



JOGOS TEATRAIS NA CRIAÇÃO DE PROCESSOS PARA UM ESPETÁCULO TEMÁTICO COM ALUNOS DO ENSINO MÉDIO DO IFF QUISSAMÃ

Maria Carolina Pinto Moura
(Licencianda em Teatro- IFFluminense)

Erwin Wagner Filho
(Bacharel em Musikalisches Unterhaltungstheater- Conservatório de Viena/
Licenciando em Teatro- IFFluminense)

Resumo: O estudo tem a intenção de compartilhar processos estéticos para formação de espetáculos teatrais com alunos do Ensino Médio do IFF- *campus* Quissamã, que atendem uma demanda legítima da criação de seminários integradores para o estabelecimento de espetáculos temáticos que dialogam as artes cênicas com a literatura, planejados e aplicados em encontros com base nos jogos teatrais da pesquisadora teatral Viola Spolin e da reformulação do espaço escolar do Jean-Pierre Ryngaert. Pesquisamos novas metodologias para construções de espetáculos teatrais a partir de processos que possibilitem o aluno a criar seu próprio arcabouço semântico.

Palavras-chave: Jogos teatrais, Processos de criação, Espetáculo teatral, Ensino médio.

1. O projeto “Teatro Musicado Brasileiro: Improvisação e Criação”

A partir da experiência do Projeto de Cultura e Extensão “Teatro Musicado Brasileiro e seu Território: a transversalidade das artes da cena”, no qual os alunos do *campus* Quissamã tiveram oportunidade de desenvolver um trabalho educativo em que as artes da cena foram experienciadas por meio de uma metodologia que permitiu a descoberta de seus signos e códigos, transversalizando a linguagem cênica com a dança e a música, tornou-se possível a aplicação de um trabalho focado na pesquisa e observação do ensino em arte-educação, a partir da continuidade das atividades vivenciadas por esses alunos, processo no qual, após terem desenvolvido sua percepção artística, na música, no corpo e na cena, tornam-se capazes de criar seu próprio repertório musical, suas peças teatrais e repertório em dança. Tendo como referência nomes como Konstantin Stanislávski, Rudolf Laban e Pina Bausch, alguns dos mais influentes pensadores e artistas do século XX, que representaram uma verdadeira revolução no fazer cênico ocidental, sendo considerados responsáveis por influenciar um teatro que fosse eficiente em sua comunicação com o espectador, cujo trabalho está



pautado, principalmente, no diálogo que sua obra estabelece com os conceitos colocados em pauta pela nova ciência da psicologia, como os do inconsciente, da atenção, da imaginação e da memória, principalmente, no estabelecimento das bases de um método científico de criação cênica. Além desse, considera-se as formas do fazer teatral contidos no texto *Improvisation for the Theater* (1999), de Viola Spolin que propõe soluções para se obter novos e diferentes resultados no processo da improvisação, dialogando no plano geral com quem ensina e quem atua. O novo projeto de extensão “Teatro Musicado Brasileiro: Improvisação e Criação”, que engloba as experiências aqui relatadas integra pesquisa, extensão e ensino como filosofia central na realização de processos artísticos, os quais possa desenvolver em seus integrantes, a sua identidade individual e coletiva e sua inserção como estudante-artista, promotor e formador de sua própria criação e expressão artística tornando-os cada vez mais protagonistas de sua história e do seu tempo no exercício de sua cidadania.

A inovação em seu arcabouço histórico muitas vezes foi recebida com ceticismo ou hostilidade por seus contemporâneos. O que pode ser facilmente demonstrado com a denúncia como blasfemos direcionada a Copérnico e Galileu; ou a ira clerical com que a teoria da evolução darwiniana foi recebida; ou ainda, pela forma com que *Le Sacre du Printemps*, de Stravinsky, provocou um grande motim; ou seja, não é raro um inovador não receber o reconhecimento dos indivíduos de seu tempo. Esse “choque” que as inovações provocam numa sociedade nos leva a refletir sobre a definição de criatividade e sua relação com a “novidade”. No entanto, numa época em que os modismos e a efemeridade das descobertas injetam no ser humano uma espécie de vertigem pela velocidade das mudanças, considerar o novo como criativo pode ser um equívoco. Os “tempos modernos” já há muito que aceleraram a linha de montagem a produzirem cada vez com maior rapidez e impingiram à atividade humana uma nova doença: síndrome do pensamento acelerado. Repensar os aspectos que conceituam a criatividade artística no âmbito das potencialidades humanas nos dias atuais requer um esforço reflexivo e criterioso. Tomando como referência o pensamento de Rogers, segundo Alencar (2003), onde o autor considera a criatividade como autorrealização, motivada pela premência do indivíduo em realizar-se, é possível pensar a criatividade como uma condição interior de abertura às experiências novas, e a capacidade de resposta e reação aos estímulos sem se valer das categorias convencionais ou pré-estabelecidas.



O jovem do século XXI encontra-se na condição de um receptáculo de uma grande e densa nuvem de informações, sem, contudo, sentir-se detentor de um conhecimento que embase suas concepções de vida, suas escolhas e suas emoções. Recuperar o protagonismo de sua vida e adquirir uma reflexão crítica das decisões que não foram suas escolhas implica num desafio para todo e qualquer educador que empreenda a atividade de proporcionar esse resgate aos jovens desse nosso tempo. A arte como elemento ativador do potencial criativo constitui a base na qual fundamenta-se esse projeto. Rollo May, em sua obra *A Coragem de Criar* (1975), defende que o ato criativo possui uma tensão entre a espontaneidade e as limitações. O que significa dizer que, sem ter ao seu dispor elementos que possam eclodir numa resposta inédita a um estímulo ou problema apresentado, o indivíduo se depara com uma ausência de repertório capaz de dar conta de exercer sua criatividade. Dessa forma, a criatividade consiste em estar alerta e aberto à mensagem do ser, ao mesmo tempo que exige um trabalho de busca de conhecimento e possibilidades variadas que vão sendo armazenadas na psique, as quais, aliadas a uma sensibilidade aguçada permite que o eu seja veículo da inspiração. A experiência artística constitui assim, uma potência cumulativa que agrega a cada vivência novas possibilidades de respostas, onde o professor-artista é fundamental na proposição de atividades que desenvolvam esse processo gradativamente. A motivação do aluno representa a mola propulsora que o faz debruçar sobre um “problema” na busca por respostas e alternativas além das óbvias e comuns. É a disposição em ouvir, observar, experimentar, ir em busca de soluções diferentes das já conhecidas. Assim, o conhecimento adquirido pelo aluno a partir dos jogos improvisacionais se dão com o andamento das oficinas propostas pelo projeto, variando de acordo com a experiência de cada um. A importância do vivido em sala de aula, consiste na forma com que cada indivíduo, partindo de um mesmo texto ou fragmento, realizará a sua montagem, com suas próprias experiências. Ou seja, mesmo partindo de um texto, uma música ou um movimento como provocação inicial, os resultados obtidos constituirão em diversas soluções, num processo intuitivo e experimental.

É importante que, na Improvisação, o termo “dramaturgia” seja compreendido como um conceito que evoluiu ao longo da história do teatro, assim como há uma pluralidade de concepções de dramaturgia na cena contemporânea. Porém, consideramos aqui, o



sentido em que o termo “dramaturgia improvisada” consiste no texto dramático que requer um sentido próprio, uma postura de autor, que precisa falar de algo que não foi dito ou que se quer expressar de uma maneira particular. Assim, esse projeto apoia-se no desenvolvimento da criatividade que se desperta a partir do trabalho de improvisação e criação permitindo que o aluno vivencie um processo dinâmico, sobretudo, pautado na filosofia de encorajamento a espontaneidade, a criação colaborativa e a cooperação entre os indivíduos, permitindo que o entendimento dos conceitos constitua uma base sólida sobre a qual se constrói a prática improvisacional e criativa. Nesse sentido, a importância atribuída ao teatro como meio de educação estética relaciona-se com uma aprendizagem cognitiva pautada na afetividade e desenvolvimento psicomotor no sentido piagetiano no que tange ao crescimento intelectual. Assim, a criatividade dramática age como elemento propulsor do pensamento criativo e social, proporcionando ao aluno um desafio intelectual onde ele atua como criador, ator, plateia e crítico, ativando seus esquemas cognitivos e afetivos na estruturação da sua realidade objetiva.

2. Os jogos teatrais

Caminhando no pensamento que o jogo teatral além de ser lúdico, proporciona a ação criativa, buscamos alguns jogos que partem do improviso, das ações de movimento, da relação com o espaço e relações com o grupo. Nesse contexto, puderam experimentar, e muitas vezes ressignificar diversos jogos, prática legitimada SPOLIN (2013):

O professor tem criatividade e autonomia para adaptar os jogos conforme a necessidade de seus alunos. Sabe-se que a linguagem teatral não é algo pronto e acabado, mas está em constante construção, por isso, cabe aos participantes construir e ampliar a sua ideia de mundo de modo a dar conta da vida na contemporaneidade. Espera-se que a linguagem teatral possa contribuir para a experimentação de novas formas de expressão e espontaneidade dos alunos, no ambiente escolar, tornando assim a aprendizagem mais eficaz, prazerosa e significativa (2009, p.6).

2.1. Viola Spolin



Viola Spolin nasceu em 7 de novembro de 1906 e veio a falecer em 22 de novembro de 1994. Foi atriz, educadora, diretora, autora e criadora de jogos de teatro, um sistema de treinamento de atores que utiliza jogos que ela concebeu para ensinar organicamente as regras formais do teatro. Desenvolveu um interesse pelo teatro, tanto por meio de teatros familiares quanto pelas produções que seu pai levaria para ver, enquanto ele estava em detalhes de ópera com a Polícia de Chicago. Os jogos, ajudam as crianças a aprender habilidades de linguagem, socialização, cooperação e até moralidade, porque todos devem concordar com as regras e cumpri-las para que um jogo seja divertido. E o ato de tocar muda o participante. Ela defende que o brincar envolve valores sociais, assim como nenhum outro comportamento. O espírito do jogo desenvolve adaptabilidade social, ética, controle mental e emocional e imaginação.

Utilizamos algum dos livros que a Spolin publicou: em 1986, *os Jogos Teatrais para a Sala de Aula*, um guia para trabalhar com crianças em um ambiente escolar, que continua sendo seu texto mais vendido; como também publicou *Jogos de Teatro para Ensaio: Um Manual do Diretor* é uma aplicação prática do famoso método de Viola Spolin, que guia os diretores e suas empresas passo a passo em todas as fases do período de ensaio. Esses materiais trazem em detalhes fáceis de seguir como suas técnicas que podem ser usadas para uma variedade de situações teatrais, variando de selecionar peças ou material a ser executado, fundição e construir uma companhia harmoniosa para aquecer atores, criar espaço de palco e superar abertura nervosismo noite.

2.2. Jean-Pierre Ryngaert

Jean-Pierre Ryngaert é professor de Universidades (emérito em setembro de 2011) na Universidade de Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Especialista em escrita dramática contemporânea e, mais geralmente, em dramaturgia, também se interessa pelo ensino do teatro através do jogo e da relação entre o conhecimento e o palco. Como tal, ele pratica profissionalmente como consultor em dramaturgia e, às vezes, como diretor.

Professor acima de tudo, Ryngaert elabora o jogo enquanto método. Em 1977, publica *O jogo dramático no meio escolar*, ainda hoje de enorme referência. O



teatrólogo expõe um conjunto de conceitos, estratégias visando, sobretudo, a formação de um novo indivíduo e uma nova sociedade. Há, sim, um caráter reformista em suas ideias. Ali, as observações do autor superam os limites da improvisação do ator dito profissional e avançam no sentido e defesa de a um entendimento mais geral do teatro e sua aplicação na educação formal de jovens.

Assim, ele colaborou com o Ministério da Educação Nacional Francês no lançamento das aulas de "Teatro" no ensino secundário, abriu e dirigiu o Teatro Universitário de Nantes, cursos de treinamento teatral na Europa, norte da África e América do Norte.

3. Processo dos espetáculos temáticos

Os trabalhos desenvolvidos pelo grupo abriram possibilidades de serem apresentados em forma de espetáculo e outras configurações artísticas em diversos equipamentos culturais como teatros, museus, arenas, dentre outros, oportunizando ao público o contato com o processo de criação das obras bem como com o trabalho finalizado, um retorno artístico à sociedade. Os espaços podem ser também não específicos para receber produções artísticas, mas com potencial para desempenhar tal função, como quadras poliesportivas, praças públicas, salões, dentre outras.

Pesquisamos novas metodologias para construções de espetáculos teatrais a partir de processos que possibilitem o aluno a criar seu próprio arcabouço semântico, além de empoderá-lo no sentido de que o criador e protagonista da própria obra seja o próprio aluno, cabendo a nós o papel de orientadores de suas criações e propositores de oficinas que trabalhavam os temas propostos, tanto em sua metodologia quanto em sua estética.

3.1. *Os Cegos*, de Maurice Maeterlink

O primeiro texto é trabalhado a partir da estética simbolista, enfatizando jogos teatrais que proponham a aguçação dos sentidos (visão, tato, paladar e audição) e, assim, desenvolvam um espetáculo sensorial e fiel à estética proposta simbolista.

[...] aos artistas do movimento interessava a criação de *ATMOSFERAS* e de *CLIMAS*, a partir dos quais os espectadores e/ou fruidores passariam, no



chamado processo de recepção, a ter a função de decodificar a obra, cujo “caráter” preponderante seria o de obra polissêmica (2015, p.17)



Figura 1- Aplicação de Jogos



Figura 2- Instalações com o objetivo de aguçar a comunidade acadêmica à proposta do espetáculo



VII ENLETRARTE

Encontro Nacional dos Professores de Letras e Artes
DO PAPEL AO PALCO: ATOS DE RESISTÊNCIA

02 a 04 de Outubro de 2018
Campos dos Goytacazes/RJ

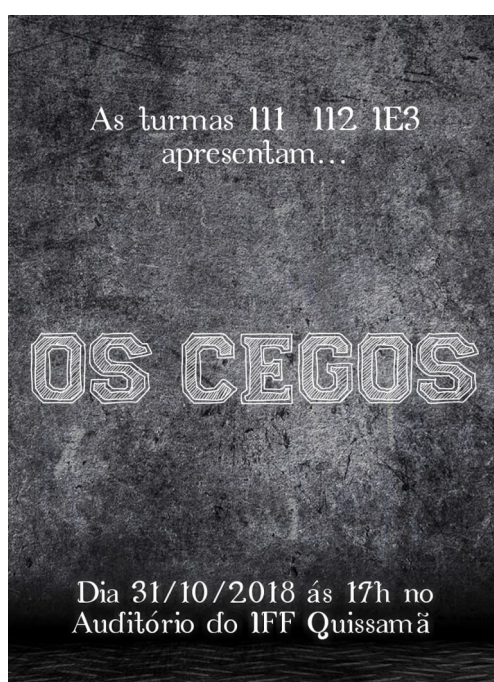


Figura 3 - Cartaz de divulgação

3.2. O Bem-Amado, de Dias Gomes



No “Bem- Amado”, buscamos uma experimentação estética e de dramaticidade corporal baseada teatro de rua, a dramaticidade corporal, com influência na tradição oral e artística da Commedia dell'Arte.



Figura 4 - Instalação sobre o espetáculo



01/10/18 ÀS 10H30MIN NA ÁREA EXTERNA
O BEM AMADO
Figura 5 - Cartaz de divulgação

Através dos princípios da representação de tipos e da comédia física típica da Commedia Dell'arte, buscamos expandir o campo dramático do ator, em uma encenação a céu aberto, em que o cômico seria expresso muito mais através do jogo cênico corporal que a dramaturgia em si.

Segundo Henri Bergson (2007) é por respeito da comicidade e, por meio dela, que encontramos no gesto do ator um recurso provável para a obtenção do riso. Todas as cenas possuíam em comum na corporeidade do ator a procura pela comédia física, a qual, segundo Dias (2013) implica, em si em um vasto universo que tem por base linguagens e áreas de conhecimento aplicadas à palhaçaria, mímica moderna, *Slapstick*, Commedia dell'Arte, entre outras. Ela dispõe ferramentas e linguagens cênicas de ações físicas que podem ou não usar a palavra falada, e que escreve ou (re)adapta um texto, original, clássico ou outro, usando a improvisação.



4. Considerações finais

Este trabalho que estava em processo na semana do evento ENLETRARTE 2018 e já colheu retorno do corpo discente, sendo capaz de formatar no corpo a dramaticidade e o compartilhamento de estruturas sociais e serem capazes de formar seu próprio repertório. Esperou-se que os estudantes participantes do projeto não esgotassem as possibilidades da relação dança e/ou teatro. Este trabalho significa um recorte dentro das possibilidades dos jogos teatrais, bem como apresentação de um enfoque desse percurso.

Por isso, podemos dizer que essa experiência foi muito importante para as docentes-artistas em formação, uma vez que a prática contribuiu para a ampliação das possibilidades do fazer em dança. Certamente, as oficinas realizadas alcançaram seus objetivos ao aplicar novas metodologias e técnicas no ensino de teatro. Durante os encontros de execução dos jogos teatrais, os alunos ficaram mais atentos e motivados para o estudo de teatro. Percebi, durante os ensaios, todos estavam concentrados e focados em seu personagem, uma construção que ocorreu dentro do processo.

Referências

- ALENCAR, Eunice Soriano de e FLEITH, Denise de. *Criatividade: Múltiplas Perspectivas*. 3ª Ed. Brasília: Editora UNB, 2003.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Mariana Portugal Andrade Alves. *Comédia física: the playfull actor*. Diss. Instituto Politécnico de Lisboa-Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975
- MORAES, Danielle Rodrigues de. *O Corpo em cena: estratégias de aprendizagem no Ensino Médio*. Viçosa/MG: Universidade Federal de Viçosa. Colégio de Aplicação CAP-COLUNI; Professora de Arte.



VII ENLETRARTE

Encontro Nacional dos Professores de Letras e Artes
DO PAPEL AO PALCO: ATOS DE RESISTÊNCIA

02 a 04 de Outubro de 2018
Campos dos Goytacazes/RJ

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin 2ª edição*. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1975] 2012.

_____. *Jogos Teatrais na sala de aula. 2ª edição*. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1986] 2010.

_____. *Improvisation for the Theater*. Third Edition. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify. 2009. p. 277.