Imagens da Educação

# DO JOGO TEATRAL AO TEATRO COMO CRIAÇÃO

http://dx.doi.org/10.4025/imagenseduc.v6i2.30173

**Cristiane Schneider***
**Angélica Vier Munhoz****
**Cristiano Bedin da Costa *****

* Centro Universitário Univates – UNIVATES. cristisc@unisc.br
**Centro Universitário Univates – UNIVATES. angelicavmunhoz@gmail.com
*** Centro Universitário Univates – UNIVATES. cristianobedindacosta@hotmail.com

**Resumo**
O artigo apresenta um estudo sobre o teatro na escola, com foco no processo colaborativo de criação, percebendo-o como uma experiência que ultrapassa as fronteiras da aprendizagem do fazer teatral. A fim de se aproximar do processo colaborativo de criação, buscou-se o diário de campo, as imagens e filmagens para registrar e analisar as observações realizadas nos encontros com um grupo de jovens que participa de oficinas de teatro numa escola de ensino privado de Lajeado, RS. Ao finalizar o estudo, avalia-se que o teatro na escola assume a função de formador e provocador de experiências que envolvem a reflexão acerca das múltiplas tramas históricas, políticas e sociais que constituíram e constituem o teatro, a criação de diferentes práticas teatrais, bem como a possibilidade de afirmação das potencialidades artísticas dos envolvidos no fazer teatral. O texto é um recorte da dissertação Corpos *en*cena: o teatro como processo colaborativo de criação, apresentada ao Programa de Mestrado em Ensino, no Centro Universitário Univates, em 2015.
**Palavras-chave**: teatro, escola, criação.

**Abtract. From theatrical game through drama as process of creation**. This article presents a study on drama classes in schools as a collaborative process of creation, while being perceived as an experience that transcends the curbs of the mechanism of doing theater. In order to come closer to this process of collaborative creation and better register and analyze observations, field reports were brought into the picture, as well as the shootings and images produced during the meetings of young students who participated in workshops held in a private school in Lajeado, RS. Assessing the study, the conclusion is that drama classes in schools play several important roles, such as decision maker and multiple life experience contributor, where the creation and reflection upon countless historical, political and social plots is implied. The latter have composed dramaturgy over the years, as well as the creation of diverse praxis, and the possibility of a positive statement of artistic vigor in theatrical organization as a whole. The article is a clipping of the dissertation Bodies *in*scene: drama as a collaborative process of creation, displayed in the Master´s Degree Program of Centro Universitário Univates, in 2015.
**Keywords:** theater, school, creation.

## Introdução

O teatro convida para a experiência da intensidade e permite ao espectador acessar um universo que existe apenas em sua imaginação. Ao sentar-se em uma cadeira de palha e madeira crua e dirigir o seu olhar compenetrado para as cenas que se desencadeiam no palco, o espectador é convidado a transportar-se para outro tempo, para um lugar diferente, e viver as emoções como se ele próprio fizesse parte dessa cena que acontece no palco.

Neste artigo, propõe-se um olhar de distanciamento para a experiência como professora de teatro. Nas aulas, o jogo teatral é uma espécie de anteprojeto do trabalho cênico. Nesse trabalho, os sujeitos estão pré-dispostos a

entender o que vai se passar em algum momento na cena. Assim, todo trabalho é concebido dentro da estrutura de jogo teatral (estrutura, elementos, etapas a serem desenvolvidas) que proporciona a sensibilidade corporal, buscando desenvolver, dessa forma, a percepção e a imaginação criadora. A atriz e a professora, juntas, como uma mesma personagem. A mesma menina que anos atrás se sentiu extasiada pelo prazer do jogo entre imaginação e palavras, busca agora compreender como a mesma experiência acontece com o outro – o aluno/ator - e se coloca disposta ao jogo e à construção dos saberes teatrais.

Como atriz e professora, experimenta-se, experiencia-se, atua-se juntas, lado a lado. A intenção não é narrar as experiências, porém compartilhá-las. Compartilha-se experiências similares e paralelas no momento em que elas acontecem. Cria-se juntos como parceiros de um jogo.

**O teatro: pulsão, corpo e jogo**

Como um tecido multicolorido, fiado por mãos distintas oriundas de múltiplas alteridades, o teatro, como um artesanato, foi moldado, esculpido, tramado e tecido, desafiando-nos a compreender cada fio dessa trama multifacetada.

A arte do teatro não se inicia na Grécia – o grande berço da civilização ocidental. Os povos indo-pacíficos já tinham rudimentos da representação teatral muitos anos antes da arte ateniense organizar-se de forma a sedimentar as bases para o teatro no ocidente. Contudo, foram os gregos que, através de seus escritos sobre o teatro e suas obras trágicas e cômicas, permitiram o registro das primeiras elaborações do homem no Ocidente, sobre o palco. As obras dos três grandes trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, guardam não apenas o registro dos mitos que permeavam o imaginário grego, como também a forma textual pela qual o teatro nos remete à Grécia Antiga.

Mas o teatro não nasce no momento de seu registro escrito. O teatro é pulsão, é corpo e é jogo, e encontrou o cenário perfeito para pulsar nas tradições pagãs dionisíacas que fomentaram o que o teatro viria a ser. Antes de o teatro apresentar-se de uma forma mais convencional, o jogo ocupava o centro da prática cênica grega. As encenações eram mais livres, desprovidas de formas rígidas e calcadas no jogo, no riso, na dança e na música.

O jogo se insinuava nas grandes festas dionisíacas, permitindo que a troca de papéis, de gêneros e de costumes compactuasse com a criação de uma verdadeira orgia de imagens. Enquanto andavam pelas ruas carregando um falo gigante, entoando músicas e permitindo que os corpos se entregassem à dança e à representação, o jogo sugerido pela troca de máscaras já alcançava certa potência, especialmente em Atenas, onde as grandes festas dionisíacas duravam seis dias seguidos. Na atualidade, o carnaval se nutre ainda muito dessas fontes pagãs. Das camadas mais populares aos círculos mais eruditos, o jogo teatral se embrenha, seja no teatro invisível da vida, seja em suas aparições já mais formalizadas, o certo é que ele permeia e se faz presente (Trigo, 2012).

A formalização do teatro com a dramaturgia e a teorização, apesar de muito importantes para a compreensão histórica do fenômeno teatral, não estão sob a mira do nosso olhar. Nosso olhar está voltado à imaginação ou ao conteúdo imagético criado. Mesmo dentro de um espaço institucionalizado como a escola, o teatro torna-se uma espécie de fissura, um abrigo estimulante que pode enriquecer não apenas a vivência do sujeito, mas a sua relação com a vida e com a cidadania.

O século IV foi o período em que Aristóteles escreveu a Poética, na qual apresentou a primeira teoria acerca do teatro e da poesia. Esses apontamentos representam um marco na história do teatro. Aristóteles teceu, em seu tempo, palavras que trazem uma compreensão atrelada à forma do que faziam então os grandes autores. Em sua teoria, Aristóteles apresenta os elementos essenciais à criação de uma tragédia bem-sucedida, estabelecendo as unidades do tempo, do espaço e da ação.

Para Aristóteles (1991), todo artista imita, cria, fantasia e mente, baseado em fatores do mundo real.

> A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, sendo o mito o mais importante na tragédia e o espetáculo cênico o menos importante, pois não depende do trabalho do autor e sim da representação dos atores (Aristóteles, 1979, p. 241).

A mimese aristotélica consiste em uma (re) apresentação do mundo, uma nova apresentação do objeto almejado, através de uma espécie de giro de interpretação, no qual o objeto é apresentado sob o olhar, e, portanto, a

interpretação, daquele que o (re)apresenta. Courtney (1980, p. 7), ao analisar a relação entre catarse e teatro, proposta por Aristóteles, afirma: "Ao testemunhar uma tragédia, emoções impuras são experimentadas, expurgadas de modo que as nobres emoções da piedade e do medo são realçadas.

> Seja inicialmente para cultuar deuses e posteriormente uma atividade dramática cultural encenada por muitos povos, o fato é que a partir de então o teatro faz parte da nossa cultura. Desde os tempos de Platão o teatro vem sendo abordado com a intenção de educar. Historicamente, atividades de expressão dramática eram estudadas e centradas com valores didáticos, ou seja, o teatro tido como formador da personalidade do homem. O teatro foi um importante instrumento educacional na medida em que difundia o conhecimento e representava, para o povo, o único prazer literário disponível na época de Platão e Aristóteles (Arcoverde, 2008, p. 600).

Arcoverde (2008) percebe na palavra 'teatro', características semânticas que remetem à possibilidade de enxergar, ver o mundo, ver-se no mundo, perceber-se, perceber o outro e a sua relação com o outro.

A atuação é um meio pelo qual nos relacionamos com o outro. Desde a Grécia antiga, o teatro está vinculado à relação com o tempo, o espaço e a alteridade. Tanto as encenações didáticas dos mitos que permeavam o imaginário grego, a relação entre coro e personagens ou ainda o jogo entre máscaras e público guardam os esteios da tradição teatral no Ocidente.

Mas, o jogo teatral não se restringiu à cultura ática (dialeto que era falado na região onde se localizava Atenas). A expansão dos fazeres culturais pelo Velho Mundo chega até o Medievo quando se assistiam às peças sobre os mistérios de Cristo e sobre a vida dos santos. Baseado nas premissas de Platão, que não via com bons olhos o artista em sua República, Santo Agostinho retoma a ideia de que o teatro, ao lidar com a ilusão da representação, não poderia ocupar um espaço na sociedade, a não ser que servisse para fins de catequização. Foi assim que, durante a Idade Média, a Igreja Católica se apossou do teatro e ficou sendo a única detentora da arte dramática. Mesmo a dramaturgia acaba perdendo importância, pois o que interessava à Igreja era a profusão de imagens potentes que convenceriam seus súditos de que a boa conduta os levaria ao paraíso e a má conduta os levaria ao inferno (Candido, 2011).

Poderíamos ser levados a pensar que o jogo foi sufocado nesse período e não por acaso acabou sendo tratado por muitos historiadores como a Idade das Trevas. O obscurantismo da Igreja poderia ter sufocado a possibilidade do jogo, da brincadeira cênica através de seus ditames e regras rígidas sobre o fazer teatral. No entanto, o teatro é uma arte potente e não se acomoda às formas rígidas e, tal como a água, não pode ser impedido de passar, mesmo que tenha de penetrar o solo e formar lençóis para mais tarde jorrar de um poço qualquer.

**O teatro como ponto de encontro**

Stanislavski (2001) foi o primeiro a entender o teatro como um amálgama de artes, uma espécie de ponto de encontro onde a literatura, a música e as artes plásticas estabeleciam uma comunhão. O teórico russo percebeu que faltava um espaço para outro artista: o ator de teatro. Havia uma série de textos que versavam sobre a dramaturgia e as demais artes, contudo o ator, mesmo sendo o ponto de destaque, no centro do palco sob os holofotes, estava sozinho, desamparado de qualquer técnica que não as meramente intuitivas, ou aquelas passadas de uma geração de artistas para outra. Stanislavski (2001) deu um passo adiante e olhou para a questão do fazer teatral com uma sensibilidade potente, avançando no escuro da arte, criando um método.

Ao criar o Teatro de Arte de Moscou, no início do século XX, Stanislavski (2001) congregou uma grande vontade de pesquisa e determinação em encontrar um novo frescor para o teatro de sua época. Aliado a um grupo de jovens atores dispostos a arriscar e avançar no saber teatral, o diretor russo criou uma verdadeira revolução no teatro ocidental. O seu método foi trabalhado durante toda sua vida, de modo que as suas pesquisas nunca foram conclusivas – como nenhuma pesquisa em teatro consegue ser. Assim, ele desenvolveu basicamente uma série de exercícios para atores em formação, calcada em dois conceitos importantes: o método das ações físicas e a memória emocional. Ambos os procedimentos eram compostos por uma série de exercícios de imaginação, jogos em que os atores vivenciavam cenas anteriores e posteriores às das peças que encenariam. Com o treino proposto, o diretor e

teórico russo almejava a criação de uma *Segunda Natureza.*

A S*egunda Natureza* é, para Stanislavski (2001), um segundo corpo, que o artista deve desenvolver para que esteja apto a atuar. A construção desse outro corpo exige uma série de saberes que atravessam a carne, mente e emoções. Um corpo bem treinado, com uma rotina de exercícios que muito se assemelha à dos atletas. Uma mente preparada para o trabalho com a imaginação e sagaz para o improviso. Um treino absoluto das emoções, para que elas pudessem ser acessadas na hora em que o ator bem quisesse e não apenas quando estivesse inspirado. Um método calcado no jogo, no faz de conta, na capacidade de imaginar e acreditar no produto da sua imaginação.

Stanislavski (2001) inspirou muitos outros diretores a fazer o mesmo em suas companhias na Europa e na América, graças ao trabalho desenvolvido por Michael Chekhov, pupilo de Stanislavski e sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov. Michael levou o método de Stanislavski para os Estados Unidos, e mais tarde acabou desenvolvendo um método derivativo, dando continuidade às pesquisas do mestre russo. Stella Adler, atriz e diretora estadunidense, foi à Rússia estudar com Stanislavski e, ao voltar a seu país de origem, abriu uma escola que foi responsável por formar grandes talentos do teatro e cinema norte-americanos, tais como Marlon Brando, Robert de Niro, Melanie Griffith, entre outros. O método de Stanislavski havia se espalhado pelo mundo, e o jogo encontrava agora outro lugar no teatro: a função de colaborar na formação do ator para que este desenvolvesse sua segunda natureza, seu corpo outro, sua alteridade artística.

Dessa maneira, os jogos teatrais, como instrumentos pedagógicos, iniciaram-se com Stanislavski e o seu método para a preparação do ator. No entanto, foi com Spolin (1987), educadora, diretora e atriz norte-americana, que os jogos alcançaram uma abrangência mais ampla, saindo da restrição dos palcos e da formação de atores, avançando por diferentes espaços e atravessando os muros da escola. Na década de 1940, Spolin criou, a partir de suas experiências com os métodos de Michael Chekhov e de Stanislavski, um método de pedagogia teatral centrado no jogo.

Spolin (1987), chamou seu método de Jogos Teatrais e, hoje, quando falamos em jogo no teatro, é praticamente impossível dissociarmos o termo do trabalho desta educadora.

O jogo encontrou em Spolin (1987) uma mãe carinhosa, que o nutriu e fortaleceu, dando a este um foco tão importante, que hoje, na maior parte das escolas de teatro, o jogo tornou-se uma disciplina indispensável. O fazer teatral é amplo, a regra dá o recorte, secciona e foca em partes o acontecimento, a linguagem. A estrutura do jogo, como afirma Pupo (2005, p. 219), "constitui o eixo da experiência teatral e, mais exatamente, a noção de regra é eleita como o parâmetro central da proposta de aprendizagem."

Para Spolin (1987, p. 3), o aprendizado se dá "[...] pela experiência e ninguém ensina ninguém". Sendo assim, todos podem aprender a atuar em um palco e isto pouco tem a ver com talento, ou seja, o jogo proporciona maior capacidade individual para experienciar possibilidades. Estas vivências, segundo Spolin (1987), ampliariam também as infinitas potencialidades de desenvolvimento de uma personalidade.

Contudo, experienciar exige um envolvimento orgânico com a situação presente, com o aqui e o agora, um estado de espontaneidade. A autora elege o jogo como instrumento para atingir este estado e mergulhar na experiência e chama a atenção a alguns pontos a serem observados na busca do encontro com a espontaneidade. Para Spolin (1987, p. 6), "o primeiro passo para jogar é sentir liberdade pessoal". Sendo assim, a aula de teatro poderia possibilitar o sentir-se livre do aluno, superando suas expectativas externas, desprendendo-se do medo da desaprovação dos outros para arriscar-se de modo espontâneo na exploração de sua capacidade expressiva. O professor buscará criar um ambiente favorável para que flua a espontaneidade ente os participantes.

Spolin (1987) também identifica sete aspectos essenciais da experiência criativa em teatro: jogo; expressão de grupo; aprovação/desaprovação; técnicas teatrais; transposição para a vida; plateia; fiscalização. Importante se faz definir cada um desses aspectos, contudo esse não é o foco do texto e diante do reduzido espaço não será possível desenvolvê-los. O que se torna importante enfatizar é que na proposta de Spolin (1987), a improvisação encontra espaço e assume, por assim dizer, o protagonismo do método da educadora estadunidense. A solução de um problema estabelecido, a partir de improvisações regradas que possibilitem o desenvolvimento da

imaginação e da criação artística são o foco do trabalho da autora . Assim, Spolin afirma que:

> [...] jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é tocar de ouvido; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou de originalidade ou de idealização; uma forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre os jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema da atuação emerja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; uma forma de arte; transformação; produz detalhes e relações com um todo orgânico; processo vivo (Spolin, 2005, p. 341).

A maneira como Spolin (1987), através dos seus exercícios de regras, efetivados por meio de uma sequência de desenvolvimento, qual seja: a preparação, o foco ou ponto de concentração, a descrição e a avaliação, organiza a construção dos jogos, torna-se um método bastante eficiente para o aprendizado dos saberes necessários ao fazer teatral. Aqui, reportamo-nos novamente à *Segunda Natureza*, de Stanislavski (2001), para definir o conjunto de aprendizados que perpassam o corpo e a voz do ator, criando um novo corpo, um corpo estético preparado para a criação cênica. Os jogos, nesse contexto, não se ocupam da criação estética, muito embora possam ser usados também como fomentadores de cenas ou improvisações. O jogo teatral, na concepção de Spolin (1987), é um método para aquisição dessa segunda natureza. O aluno/ator prepara seu corpo, sua voz, sua capacidade dinâmica de improvisação e sua criatividade e imaginação através dos jogos. Os jogos, dessa forma, não estão definindo um produto estético final, mas sim estão preparando os alunos/atores para o momento da criação.

Barba (1995), criador da Antropologia Teatral, defende a ideia de que os atores e bailarinos devem desenvolver uma série de habilidades, que vão dotá-los de um estado de representação. O estado de representação é um conjunto de saberes que atravessam o corpo do ator/bailarino oferecendo-os um regramento do *bios cênico*. O ator move-se dentro de uma rede de codificações, que vão, naturalmente, dotando-o de mais liberdade para sua criação artística. Encontrar uma anatomia especial para o ator, ou seja, encontrar o seu corpo extracotidiano, é também uma experiência muito semelhante à *Segunda Natureza* de Stanislavski. Também na antropologia teatral de Barba (2012), a situação de representação, ou seja, o extracotidiano, possibilita que diferentes artistas com seus modos de vida, visões e técnicas diversas possam encontrar elementos comuns, produzindo uma visão transcultural para o teatro. Desse modo, a presença físico-mental do ator é regida por diferentes princípios da vida cotidiana (Barba, 1995). Nessa perspectiva, para Barba

> a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação (Barba, 1995, p. 8).

O extracotidiano de Barba (1995) diz respeito a uma ruptura dos automatismos do corpo-mente, em meio às situações do cotidiano. A consciência do peso, do equilíbrio, o uso da coluna vertebral, dos olhos produzem tensões, blocos de energias extracotidiana tornando o corpo mais vivo e vibrátil, implicando também na relação com o espectador. Dito de outra forma, o *bios cênico*, a presença do ator, a partir desse corpo energético é capaz de colocar o espectador em conexão com qualquer mensagem. Barba (1995), aborda essa presença do ator como uma contínua mutação que acontece diante dos olhos do espectador. Pode-se dizer que tal estado é anterior à criação estética e determinará as potencialidades criadoras do artista. Os jogos teatrais, portanto, estão inseridos nesse processo de criação desse estado de representação.

**Teatro como processo colaborativo de criação**

Neste estudo debruçamo-nos sobre os encontros realizados com um grupo de teatro de 15 jovens com idade de 15 a 17 anos, alunos de uma escola da rede privada de Lajeado, RS, no período de março a dezembro de 2014. Esses

encontros foram registrados por meio das anotações em diário de campo, fotografias e também uma página desenvolvida na rede social *Facebook,* produzida com o intuito de fomentar a interação on-line. Tais registros nos permitem analisar como o teatro possibilita processos colaborativos de criação na escola e articular o corpo do ator como um lugar de múltiplos saberes, um lugar-ator com imaginação criadora que ofereça condições de transformar-se em inúmeros corpos-lugares.

A criação teatral passou a ser entendida como uma possibilidade de troca e de um novo olhar para o que se apresentava, ou seja, um encontro com o outro, no qual todos aprendem entre si e se enriquecem mutuamente. Teatro é jogo entre os espectadores e atores/alunos que jogam, encenam e brincam em cena. O trabalho coletivo potencializa o relacionamento do grupo e este é um dos objetivos dos jogos teatrais: potencializar e possibilitar esta troca. Com isso, nas aulas de improvisação, a sensação passou a ser de domínio da cena, de modo que o corpo, a imaginação e a ação dos alunos estavam totalmente integrados. Percebia-se os alunos percorrendo os caminhos do imaginário, da poesia e das suas emoções.

A imaginação também é um instrumento poderoso e potente. Antes de criarmos algo, imaginamos, criamos tudo com detalhes na nossa mente. A imaginação é um instrumento do qual o ator não pode abrir mão, pois é através dela que o invisível vai tomando forma, o personagem deixa de ser apenas palavras escritas em um papel e nos sentimos vivendo realmente a experiência do outro.

Aos alunos/atores é oferecida uma série de imagens às quais devem buscar inspiração para mimetizarem o conteúdo imagético das mesmas. Tal proposta de jogo cênico fomenta nos alunos/atores a percepção da organização do corpo quando em cena. É uma excelente maneira de iniciar a compreensão da *Segunda Natureza* proposta por Stanislavski (2001).

Outro elemento importante na estrutura do jogo é representado pelo seu conjunto de regras que disciplinam e estimulam a criação das jogadas. Portanto, da mesma forma que o futebol tem as suas regras, o jogo teatral também se define pelas suas. A grande diferença está no fato de as regras do jogo de competição ter certo caráter universal, enquanto as regras do jogo de criação podem sofrer inúmeras transformações, tornando-se quase individualizadas.

Contudo, é importante atentarmos aqui para as regras que estão sendo apresentadas. Quando falamos em regras para o jogo teatral, não estamos obviamente estabelecendo um conjunto de regulamentações para a prática teatral ou para a criação estética. Também é importante estabelecer que quando falamos de teatro e práticas teatrais no presente trabalho, não nos referimos à criação estética ou à dramaturgia, mas sim aos processos de aprendizagem do aluno/ator através da prática de jogos. Trazer discussões acerca da dramaturgia ou criação estética seria improdutivo e poderia desviar o foco do tema principal: os jogos teatrais. Além do mais, as 'regras' da literatura dramática distanciam-se muito do que foi proposto um dia por Aristóteles. No teatro que privilegia a criação há o espaço do palco, isto é, o lugar onde os personagens executam suas ações, seja ele formalizado ou não, de modo que o palco passa a ser qualquer lugar onde possa ocorrer um jogo cênico, uma performance ou uma criação teatral. Quanto ao espaço metafísico do teatro, podemos encontrá-lo na vida dos personagens envolvidos na situação proposta. O segundo elemento que faz parte da estrutura do jogo, o tempo, sempre vive em estreita relação com o espaço. Isto quer dizer que a atividade lúdica ocorre dentro de certas limitações de tempo e espaço. Para exemplificar essa afirmação, parte-se de um exemplo de jogo de cena no qual aparecem esses aspectos: caminhar no espaço em diferentes níveis; ora baixo, médio (com joelhos flexionados), altos (como ponta dos pés), ao sinal devem ficar estáticos em duplas ou trios com os colegas que estão mais próximos no momento e formarem então uma 'foto', tal qual aparece na figura abaixo.

**Figura 01.** Criação cênica.
**Fonte:** Schneider (2015).

Aos alunos/atores é oferecida uma série de imagens nas quais devem buscar inspiração para mimetizarem o conteúdo imagético das mesmas. Tal proposta de jogo cênico fomenta nos alunos/atores a percepção da organização do corpo quando em cena. No exemplo da Figura 01, a atividade encaminhou-se de modo a aproveitar a crescente integração entre o grupo e a conduzir os sujeitos à criação cênica.

Repetimos, por algumas vezes, enquanto alinhavávamos palavras, que o jogo está vivo e dessa forma vai se moldando, através do tempo, em uma trajetória interessante na qual ora está no centro da representação, ora, fugidio e esquivo, esconde-se por entre as pedras, para voltar, uma vez mais, e assumir um papel formador na arte da atuação. Na próxima cena, que já se avizinhava, perseguimos a possibilidade do jogo teatral como o criador de um espaço-fenda na escola. A palavra, também fugidia, tornava as imagens, antes perfiladas e nítidas, em desfocados desenhos, evanescendo diante de nós, enquanto tentamos encerrar o ato, antes que o pano caia sobre nós. Novarina nos sussurra, ainda sobre a palavra:

> Ela morre incessantemente e renasce, ela finge que tem um corpo, ela deseja e arde: jogada para adiante e relançada a cada vez, ela respira, ela inventa que o mundo foi encontrado ao soprar; ela leva ao que é; ela não recita, não resume, não presta conta, não segue nada; ela está na frente, ela vai na sua frente, ela age, ela é um verbo; ela pronuncia o tempo; ela anda, ela faz o espaço aparecer ali onde ela anda, ela mostra como o espaço nasceu falado (Novarina, 2009, p. 16).

O pano cai. A luz diminui. A respiração, ainda trôpega. Garganta seca. Saímos para as coxias e nos preparamos para a próxima cena.

**Considerações finais**

O estudo realizado nos fez entender a criação teatral como uma possibilidade de troca e de um novo olhar para o encontro com o outro, no qual os sujeitos aprendem entre si e se enriquecem mutuamente. Teatro é jogo entre os espectadores e atores que jogam, encenam e brincam em cena. O trabalho coletivo potencializa o relacionamento do grupo e este é um dos objetivos dos jogos teatrais, potencializar e possibilitar esta troca. Com isso, nas aulas de improvisação, a sensação passou a ser de domínio da cena, de modo que o corpo, a imaginação e a ação dos alunos estavam totalmente integrados. Percebia-se os alunos percorrendo os caminhos do imaginário, da poesia e de suas emoções.

A orientação com um grupo de jovens, num processo de criação artística, exige o respeito mútuo e alguns combinados devem ficar muito claros para que o professor possa explorar os olhares para dentro deles mesmos. Quando um professor começa o trabalho teatral preocupado com o resultado e não com o processo de criação e experimentação, este trabalho estará completamente comprometido, pois o que se sustenta dentro do espaço da escola é o trabalho pedagógico desenvolvido, o processo e como isso se dá no decorrer da atividade. O teatro não é resultado, mas sim, processo, mesmo quando o julgamos finalizado. Isso, porque na apresentação de seu produto final, ele continua o processo no intercâmbio com a plateia, com as outras pessoas. Assim, o teatro é a arte do encontro.

Observa-se a maestria do teatro cotidiano, da perda de si, do desviar o olhar de nós mesmos para outras coisas. Cria-se uma consciência sobre a diferença, uma relação com o corpo nesse espaço que se apropria de uma relação única com o outro. Uma (re) apropriação de gestos, movimentos, afetar e ser afetado. O teatro tem esse poder de performar, provocar, construir o lugar do outro pela experiência com o outro.

Por isso, no teatro os espaços são subjetivos. O espaço no teatro é transformado pela experiência dos corpos em cena, da mesma forma que o espaço também transforma nossa experiência. O corpo, neste espaço, pode brincar com o outro. Trata-se de uma experiência na qual nunca estamos sozinhos, precisamos perceber o outro o tempo todo, jogar com o outro, estar com o outro, criando relações neste espaço. Criar situações de experiências, descobrir como o outro age, prever seus impulsos, suas ações, lidar com os imprevistos, articular ao seu modo, dar uma resposta, sem repetir, são experiências estética repletas de intensidades. Experiências criadoras que evocam, também em quem assiste, variadas sensações: encontro, estranhamento, riso, medo, prazer, melancolia. Nesse sentido, a experiência teatral, como processo artístico e estético, desperta a imaginação e é capaz de recriar a própria vida. Talvez fazer teatro seja isto: tocar e ser tocada a cada instante por gestos, palavras e ações de jovens que poderiam ter escolhido estar em outros lugares, mas escolheram estar com a arte teatral. Preferiram estar nessa fenda, nesse entrelugar, onde a experiência do jogo se faz presente e viva a cada encontro. O teatro convida para a experiência na qual se encontram o múltiplo, o real, o fantástico, a tragédia, a comédia. Permite também ao espectador acessar um universo que existe apenas em sua imaginação. Ao sentar-se em uma cadeira e dirigir o seu olhar compenetrado para as cenas

que se desencadeiam no palco, o espectador é convidado a transportar-se para outro tempo, para um lugar diferente e a viver as emoções como se ele próprio fizesse parte dessa cena que acontece no palco.

*Recebido em: 16/12/2015*
*Aceito em: 11/05/2016*

**Referências**

Arcoverde, S. L. M. (2008). A importância do teatro na formação da criança. *Anais do Congresso Nacional de Educação EDUCERE*. Curitiba, PR, Brasil, p.600-609.

Aristóteles. (1979). *Metafísica*. (livro 1 e livro 2). São Paulo: Abril Cultural.

Aristóteles. (1991). *Ética a Nicômaco; Poética* (4a ed.). São Paulo: Nova Cultural.

Barba, E. (1995). *A arte secreta do ator*. São Paulo: Unicamp/Hucitec.

Candido, A. (2011). *Vários escritos***.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

Courtney, R. (1980). *Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. São Paulo: Perspectiva.

Novarina, V. (2009). *Diante da palavra***.** Rio de Janeiro: 7 Letras.

Pupo, M. L. de S. B. (2005). Para desembaraçar os fios. Porto Alegre: *Educação & Realidade*, *30*(2), 227-228.

Spolin, V. (1987). *Improvisação para o teatro* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva.

Spolin, V. (2005). *Improvisação para o teatro* (6a ed.). São Paulo: Perspectiva.

Stanislavski, C. (2001). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Schneider, C. (2015). Corpos encena: o teatro como processo colaborativo de criação. *Dissertação de Mestrado*, Centro Universitário Univates, Lajeado, Rio Grande do Sul, Brasil.

Trigo, I. M. F. (2012). Máscaras de carnaval, máscaras de teatro: andando entre ruas. *Repertório: teatro & dança, 15*(19), 13-17.