos relacionamentos interpessoais. Trabalhamos nossos vínculos reais que estão em plena transformação, os virtuais (com as pessoas do passado), os de fantasia e os imaginários (estes últimos, que ainda estão de certo modo encapsulados pelos processos transferenciais).
- 3) Re-avaliação da vida não vivida: procuramos no processo terapêutico extrair das desgraças e misérias, novos significados e sentidos, reativando o nosso potencial espontâneo-criador, que por si só não envelhece. Buscamos resgatar a alegria de viver que ficou perdida e/ou engessada nos excessos de conserva cultural.
- 4) Transformar o sofrimento em sabedoria: nesta fase, não poderemos negar a dor, mas poderemos trabalhar sim o sofrimento, na medida em que tentamos transformar conscientemente, com a renovação de nossos papéis, o arco descendente do envelhecimento num arco ascendente de consciência ampliada; ou seja, encontrar novos sentidos ou significados maiores neste processo, nossa alegria consciente, nossa magia.

Questões ligadas a uma transcendência, a uma religiosidade (no sentido de *re-ligação* do ser com uma força superior), é usualmente alvo do processo psicoterápico de pessoas nesta fase. Moreno falou da “centelha divina” presente em todo ser humano, e parece que nesta fase da vida precisamos ter um contato ainda maior com esta centelha, de alguma forma que pode nos ser bem peculiar. Um cliente de 65 anos, ateu, aposentado, descobriu nesta fase que espiritualidade para ele era cuidar das novas gerações e do planeta, envolvendo-se intensamente como

voluntário num projeto ecológico de energias alternativas. Este era o seu ritual de transcendência e de comunhão.

Assim como J. L. Moreno estava preocupado com a união do ser humano com o cosmos, C. G. Jung, se perguntava se estamos ou não ligados a algo infinito. Neste sentido, Jung e Moreno se encontram num mesmo território de relações transpessoais e existenciais.

Na nossa experiência profissional na interface do psicodrama com a psicologia analítica, escolhemos trabalhar com conteúdos da passagem do meio e do processo de envelhecimento utilizando, eventualmente, o recurso dos contos de fadas para adultos e velhos, introduzindo-os na metodologia sócio-psicodramática como um iniciador, um recurso de aquecimento.

Os contos são histórias tradicionais transmitidas oralmente onde os elementos pessoais e as idiossincrasias culturais tendem a desaparecer, subsistindo enredos e temas de interesse universal (CHINEM, 1997, p.11).

Os contos de idosos apresentam uma estrutura muito diferente dos contos de fadas para crianças. Por exemplo, eles não apontam a imortalidade e a juventude eterna como final (o “foram felizes para sempre”), mas ao contrário, inicia-se a maioria destes contos com uma pessoa madura ou idosa que passou por um severo processo de perdas.

Estes contos, onde o protagonista principal é um idoso, revelam a morte do protagonista como um fato simples. Aceita-se a morte como parte natural do ciclo da vida. Esta aceitação serena da morte é um traço que revela a transcendência do ego, processo que começa a operar na meia idade.

A sabedoria presente nos contos e nos mitos traduz verdades arquetípicas, espelham as estruturas básicas da psique (do inconsciente coletivo). Mostram, de forma simbólica, como se processam os conflitos e trajetórias da vida do ser humano. Um conto de fadas é um sistema relativamente fechado composto por um significado psicológico essencial, expresso simbolicamente. O estudo dos contos se torna, assim, na psicologia analítica, um poderoso revelador de material arquetípico, pois neles este material se apresenta de forma muito simples, bela e concisa (CORUMBA & RAMALHO, 2008).

Na nossa experiência com grupos psicoterápicos de pessoas na meia idade, se o tema do processo de envelhecimento vai se configurando como uma temática importante para um grupo, eventualmente iniciamos a sessão com um aquecimento que consiste num processo de interiorização, em que solicitamos a cada um entrar em contato com o “velho interior” (o *senex*) que existe em cada um, o que se expressa também com uma espécie de projeção no futuro. Iniciamos solicitando um contato com as transformações físicas, psíquicas e sociais, as perdas e as transformações nos diferentes papéis que ocorrem neste processo de envelhecimento.

Dando continuidade, solicitamos uma dramatização internalizada que começa com um encontro e um diálogo virtual com o “velho interior” na fantasia de cada um. Em seguida, solicitamos o contato com a “criança perdida” de cada um e um diálogo interior entre ambos (o *puer e o senex*). Em seguida, solicitamos a posterior construção das imagens destes dois papéis de fantasia e, ato contínuo, um confronto psicodramático entre eles, com o uso da entrevista nos papéis, solilóquios, inversão de papéis, etc.

Após um breve compartilhar grupal, introduzimos a leitura de contos de velhos, solicitando a dramatização posterior destes. O conto é usado como estímulo para trabalhar os temas do grupo associados aos materiais simbólicos implícitos em cada conto.

Após a leitura dos contos nos subgrupos, solicitamos que se dramatizem cenas da vida cotidiana que foram despertadas ou associadas ao conto (CORUMBA & RAMALHO, 2008), numa proposta semelhante à multiplicação dramática. Não é a estória do conto em si mesma que é dramatizada, mas as amplificações subjetivas que ele desperta, na realidade cotidiana ou fantasia de cada subgrupo.

Ao privilegiar o trabalho em grupo, o trabalho com a ação corporal, com a sensibilidade télica, a intuição, com as interações grupais, o psicodrama trabalha com situações e cenas que afetam e são afetadas pelo co-inconsciente grupal, revelando que fazemos parte, todos, de uma trama comum, invisível, que atravessa e constitui os grupos, mas que também pode ser comum à humanidade, conteúdos do inconsciente coletivo. E ao trabalhar com contos, sonhos e mitos, que são carregados

de conteúdos arquetípicos, o psicodrama possibilita chegar à consciência de que tais conteúdos nos ligam a todos, a uma herança inconsciente comum (RAMALHO, 2009).

Enfim, constatamos na nossa experiência que o psicodrama (em sua vertente psicoterápica e sócio-educativa) é também uma excelente metodologia para promover o enfrentamento dos processos da metanóia e do envelhecimento, expondo e possibilitando um trabalho profundo com a riqueza destes conteúdos aqui expostos.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Traduzido e comentado por José P. X. Pinheiro, ilustração Gustavo Doré, Rio de Janeiro: 1959.

BREHONY, Kathleen. *Despertando na Meia Idade*. São Paulo: Ed. Paulus, 1989.

CHINEM, Alan. *...E foram felizes para sempre – Contos de fadas para adultos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989.

CORUMBA, Rosa & RAMALHO, Cybele. *Descobrimo Enigmas de Heróis e Contos de Fadas – entre a Psicologia Analítica e o Psicodrama*. Aracaju: PROFINT, 2008.

COSTA, Elisabeth S. *Gerontodrama: a velhice em cena – estudos clínicos e psicodramáticos sobre o envelhecimento e a terceira idade*. São Paulo: Àgora, 1998.

FRANKL, Victor. *A Psicologia do sentido da vida*. São Paulo, Petrópolis, Vozes, 1986.

HILLMAN, James. *A força do caráter e a poética de uma vida longa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOLLIS, James. *A Passagem do Meio – da miséria ao significado da meia idade*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

JUNG, C. G. *O Desenvolvimento da Personalidade*, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

MONTEIRO, Dulcinéia. *Metanóia e Meia Idade – trevas e luz*. São Paulo: Ed. Paulus, 1988.

MORENO, J. L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1975.

RAMAHO, Cybele. *Aproximações entre Jung e Moreno*. São Paulo: Àgora, 2002.

_____. Resgatando o arquétipo do palhaço no Psicodrama – o riso como via de acesso ao processo criativo-transformador. *In: Revista Psicologia em Foco*, vol. II, Aracaju: Associação de Ensino e Cultura PIO X, 2009.

STEIN, Murray. *No meio da Vida*. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

SLALOMI, Zalman. *Mais velhos, Mais Sábios*. São Paulo: Ed. Campus, 1996.

PRETÁT, Jane. *Envelhecer – os anos de declínio e a transformação da última fase da vida*. São Paulo: Paulus, 1997.