

MORENO E O TEATRO DA ESPONTANEIDADE:  
O SAGRADO, A ARTE E O MITO

*Clarice Steil Siewert<sup>1</sup>*

---

Resumo:

Este artigo tem como objetivo analisar a concepção de teatro de Jacob Levy Moreno por meio do estudo da mitologia artística presente em um trecho do seu livro "Teatro da Espontaneidade". Para tanto, são levantados os conceitos que sustentam esta análise, tomando como ponto de partida as ligações entre símbolo, sagrado e arte.

Palavras-chaves: J. L. Moreno, Teatro da Espontaneidade, Mitologia Artística

---

Introdução

Jacob Levy Moreno (1889 - 1974) é muito conhecido no campo das psicoterapias por sua principal criação, o Psicodrama, além de outras contribuições para a sociologia, a educação e o movimento anti-psiquiátrico. O Psicodrama é uma prática terapêutica que tem como eixo principal a ação dramática. Todo o desdobramento dessa teoria se deu a partir da experiência que Moreno teve com o teatro quando ainda era um jovem médico em Viena.

É a concepção de arte desse Moreno jovem que será analisada no presente artigo. Para tanto, será analisado o discurso de Moreno sobre seu teatro (a partir de um trecho de seu livro "Teatro da Espontaneidade") à luz da mitologia heróica que está impregnada neste discurso.

O mito do herói, presente nos discursos e críticas sobre arte, opera como a ligação entre o artista e seu público. O herói e sua trajetória alcançam uma transcendência, uma ligação com o sagrado, uma conquista para o bem do coletivo. Portanto, é essa aproximação do artista com o herói que permite o reconhecimento do artista como um ser que, através de sua arte, pode também realizar uma transcendência.

Independentemente da vontade do autor, as características visuais da obra quando associadas à idéia "arte" comportam-se como significantes míticos que remetem a figura do herói. E esta significação involuntária persiste não apenas porque é ressonância da origem mágico-simbólica da imagem plástica, mas porque o ser humano possui uma necessidade de

---

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Artigo apresentado para conclusão da disciplina "Mito e Símbolo" com o Prof. Dr. Antonio Vargas.

identificar-se simbolicamente com a transcendência que a figura heróica possibilita. (VARGAS, p.34)

É necessário, portanto, entender um pouco sobre a origem dessa investigação mitológica acerca da arte e em que conceitos ela se baseia.

## O Símbolo, o Sagrado e a Arte

“Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.”<sup>2</sup>

Essa poesia de Manoel de Barros ilustra perfeitamente a ligação entre o símbolo (girassol), o sagrado (Deus) e a arte (Van Gogh). O poeta fala de uma obra-prima de Van Gogh, e em apenas uma linha nos traz todo o universo que tal obra abrange. Por se tratar também de uma obra de arte, a poesia, através de uma linguagem que nos remete à imagens, nos comunica algo não através da racionalidade, mas através de meios sensíveis que nos levam a um entendimento abrangente do “conteúdo”. Não com tanta eficácia, far-se-á agora um pequeno panorama desses conceitos de símbolo e sagrado presentes na arte.

Na obra de Gilbert Durand; que é um novo enfoque filosófico da linguagem, e que tem como pano de fundo as investigações poéticas de Bachelard e a Escola de Eranos; o símbolo aparece como único meio pelo qual o sentido pode se manifestar, e como a verdade é concebida como sentido, o símbolo é a mediação da verdade.

Durand então:

toma como punto de partida la teoria del simbolismo elaborada por Jung, en la que el símbolo aparece, por su carácter dual, como *mediador* que complementa y totaliza la conciencia y lo inconsciente, subjetividad y objetividad, el pasado y el futuro. (GARAGALZA, 1986, p. 58)

Porém não vai pelo viés terapêutico, mas se dedica à interpretação cultural de linguagens simbólicas concretas (mitos, ritos, lendas...) com um interesse antropológico-filosófico. Formula o “estruturalismo figurativo”, teoria geral do imaginário, onde estruturas da imaginação se apresentam como categorias que condicionam a priori a possibilidade de experiência.

Assim, o estudo do imaginário no campo da ciência é revitalizado, explorando o símbolo como uma forma de conhecimento também válida, mas que se dá por vias que o Ocidente tem desprezado por muito tempo.

Outro autor que vem contribuir com o conceito de símbolo é Panikkar, que o coloca como aquilo que não precisa de interpretação, não é objeto da hermenêutica. Quando necessita de explicação, deixa de ser símbolo.

---

<sup>2</sup> BARROS, Manoel. **O Livro das Ignorças**. 10. Ed. Rio de Janeiro : Record, 2001.

O se entiende el símbolo, o no se entiende; o estamos en él, o no estamos. Si necesitamos una explicación, quiere decir que nos apoyamos sobre algo aún más fundamental que el propio símbolo. Cuando empezamos a buscar pruebas de la existencia de Dios, Dios se vuelve un concepto, tal vez probable o probado, pero deja de ser un símbolo vivo. Santo Tomás – dicho parentéticamente – no quiso probar la existencia de Dios, sino la racionalidad de la tal creencia. (PANIKKAR, 1994, p. 391)

No símbolo, simbolizante e simbolizado são a mesma coisa. A realidade não é quebrada nessas duas abstrações. O mais importante é a relação estabelecida, pois não há objeto na experiência simbólica, apenas sujeitos.

É através do símbolo que é possível entrar em contato com o sagrado, que Otto denominou como *numinosidade*. O autor aponta como elemento do *numinoso* um sentimento de arrebatamento experienciado na vida religiosa, que abarca também um sentimento de dependência, que explica desse modo: “o sentimento do estado de criatura, o sentimento da criatura que se abisma no seu próprio nada e desaparece perante o que está acima de toda a criatura”. (OTTO, 1992, p. 19) Porém, isso ainda é apenas a sombra de um outro sentimento, que é de terror em relação a algo exterior ao eu, que é o objeto *numinoso*.

Este objeto *numinoso* não pode ser explicado a não ser pela impressão que causa ao entrar em contato com ele. Otto a exprime como:

Uma única expressão nos vem ao espírito para tal exprimir: é o sentimento do *mysterium tremendum*, do mistério que causa arrepios. O sentimento que provoca pode espalhar-se na alma como uma onda apaziguadora, a que se segue então a uma vaga quietude de um profundo recolhimento. (OTTO, 1992, p. 22)

Assim é com uma obra de arte. O observador, sabendo da intenção do objeto apresentado por outro ser humano como arte, irá buscar uma revelação com este objeto. Quando é estabelecido este encontro, o observador pode ter esse sentimento *numinoso*. De acordo com VARGAS:

Ao contrário dos autores que defendem que o que determina o que é uma obra de arte são as instâncias de poder, tais como museus, galerias e fundações, o estudo da mitologia artística nos faz compreender que algumas propriedades intrínsecas a obra são o motivo pelo qual manifesta-se o desejo de reconhecimento da obra como arte. O reconhecimento da qualidade estética da obra de arte não é assim, apenas o ato de reconhecimento de domínio do conhecimento da linguagem ou da história da linguagem, *mas também é 'percepção' de uma revelação, de um mistério*. [grifo nosso] (VARGAS, p. 52-53).

O veículo do símbolo é a narrativa mítica. Portanto, o estudo aqui apresentado utiliza-se do mito para o estudo de uma concepção artística, em que o símbolo e o sagrado são elementos intrínsecos à obra artística.

O processo do mito, como uma manifestação do imaginário, consiste “na repetição (a sincronicidade) das ligações simbólicas que os compõem. Por conseguinte, a *redundância* aponta sempre para um ‘mitema’.” (DURAND, 1998, p. 86). Assim:

O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as 'derivações', como diria um sociólogo) possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada mitema – ou cada ato ritual – é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito. O mitema comporta-se como um holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto." (DURAND, 1998, p. 87).

E é Claude Lévi-Strauss que conceitua os mitemas, ou seja, "a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância". (DURAND, 1998, p. 60).

## Moreno e o Sagrado

Na época do nascimento e juventude de Moreno, a Europa Central enfrentava a explosão industrial e a expansão do capitalismo. Em oposição, surgiu um amplo movimento de crítica à civilização industrial-burguesa, que buscava um retorno à religião e à espiritualidade. "Era o movimento do anticapitalismo romântico, tentativa nostálgica de re-encontro de um mundo mais puro e ingênuo. De índole humanista, ganhava seus adeptos principalmente nos meios acadêmicos e universitários." (ALMEIDA, 1991, p. 21).

Moreno participou deste movimento, fundando com seus colegas a "religião do encontro" e um sistema filosófico denominado seinismo – a ciência do ser.

Esses jovens pretendiam se ajudar mutuamente e aos outros. Passeavam pelas ruas, jardins e estradas e, quando encontravam pessoas que lhes parecessem tristes ou carentes de afeto, aproximavam-se para dar-lhes atenção, carinho e ajuda. Depois iam às suas casas, procurando levar-lhes alegria, através de cantos e danças. Quando necessário, recolhiam-nas à 'Casa do Encontro', uma mansão sustentada por doações e destinada a abrigar desalojados, migrantes e refugiados. (ALMEIDA, 1991, p. 23).

Fonseca (1980) aponta a influência do hassidismo na obra de Moreno. O hassidismo é uma seita judaica derivada da Cabala, que surgiu na Polônia e Ucrânia nos séculos XVIII e XIX. O hassidismo "Esperava proporcionar aos judeus o conforto para as dificuldades e sofrimentos do destino. Continha uma nova concepção de Deus. Propunha substituir a relação vertical por uma horizontal, o Deus próximo, o Deus presente." (FONSECA FILHO, 1980, p. 67)

Em toda a obra de Moreno, essa ligação íntima de Deus com os homens está presente. Suas principais buscas foram a espontaneidade e a criatividade, que para ele representavam essas "centelhas divinas" presentes em cada ser humano.

Ele dizia que, superada a etapa religiosa de sua vida, ao invés de fundar uma seita, ingressar num mosteiro ou criar uma teologia, aproveitara a idéia da espontaneidade como matéria primordial para se rebelar contra o falseamento das instituições e a robotização do ser humano. A partir do teatro, considerava possível a investigação da espontaneidade no plano experimental. (ALMEIDA, 1991, p. 43).

## Moreno e o Teatro

Moreno se envolveu com o teatro desde muito cedo. Em 1911 já encenava sua peça "Aventuras de Zaratustra" no Teatro das Crianças de Viena (Kinderbuhne). Ali ele propunha uma experiência que chamava de "teatro do auditório", onde ele, como expectador, fazia uma intervenção no momento da cena. Ele queria testar a espontaneidade dos atores e estimular o auditório a acompanhá-lo.

Inicialmente, Moreno estava interessado na relação elenco-platéia, que no teatro convencional, para ele, configurava uma dissociação, pois o elenco trazia uma mensagem do passado, enquanto a platéia vivia o momento presente, não podendo interferir na apresentação. É aí que surge o teatro espontâneo, na busca de superar essa condição.

Nesse novo teatro, fica abolido o texto adrede estabelecido. A definição do tema, dos personagens e das linhas gerais do enredo, ocorre no momento mesmo do espetáculo, como produto de uma pesquisa que vai sendo orientada pelo diretor. O protagonista, ou seja, aquele que faz o personagem principal, que centraliza a trama, emerge da própria platéia. Os coadjuvantes tanto podem ser atores profissionais, que fazem parte da companhia liderada pelo diretor, como podem também advir do auditório. A participação deste é intensa durante todo o espetáculo, uma vez que qualquer de seus integrantes pode intervir na cena, trazendo um novo personagem, cuja atuação pode chegar, até mesmo, a redirecionar o enredo. (AGUIAR, 1988, p. 22)

Moreno, com o intuito de revolucionar a forma de fazer teatral, em 1921 funda o "Stegreiftheater", ou "Laboratório Stegreif" junto à Ópera de Viena, com o patrocínio do irmão William Levy Moreno. Sua proposta se resumia em cinco itens:

- 1 - Palco aberto, com plena visibilidade de qualquer ponto do auditório. Daí o palco circular e o teatro de arena.
- 2 - Eliminação do dramaturgo e do texto escrito.
- 3 - Participação do auditório, num esforço comunitário, onde todos são autores e atores. Um teatro sem espectadores.
- 4 - Improvisação: tudo é improvisado, a obra, a ação, o tema, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos.
- 5 - Tudo ocorrerá no 'aqui e agora' da apresentação em *status nascendi*, a partir de um *locus*. (ALMEIDA, 1991, p. 44).

Assim, Moreno apresentou o seu teatro da espontaneidade algumas vezes para o público em geral, que ia ao teatro mobilizado pela forma inovadora que apresentava. Levou esse teatro também para os Estados Unidos quando se mudou para lá em 1925. Mas nessa época já trabalhava com mais interesse o teatro terapêutico e o psicodrama.

O objetivo de Moreno, não era desenvolver a qualidade técnica dos atores, e, portanto, sua preocupação básica não era com a estética, mas sim com o potencial espontâneo e criativo dos participantes.

A intenção do teatro espontâneo é que a catarse ocorra simultaneamente para o autor, diretor, ator e espectador. A verdade campeada não pertence ao passado, nem precisa garantir-se pela universalidade. Pode ser algo que esteja mais perto do trivial das pessoas que participam de uma sessão específica. É o achado da verdade do aqui e agora; que tem seus liames com a verdade universal, mas está ao dispor de todos, de

forma mais imediata e, supostamente, mais eficaz. No teatro espontâneo o sublime se aproxima do prosaico, e vice-versa; o momento, da eternidade; o particular do universal. (AGUIAR, 1988, p. 23)

No decorrer das apresentações de teatro espontâneo, Moreno começou a perceber o caráter terapêutico da prática.

A experiência de concretização da fantasia num espaço protegido e privilegiado que enseja a liberação da espontaneidade e da criatividade e o flagrar da verdade em suas dimensões individual, grupal, social e universal, acaba abrindo veredas novas para um viver melhor. (AGUIAR, 1988, p. 24)

Assim, historicamente, o teatro espontâneo transformou-se em teatro terapêutico, quando o caráter utilitário se sobrepôs ao estético. Inicialmente, esse caráter terapêutico estava voltado para uma atuação junto à comunidade, buscando resolver problemas de cunho mais social, fortalecendo a democracia e criando um espaço para reflexão de problemas coletivos.

Posteriormente, porém, o foco do trabalho voltou-se para o valor terapêutico em questões mais localizadas: indivíduos, pares e núcleos familiares. Foi aí que surgiu o Psicodrama moderno.

Porém, apesar do foco das pesquisas de Moreno saírem das práticas artísticas e adentrarem as práticas terapêuticas e de relações humanas, é possível verificar no discurso de Moreno sobre seu teatro a presença da mitologia heróica.

Essa mitologia e suas características já foram largamente estudadas por diversos autores<sup>3</sup>. Verifica-se que os heróis, apesar de algumas divergências entre teóricos, têm origem humana e divina (ou no mínimo sobre-humana). Sua trajetória apresenta aspectos em comum em todas as mitologias: nascimento difícil, aviso oracular, abandono, encontro com protetor, precocidade, chamado, encontro com o mestre, aprendizado das armas, agonística, ritos iniciáticos, superação do mestre, viagens, sofrimento, façanhas, mérito, reconhecimento, isolamento, fim trágico. Esses (e outros) aspectos são os chamados mitemas que compõem a trajetória heróica. São esses aspectos que se procura no discurso de Moreno.

No início de seu livro "Teatro da Espontaneidade", Moreno fala de suas motivações para o desenvolvimento do teatro da espontaneidade e sobre sua concepção de teatro.

Eu estava lutando com as idéias de Deus, Self e Liberdade, da mesma forma que muitos outros jovens de minha geração, com a diferença de que percorri um caminho incomum para abordá-las, o novo método do teatro, Teatro da Espontaneidade e Catarse. (MORENO, 1984, p.15)

---

<sup>3</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 5. Ed. V. III. Petrópolis : Vozes, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo : Cultrix, 1993.

Assim, analisando o trecho das páginas 15 a 20, pode-se encontrar alguns mitemas. O primeiro deles é o do chamado. Moreno diz ter iniciado sua jornada pelo teatro através do que ele chamou de "idéia fixa":

A idéia fixa tornou-se minha fonte constante de produtividade, proclamava a existência de uma espécie de natureza primordial, imortal, e que retorna rejuvenescida, como um primeiro universo que contém todos os seres e no qual todos os eventos são sagrados. Eu gostava desse reino encantado e planejava não abandoná-lo jamais. (MORENO, 1984, p. 15)

Esse "reino encantado" pôde ser encontrado quando Moreno contava histórias para crianças nos jardins de Viena. Ele se interessou pela atmosfera criada nesses encontros, e acreditava na necessidade da materialização do irreal, da história contada. Então essa "idéia fixa" de um universo de natureza sagrada e o contato com as crianças no qual essa idéia se materializou, foram as molas propulsoras para seu ingresso no teatro.

O mitema aprendido das armas aparece quando Moreno fala de suas investigações acerca da espontaneidade.

De que maneira porém pode um teatro da espontaneidade ser efetivado a nível de realidade prática e tecnológica? Após terem sido testados centenas de indivíduos, tornou-se evidente que o talento para a espontaneidade era raro e subdesenvolvido [...] A pressão exercida pelo desempenho diário perante novas platéias provocou a invenção de novos métodos de produção e de predição, bem como a eliminação cruel daqueles que, se bem que válidos, não se mostrassem capazes de produzir resultados. (MORENO, 1984, p. 19)

Moreno de fato usou seu teatro como laboratório para alcançar seu objetivo de fazer uma obra artística baseada no momento, na improvisação e na espontaneidade dos atores. Grande parte de seus conceitos de Psicodrama foram desenvolvidos já com o teatro da espontaneidade.

Mas Moreno enfrentou muita resistência em relação às suas idéias e ao seu teatro. Assim, é fácil encontrar o mitema da agonística, da necessidade de superação das dificuldades.

Minha visão de teatro foi moldada segundo a idéia do *self* espontaneamente criativo. Mas essa idéia de um *self* espontâneo e criativo estava em profundo descrédito e lançada ao ostracismo à época em que a idéia fixa me incentivava a lutar contra seus adversários e a recuperar para o *self* a consciência da humanidade, valendo-me de cada grama de persuasão e de drama que eu pudesse evocar. A Viena de 1910 era aquela que se constituía numa arena de demonstrações para as três formas de materialismo que desde então se tornaram os indiscutíveis senhores do mundo daquela época, a saber, o materialismo econômico de Marx, o materialismo psicológico de Freud e o materialismo tecnológico do navio a vapor, do avião e da bomba atômica. (MORENO, 1984, p. 17)

Além das dificuldades de aceitação a nível conceitual, outras dificuldades foram encontradas na relação do teatro de Moreno com seu público. Muitas vezes ele era acusado de estar mentindo acerca da improvisação de suas apresentações por causa da

qualidade alcançada. Outras vezes, quando o contrário acontecia, e a cena não era considerada boa, os críticos contestavam sua prática.

Perante mim, enxerguei a tarefa monstruosa de modificar a atitude do público, o que implicaria numa revolução criativa. O clima das dificuldades configurou-se, contudo, quando vi meus melhores alunos flertando com o clichê, mesmo quando ali atuavam extemporaneamente, e por fim afastando-se do teatro da espontaneidade em direção do teatro legítimo ou tornando-se atores de cinema. (MORENO, 1984, p. 19)

É característica também do herói, após sua preparação, fazer a superação do mestre, onde suas qualidades heróicas começam a aparecer na forma de feitos singulares.

Quando entrava num teatro, sabia que este havia se afastado muito de sua forma primordial. Portanto, depois que eu construía um palco para o novo teatro, que se destinava a oferecer à humanidade uma espécie de religião dramática, muitos foram os que me perguntaram quem me influenciara para a construção de um palco daquelas dimensões, [...]. O estímulo não foi o palco de Shakespeare, nem o dos gregos; o modelo, tomei-o de empréstimo à própria natureza. (MORENO, 1984, p. 16)

A forma do teatro da espontaneidade, por recusar elementos como dramaturgia, ensaio e palco à italiana, acabou negando todos os preceitos do teatro da época. Moreno queria deliberadamente fazer um novo teatro, e para tanto, era necessário não seguir a linha dos grandes cânones dessa arte.

Moreno tomou a espontaneidade como foco de suas pesquisas, porque acreditava na importância da criação do momento, e não na obra acabada. Assim, tomou como seu dever perante a humanidade mergulhar na experiência espontânea-criativa. Aparece assim o mitema da transmutação da vida, quando o herói/artista deve trazer um acréscimo de conhecimento ao mundo, levando ao seu objetivo final que é o bem coletivo.

Quando descobri reduzida a cinzas a orgulhosa casa do Homem, na qual havia trabalhado durante cerca de dez mil anos para conferir-lhe a solidez e o esplendor da civilização ocidental, o único resíduo que detectei em meio às ruínas, preche de promessas, foi o "espontâneo-criativo". [...] Pensei nos profetas e santos do passado que evidenciavam a qualidade de exemplos os mais iluminados da criatividade espontânea e disse a mim mesmo: "Eis o que você deve produzir em primeiro lugar e a você mesmo cabe corporificá-lo". (MORENO, 1984, p. 17-18)

Nessa passagem, podemos verificar também o mitema da purificação do eu, considerando a comparação que faz da sua tarefa com a de profetas e santos. É também uma jornada espiritual pela qual deve passar. Também faz parte desse mitema o conhecimento que se tem da forte ligação de Moreno com práticas religiosas.

Moreno compara sua criação do teatro espontâneo como uma continuação da obra de Deus.

No sétimo dia, Ele deveria ter criado para o Homem um segundo universo, um outro mundo, livre do primeiro e no qual o Homem pudesse se purificar deste, mas um mundo em que não houvesse pessoa alguma acorrentada, pois que não seria real. É neste ponto que o teatro da



espontaneidade prossegue a obra de Deus de criar o Mundo, ao abrir para o Homem uma nova dimensão da existência. (MORENO, 1984, p. 20)

Aqui pode-se, por fim, ver claramente a missão que Moreno estabelece para si: a missão heróica de salvar a humanidade em algum aspecto. "Esse é o objetivo final da trajetória heróica, transcender a condição de mero ser humano, conquistar a sabedoria divina, para auxiliar àqueles que continuam presos ao seu tempo e espaço." (VARGAS, p. 108)

Poder-se-ia encontrar muitos outros mitemas na obra de Moreno, porém o objetivo aqui traçado era encontrá-las em um discurso específico. Moreno, apesar de ter saído do âmbito artístico, sempre considerou sua trajetória como um *continuum*, e por não fazer questão em nomear e classificar seus estudos, transitou pela arte, pela psicologia, pela sociologia, pela educação, sempre buscando a melhoria das relações humanas.

Por mais que o trabalho de Moreno tenha ido para o campo das ciências psicológicas e sociológicas, o seu trabalho como artista foi um marco também para o teatro. Devido às dificuldades de recepção de seu trabalho puramente artístico, Moreno entendeu que seria mais bem recebido na medicina, sendo que no lugar de atores, buscou pacientes. Assim poderia trabalhar com a espontaneidade, que é onde ele acreditava que o ser humano poderia alcançar a transcendência. Para ele, é no ato espontâneo que as "centelhas divinas" são manifestadas no homem.

Talvez atualmente só o consideramos como artista no início de sua carreira quando trabalhava com o teatro da espontaneidade, porque temos fronteiras bem definidas entre arte, ciência, e religião. Mas se pensarmos naquela arte feita por comunidades não ocidentais, encontramos ali uma íntima ligação entre essas áreas. As danças e encenações provavelmente começaram como uma manifestação religiosa, onde os praticantes relatavam seus feitos e conhecimentos. Moreno trabalhou mais nessa concepção, sem fronteiras definidas. A partir da religião, fez uma arte que desembocou na ciência. Desacreditado nesses três âmbitos por muito tempo, talvez com uma nova concepção de arte, sua obra possa contribuir para o teatro atual.

#### Referências Bibliográficas:

AGUIAR, Moysés. Teatro da Anarquia: um resgate do psicodrama. Campinas : Papyrus, 1988.

ALMEIDA, Wilson Castello de. Moreno: Encontro Existencial com as Psicoterapias. São Paulo : Agora, 1991.

DURAND, Gilbert. O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro : Difel, 1998.

FONSECA FILHO, José. Psicodrama da Loucura. 4. Ed. São Paulo : Agora, 1980.

GARAGALZA, Luis. Hermenêutica Simbólica: a Escola de Eranos. Revista Anthropos, no. 57, p. 56-63, 1986.

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

OTTO, Rudolf. O Sagrado. Lisboa : Edições 70; Coleção Perspectivas do Homem no. 41, 1992. p. 9-83.

PANIKKAR, Raimon. Símbolo y Simbolización: La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo *in* KERÉNYI, K. y otros. Arquetipos y Símbolos colectivos. Barcelona : Anthropos, 1994. p.383-413.

VARGAS, Antonio. A Arte do Mito: considerações sobre a influência da mitologia artística. Texto da disciplina "Mito e Símbolo" ministrada pelo autor no Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. [S.l. : s.n.]