

## O MOVIMENTO DE (RE)CRIAR MEDIADO PELO OUTRO EM OFICINAS DE IMPROVISAÇÃO TEATRAL

Percy Francisco Velarde Castillo

Andréa Vieira Zanella<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo desta pesquisa foi investigar as relações entre sujeitos no movimento de (re)criação de cenas teatrais. Foram analisadas, à luz das contribuições teóricas de Vygotski e do Círculo de Bakhtin, as possibilidades de jovens participantes de uma oficina de improvisação teatral se reconhecerem como capazes de (re)criar e, ao mesmo tempo, reconhecerem como co-autores das cenas os outros com os quais se relacionavam. Os exercícios propostos na oficina visavam o trabalho coletivo, e as jovens foram sensibilizadas para a escuta e o olhar do outro, condição para a improvisação. Como resultados, constatou-se que as jovens entenderam a forma de criação com o outro: paulatinamente puderam ver/ouvir/sentir o que o parceiro de cena dizia, o que possibilitou compreender e continuar a narrativa que estava sendo produzida. Em síntese, constatou-se que os exercícios possibilitaram o diálogo, promovendo caminhos e desafios diversos em relação ao (re)criar com um outro.

**Palavras-chave:** atividade criadora, constituição do sujeito, improvisação teatral, alteridade.

## THE MOVEMENT OF (RE) CREATING MEDIATED BY THE OTHER IN WORKSHOPS OF THEATRICAL IMPROVISATION

**Abstract:** The objective of this research was to investigate the relationships between subjects in the movement of recreation of theatrical scenes. In the light of Vygotski and the Bakhtinian Circle, it was analysed the possibilities of some young participants in a theatrical improvisation workshop of realising themselves as capable of (re)creating and, at the same time, recognising themselves as co-authors of scenes in which they interacted with other people. The activities proposed during the workshop aimed at collective work and the youngsters were stimulated to listen and look at the other, a condition to improvisation. As a result it was verified that these youngsters understood the process of creation with the other: gradually they could see/listen/feel what their partner was saying e were able to continue the narrative that was being produced. In short, it was verified that the activities enabled dialogue, promoted ways and challenges in relation to (re)creating with the other.

**Keywords:** creative activity, subject constitution, theatrical improvisation, alterity.

---

<sup>1</sup> Dados dos autores no final do artigo.

## EL MOVIMIENTO DE (RE)CREAR MEDIADO POR EL OTRO EN TALLERES DE IMPROVISACIÓN TEATRAL

**Resumen:** El objetivo de este estudio fue investigar las relaciones entre sujetos en movimiento al (re)crear escenas teatrales. Fueron analizadas a la luz las contribuciones teóricas de Vygotski y del Círculo de Bakhtin, las posibilidades de que jóvenes participantes de un taller de improvisación se reconocieran como capaces de (re)crear y, al mismo tiempo, reconozcan como co-autores de las escenas a los otros con los cuales se relacionaban. Los ejercicios propuestos en el taller se basaban en el trabajo colectivo, las jóvenes fueron sensibilizadas para la escucha y el mirar del otro, condición básica para la improvisación. Como resultado, se constató que los jóvenes entendieron la forma de creación con el otro: paulatinamente pudieron ver/oír/sentir lo que su compañero de escena decía, lo que facilitó comprender y continuar la narrativa que estaba siendo producida. En síntesis, se confirmó que los ejercicios posibilitaron el diálogo, promoviendo caminos y desafíos diversos en relación al (re)crear con el otro.

**Palabras clave:** actividad creadora, constitución del sujeto, improvisación teatral, alteridad.

*“El real deber del artista es salvar el sueño”*

Modigliani

### Introdução/Método

Este estudo teve como objetivo refletir sobre as relações dos sujeitos no movimento de (re)criação de cenas, mais especificamente em exercícios de improvisação teatral. Desenvolveu-se a partir das imagens registradas de uma oficina realizada com jovens um bairro periférico da cidade de Florianópolis - Brasil. Esta oficina foi oferecida pelo Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Relações Estéticas e Processos de Criação - NUPRA, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, núcleo do qual fiz parte na intervenção como oficineiro de improvisação teatral e pesquisador, vinculado ao mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC.

A oficina foi oferecida para 7 jovens do sexo feminino e com idades entre 12 e 15 anos. As atividades foram desenvolvidas em uma Associação de Moradores que se dedica à promoção de projetos sociais dedicada à aplicação de projetos sociais na comunidade. Foi realizada entre os meses de setembro a novembro de 2007, com duração média de três horas semanais. Os exercícios propostos na oficina tinham como objetivo possibilitar às jovens situações em que pudessem se reconhecer como capazes de criar e, ao mesmo tempo reconhecer aos outros com os quais criavam dialogicamente.

Com relação ao processo de criação, Vygotski (2003) afirma que acontece por momentos de (des)construção da realidade, para logo passar à fantasia e ao imaginário da mesma, convertendo-a assim numa nova realidade a ser (re)criada de maneira

singular, única. Segundo o autor, “chamamos de atividade criadora a toda relação humana criadora de algo novo, quer se trate de reflexos de algum objeto do mundo exterior, ou de determinadas construções do cérebro ou dos sentimentos que vivem e se manifestam somente no próprio ser humano” (2003, p. 7). Esse movimento de desconstrução e reconstrução implica em apreender a criar. Ou seja, é necessário desenvolver modos diferentes de olhar, escutar, sentir, enfim, de admirar a realidade para que o movimento desse recorte de fragmentos e composições de algo novo seja possível com esse olhar estrito.

Desde essa perspectiva, poderíamos dizer que a atividade criadora está vinculada à nossa própria história, às próprias normas de condutas e aos valores da sociedade em que vivemos e que se envolvem (in)conscientemente nas histórias, fábulas, lendas e contos transmitidos na escola, em casa ou nas ruas. Esse transmitir marca uma lembrança na vida, gerando assim um sinal importante que se relaciona com a vida do sujeito no momento de (re)criar algo novo. É dessa maneira que o sentimento e a memória fazem parte da criação, porque se entrelaçam nesse processo criativo.

Vygotsky (2003) esclarece que, na conduta do ser humano, há dois impulsos que mobilizam a imaginação: um deles é chamado de reprodutor ou reprodutivo, onde o sujeito traz à memória lembranças, impressões do seu passado no momento da criação, sendo que na realidade ele repete “com maior ou menor grau algo já existente<sup>2</sup>” (idem, p.7). O segundo impulso, que é o mais interessante para o nosso estudo do processo criativo, trata de que o sujeito não deve limitar-se a repetir na criação porque “se a atividade do homem se limitasse a repetir o seu passado, o homem seria um ser direcionado exclusivamente para o passado e incapaz de adaptar-se ao amanhã diferente<sup>3</sup>” (idem, p. 9). Isto quer dizer que o sujeito lembra-se das histórias que lhes foram contadas e imagina onde aconteceu a situação do fato histórico em determinado momento da história. Ao entrar em contato com a história, a imaginação está criando novas imagens e novas ações, o que “pertence a esta segunda função criadora ou combinadora<sup>4</sup>” (Idem, p. 9). Ao combinar a história com a imaginação criam-se assim novas normas e também traçam-se novos olhares sobre a imaginação criadora, reelaborando então novas realidades e criações pela mesma necessidade da criação.

A improvisação teatral é uma atividade dramática criadora que promove o desenvolvimento do sujeito, de sua criatividade motivando dessa maneira uma certa liberdade em cena, fazendo que o aluno-ator desenvolva suas emoções e pensamentos no cenário de maneira progressiva. Na improvisação é importante o processo do aluno-ator, porque à medida que o tempo passa, este vai adquirindo maior segurança, desenvolvendo assim a sua rapidez mental e física. Esses benefícios surgem através dos jogos teatrais, os quais consistem em apresentar temas ou situações onde o aluno-ator

---

2.(texto original) con mayor o menor grado algo ya existente.

3.(texto original) si la actividad del hombre se redujera a repetir el pasado, el hombre seria un ser vuelto exclusivamente hacia el ayer e incapaz de adaptarse al mañana diferente

4.(texto original) pertenece a esta segunda función creadora o combinadora.

cria algo de maneira coletiva com o outro, transportando-se a uma outra realidade, em mediação com o outro. É interessante ressaltar que o aluno-ator estará sempre presente no que acontece na cena, conectando-se com a história que está sendo contada no cenário. A conexão na improvisação significa estar presente no outro, isto quer dizer que o aluno-ator tem que reagir com o que o outro está fazendo ou dizendo em cena e é assim que a cena vai sendo construída. Na improvisação trabalha-se para a cena, comparando-se ao trabalho de um pedreiro o qual, se estivesse construindo um castelo, a primeira coisa que faria seria colocar uma pedra, e logo outra encima, até conseguir construir um castelo concreto, seguro. Isso se conseguir-se-á através da capacidade de querer estar jogando no cenário. Esse querer estar com o outro, produzindo cenas para um terceiro que vai assistir (o espetáculo) é condição indispensável das relações estéticas necessárias à imaginação e criação.

Conforme Jara (2000), os jogos teatrais possibilitam desenvolver “essa capacidade para transportar a uma outra realidade, inventada, sonhada, recriada desde o desejo de aceder a ela. Uma espécie de lagoa ou parênteses espaço-temporal que possibilita uma assimilação de alguns aspectos da realidade diária e próxima<sup>5</sup>” (p.52). Então, pode-se dizer que essa realidade concreta no momento à hora da criação parte do contexto social histórico do sujeito que abrange costume e vivências de infância como: casa, escola, convivência com o outro e com seu entorno social, ajudando com que o sujeito se constitua de maneira singular no mundo da criação. Nesse acumular de experiências é que o sujeito vai adquirindo os novos saberes da vida que logo são transportados ao seu cotidiano, fazendo parte do seu processo histórico cultural em sua forma de constituição como sujeito.

Nesse sentido pode-se perceber que a realidade social é constitutiva do sujeito, do pensamento, da linguagem, das possibilidades de criação, dos sentimentos, dos sentidos e dos significados sobre o mundo. É condição para que o sujeito se desenvolva e modifique sua conduta, seu pensamento e sua forma de perceber o mundo. Conforme Vygotski (1998, 2001) nos diz, essa mudança do sujeito é concebida pela quebra da idéia de continuidade. O autor se refere a que o sujeito aprende com outro e com as suas próprias experiências que sempre estão marcadas pelas características do contexto em que ocorrem. Assim, em contextos sociais culturalmente mediados, o sujeito vai transformando-se a partir da apropriação da cultura que a toma para si, constituindo assim uma consciência do seu entorno social, de sua participação e dos outros no mundo.

## **Resultados/Discussões**

Na improvisação e nos jogos teatrais, assim como na vida, o sujeito criador se constitui com o outro. Queremos expressar que quando o sujeito está no espaço físico

---

5.(texto original) “esa capacidad para transportar a otra realidad, inventada, soñada, recreada desde el deseo de acceder a ella. Una especie de laguna o paréntesis espacio-temporal que posibilita una asimilación de algunos aspectos de la realidad diaria y cercana”

do cenário frente à adversidade de uma situação qualquer e onde terá que improvisar um tema X, este imediatamente se torna um criador dentro da mesma situação. Isso porque parte da suas vivências para a construção da cena e é dessa maneira que traz a sua singularidade, que por sua vez implica na sua imaginação e fantasia, transformando a situação e a si mesmo nesse processo. Segundo Zanella et al (2005), “enfaticamente que o ser humano é produto da história ao mesmo tempo que é seu produtor. Estamos falando, pois, da constituição do sujeito, sobre o modo como, via relações sociais é produzido o conjunto de aspectos que singularizam cada ser humano e caracterizam seu modo de ser e estar no mundo” (p.192). Então, o sujeito vai singularizar-se através das experiências acumuladas no decorrer da sua vida. Essa singularidade é única para cada ser humano, ainda que seja socialmente produzida<sup>6</sup>.

O sujeito quando está no cenário traz a sua própria singularidade, sua própria forma de perceber e sentir o mundo. Mas, por outro lado, quando o sujeito está frente ao cenário e tem que improvisar uma cena com outro sujeito, tem que prestar atenção sobre o significado de improvisar. A improvisação é um espaço onde o ator-aluno treina para alcançar uma comunicação com o outro e é dessa maneira que a cena é criada, ou seja, através do pensamento e imagem do outro. É necessário que o ator-aluno tem que ser capaz de escutar e não somente ouvir, de olhar e não somente ver. Isto quer dizer que numa improvisação se constrói através da palavra, gesto e idéia do outro e a essas se apresentam contra-palavras, gestos e idéias outras. Esse olhar é compreendido como “A (des)coberta de um sentido que se supunha como dado, inerente às coisas, ou seja, como o (des)velamento de uma realidade anterior e independente do olhar”. (Zanella et al, 2005, p. 52). É importante que não se perca a visão desses “Olhares” sobre os sentidos do outro, pois dessa forma, o simples fato de ver implica em poder observar aspecto histórico e social do outro e de si mesmo, o que envolve a produção de sentidos dessa outra forma de “ver”. O escutar passa pelo mesmo processo do modo de “ver” o outro, isso lhe permitirá olhar e ouvir a partir de diferentes ângulos a criação do outro e da sua própria.

Como surge uma improvisação? Em primeiro lugar, o sujeito trabalha com o que sabe, com a sua história, o seu ponto de partida. Assim, parte das experiências vividas e dos sentimentos que são manifestados no corpo, gesto e palavra como algo único, o que o torna singular no processo criativo da cena. Conforme Johnstone (1990), “o improvisador deve ser como um homem que caminha para trás. Vê onde esteve, mas não presta atenção ao futuro. Sua história pode levá-lo a qualquer lugar, mas sempre deve *agitá-la: balanceá-la* e dar-lhe forma, recordando assim incidentes que não foram deixados de lado e reincorporando-os<sup>7</sup>”(108). Então, é importante trabalhar essa singularidade transformando assim a criatividade do sujeito com a mediação do outro. Isto quer dizer que a cena em uma improvisação requer uma seqüência com início, meio

6. Para saber mais acerca do tema, ver Vygotski (2000), Pino (2000), Zanella (2004, 2005).

7. (texto original) “el improvisador debe ser como un hombre que camina hacia atrás. Ve donde ha estado, pero no presta atención al futuro. Su historia puede llevarlo a cualquier parte, pero siempre debe balancearla y darle forma, recordando incidentes que han sido dejados de lado y reincorporándolos”.

e fim. O olhar e escutar o outro ajudam a conectar-se com esse outro para o fim da cena (história).

A estrutura da cena surge do que vai aparecendo no cenário. Aqui depende de os improvisadores, um deles pode utilizar uma palavra ou um gesto e o outro improvisador de alguma maneira tem que entender e interpretar o que o seu companheiro quer contar na improvisação. É dessa maneira que o segundo improvisador acrescentará a sua idéia, construindo assim uma seqüência de idéias que é contada pelos participantes na improvisação. Cabe dizer que a palavra ou o gesto morrem automaticamente quando é lançada no espaço físico (cenário), mas renasce através do outro, porque dessa primeira palavra ou gesto nasce uma outra idéia que é dada pelo segundo ator e assim, se constrói-se um vínculo na cena, que é o contar uma história. Trabalha-se para a cena e não para o ator, a história toma um outro rumo imprevisto graças à participação e a conexão entre os improvisadores. Por um lado, Johnstone (1990) coloca que uma mesma cena pode suceder em espaços de meio-ambientes diferentes, como por exemplo: uma delas pode ocorrer num deserto, a outra pode acontecer na lua e a terceira poderia ser num cassino, os objetos utilizados em cada cena têm diferentes sentidos ainda que sejam fisicamente os mesmos. Isto quer dizer que os sentidos são construídos a partir do real e imaginário que há em cada espaço. Independente de qual seja o lugar, porém, a originalidade é crucial em cada cena: a situação que faz relevante a cena é que seja uma improvisação diferente de todas as demais. A estrutura da cena surge do que lhe preceda. Pode ser da primeira oração ou inclusive antes que alguma palavra tenha sido pronunciada

No caso das aulas de teatro tradicional na escola, muitas vezes a preocupação gira em torno da construção da obra, das personagens, da cenografia e do figurino para poder mostrar aos pais muitas vezes um produto, estão é, como o sujeito está progredindo nas aulas da arte teatral. Alguns professores ensinam aos seus alunos sobre o método de interpretação, construindo assim uma técnica, cortando muitas vezes a parte criativa do sujeito. O aluno apreende sobre o objetivo da personagem, sobre o que se busca em cena, mas, não busca o que ele quer contar ou transmitir em cena, não se preocupam pela sua história, pelo seu momento criativo e por sua vez não se lhes ensina a observar o que seu companheiro lhe oferece em cena. Isto faz que se restrinja à criação do sujeito neste tipo de aulas. Portanto, é importante se reconhecer que na interpretação também há criação. Destacamos, portanto: que na aula predomina a inversão que termina sendo o produto e não o processo do aluno e nessa perspectiva poucas condições há para investir nas possibilidades de imaginação e criação. Vygotsky afirma que “não se deve esquecer que a lei básica da arte criadora infantil consiste em que seu valor não reside no resultado, no produto da obra criadora, senão no processo mesmo<sup>8</sup>”. (2006, p.88)

---

8. (texto original) “no se debe de olvidar que la ley básica del arte creador infantil consiste en que su valor no reside en el resultado, en el producto de la obra creadora, sino en el proceso mismo”.

Esse processo é de grande importância para a criação. Por um lado, o primeiro aspecto a ser valorizado são essas relações pessoais e por outro lado o meio ambiente (lugar da ação, atmosfera) para que se possam construir vínculos entre os vários participantes, como amizade. Porém, uma boa relação com ele mesmo e com o outro ajudará a entender o objetivo da arte de improvisar. O aceitar seus defeitos e virtudes faz com que o aluno-ator (re)valorize sua auto-estima e ao aceitar-se como tal, aceitará a outro com seus defeitos e virtudes. Isso é de grande importância na aprendizagem do improvisar, a relação da alteridade e com a alteridade. Como se pode observar nessas relações sociais com o outro é que o sujeito vai constituindo-se mediado pela linguagem, sentidos e signos do outro. Na realidade, o sujeito se (re)descobre através do outro, na relação de posição sobre o estar no mundo. Então, esse (re)descobrir é o que o transforma, desenvolvendo assim a sua conduta e pensamento, constituindo assim o psiquismo humano.

Outras das formas de estar no outro aparece no vínculo de confiança, que é ponto chave, porque o aluno-ator tem que começar a acreditar no outro, aceitando seus defeitos e virtudes para acreditar nos pensamentos e gestos que se apresentem na cena e criar a partir delas. Outro ponto a destacar é manter a mente aberta, porque ajudará a receber e apreender os pensamentos e gestos do outro, que significa a construção do novo saber em cena e na vida, porque aprende a perceber as emoções e sentimentos do outro. Então, as idéias do outro são geniais para o processo de construção de uma cena na improvisação e para se constituir como sujeito através do outro.

Outro momento importante é a fluidez do aluno-ator: isso consiste em que o sujeito se deixe levar pelas sensações que está sentindo no momento de improvisar. O aluno-ator tem que estar presente no aqui e agora, isso significa o lugar imaginário onde contam a história, que é criado através do corpo e gesto dos improvisadores. Outro dado importante é quem está no cenário, ou seja, estamos falando da personagem. Ao descobrir o espaço, a personagem e o que move a cena, a história começa a ser concretizada. Segundo Johnstone (1990) nos diz, uma cena contém elementos-chaves, mas, o mais importante é que tem que existir uma relação, uma interação e um vínculo entre as personagens que estão no cenário. Normalmente isto se descobre na cena e, quanto antes seja descoberta, mais rápido progredirá a ação dramática.

Isto se conseguirá através da conexão entre os participantes, que tem que estar presentes no espaço físico e, sobretudo, na fala e sentir do outro, aceitando assim os sentimentos do outro como algo único. Esse sentimento é de grande importância para a criação, porque o aluno-ator tem que deixar-se levar por esses sentimentos expostos, a partir das suas sensações surgem os primeiros impulsos que é o início da criação coletiva, mas “quando fazemos uma oferta cega, não temos em absoluto nenhuma intenção de comunicar-nos. Nosso companheiro aceita a oferta e nós dizemos obrigado. Logo ele faz um gesto não intencionado e nós aceitamos isso, e ele diz obrigado, e

assim sucessivamente<sup>9</sup>” (Johnstone, 1990, p.93). Então, o aluno-ator não teria que racionalizar as palavras de seu companheiro, não as questiona, somente terá que aceitá-las para que a cena aconteça. Aceitar, portanto, não significa uma recepção cega mas, por sua vez, escutar a fala, o gesto do outro porque com essas palavras e gestos poderiam dialogar entre si, criando assim uma nova imagem e uma nova criação na cena.

O perceber significa escutar, ver o que se diz e o que se faz em cena. Dessa maneira a criação partirá da palavra e das imagens do companheiro, construindo assim o texto, que envolve a fantasia e a imaginação dos sujeitos. Conforme afirma Jara (2000) um dos problemas que defrontamos quando improvisamos é a falta de escuta ao companheiro e, em decorrência, arruinamos as iniciativas brilhantes dos outros porque nossa concentração não está neles, mas em nós mesmos como se em nosso interior estivesse a grande ideia<sup>10</sup>.

É importante observar que na improvisação, o improvisador tinha que acolher o outro para que a história possa ser contada e continuada. Ressaltamos que na improvisação trabalha-se para a cena e não para o sujeito. É necessário escutar e compreender o gesto, o movimento do outro, condição essencial para a apresentação de palavras e contra-palavras que engendram o processo de criação.

Falar de improvisação planejada remete a que os alunos elaborem uma seqüência onde está o tema a ser contado, o espaço físico onde acontecerá a história e por outro lado também estão as personagens. Aqui é importante dizer que não há tema previamente definido e tampouco personagens. Os alunos terão alguns minutos para pôr-se de acordo sobre o que vão contar e fazer na improvisação. Nesse momento se relacionam os pensamentos, que por sua vez são transmitidos através da linguagem vocal e linguagem corporal na improvisação. Temos aqui uma relação entre o pensamento e a linguagem, as primeiras idéias que aparecem são as histórias que temos vivido ou as que foram contadas, e é essa a forma de constituir-se criativamente através do outro, através dele mesmo e para o outro. As idéias de um se relacionam com as idéias dos outros e é nessa mistura de palavras e contra-palavras, que produzem novos textos e novos sujeitos.

Isso porque, segundo Vygotski (1992) e Zanella et al (2005), o sujeito está se constituindo em seu dia-a-dia, está mudando através do outro. Nessa mudança de pensamentos com o outro é que o sujeito se transforma por meio das relações que tem com o outro, porque está familiarizando-se com a linguagem, com as sensações e as emoções do outro, fazendo com isto que o sujeito seja um novo produtor da sua própria

---

9. (texto original) “cuando hacemos una oferta ciega, no tenemos en absoluto ninguna intención de comunicarnos. Nuestro compañero acepta la oferta y nosotros decimos gracias. Luego él hace un gesto no intencionado y nosotros aceptamos eso, y él dice gracias, y así sucesivamente”.

10 (texto original) “uno de los problemas, derivado del anterior, con el que nos encontramos cuando improvisamos con otros, es el de la falta de escucha al compañero. Se cae en el error de considerar que la responsabilidad de que la improvisación avance es sólo de uno mismo y de esa manera se arruinan iniciativas brillantes de los otros porque nuestra concentración no está en ellos sino en encontrar nosotros la ‘gran idea’”.

história, de seu contexto social e de sua criação com a mediação dos muitos outros com os quais convive. Portanto, o sujeito “mais do que reconhecer o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá, o encontro permanente com um outro possibilita reconhecer a pluralidade do que se é e do que se pode vir a ser” (Zanella, 2005, p.103).

Ao falar de criação nos referimos ao seguinte processo: em primeiro lugar nasce das experiências do sujeito, do seu passado, da sua história, do contexto em que está inserido. Por um lado, a maior experiência de vida, mais ampla será sua criação, porque possuirá uma maior bagagem à hora de criar, assim poderá imaginar alguma situação e poderá interpretá-la na improvisação. Essa experiência de vida de alguma maneira se relaciona com o momento da criação, porque a primeira coisa que passará pela mente do sujeito é o seu pensamento que se relaciona com os seus sentimentos e emoções da sua própria história, e por sua vez é emanado na linguagem vocal e corporal da cena. Conforme Zanella et al (2005), “ao mesmo tempo em que os sentimentos movem a imaginação, a atividade imaginativa ressignifica ou produz novos sentimentos, em um movimento intenso onde a emoção e pensamento se vinculam incessantemente”. (p.192)

Esse pensamento traz as idéias e as experiências do passado do sujeito como mencionamos abarcando no seu momento com a criação. Então, esse pensamento concreto vai ser transmitido através da linguagem oral e, por sua vez, a idéia é verbalizada no exercício da criação teatral. Segundo Vygotsky (1992) “o pensamento e a palavra não estão relacionados entre si através de um vínculo primário. Essa relação surge, muda e cresce no transcurso do próprio desenvolvimento do pensamento e da palavra<sup>11</sup>” (Vytgotski, 1992, p. 287).

Portanto, o pensamento e a linguagem se converteria em algo real no cenário através da palavra, “o significado da palavra, é a unidade de ambos os processos, que não admite mais decomposição e com relação a qual pode-se dizer que representa: um fenômeno da linguagem ou do pensamento<sup>12</sup>” (idem, p. 289). Então, esse pensamento se (des)estrutura através do outro na cena, para logo converter-se em linguagem, sentimento e significado na palavra, desenvolvendo assim a cena teatral. Este é o momento em que o pensamento e a palavra mudam no próprio processo da improvisação, porque uma palavra emerge de uma lembrança histórica, de um objeto e que ao se relacionar com outra palavra, com a lembrança de outro companheiro de cena se transforma o sentido da palavra. Esse é um momento importante para a criação, porque existe a relação entre pessoas onde “sentimento e pensamento movem a criação humana<sup>13</sup>” (Vygotski, 2003, p. 25), convertendo-se assim em um novo pensamento criador.

11. (texto original) “el pensamiento y la palabra no están relacionados entre sí a través de un vínculo primario. Esa relación surge, cambia y crece en el transcurso del propio desarrollo del pensamiento y la palabra”.

12. (texto original) “el significado de la palabra, es la unidad de ambos procesos, que no admite más descomposición y acerca de la cual o se puede decir que representa: un fenómeno del lenguaje o del pensamiento”.

13. (texto original) “sentimiento y pensamiento mueven la creación humana”.

No transcurso do meu trabalho como educador através da arte teatral, encontrei-me com pessoas que trazem na cena temas cotidianos, problemas reais trazidos para as cenas, como: imagens vistas na TV: programas cômicos, desenhos animados e as novelas, tratando de imitar de alguma maneira os seus heróis no cenário. Conforme Cornejo (2004), a telenovela é como o espelho onde se (re)veem os latino-americanos, porque é um formato televisivo popular que torna homogêneo os hábitos, a estética, e a expressão no seu cotidiano, construindo assim o irreal em real na sua forma de estar no mundo.

Em algumas das oficinas de teatro que proporcionei, como é o caso da oficina oferecida no centro comunitário em questão, encontrei-me com sujeitos que na hora de relacionar-se com a improvisação traziam idéias do seu cotidiano, problemas reais, fugindo muitas vezes do foco do exercício. Por um lado, repetiam o que já estava dito na TV através das personagens da telenovela ou em outros casos os heróis passavam a protagonizar as histórias contadas por eles, partindo de algo já visto ou dito e (re)criando assim o que já sabiam. É importante destacar que quando me propus a realizar uma improvisação com um tema X, as alunas do centro comunitário, ao se relacionar pela primeira vez na improvisação, trouxeram suas próprias histórias de vida e assim seus heróis apareciam em cada exercício teatral, como as personagens das telenovelas, ao disserem: “a gente fez a novela X”. Aqui, Francielle, aluna da oficina, nos demonstra no seu diálogo que a sua vivência estética com a criação nasceu dessa relação com a TV e que, por sua vez, parte de seu entorno social. É uma das formas de como vê o mundo através do (ir)real de uma tela de TV que de alguma maneira ajuda a constituí-la como sujeito no seu modo de estar no mundo.

Ao início do processo de criação, as alunas mostravam o que sabiam sobre o tema a ser improvisado, convertendo a improvisação numa história que refletia a sua própria vida e seus conflitos. Se, por um lado, era interessante conhecer a história do sujeito, por outro lado, perdia-se o foco do processo da criação em conjunto porque o sujeito se preocupava em mostrar a sua própria história, seu próprio pensamento, sua própria linguagem, que envolvia seu passado, porém sem perceber o outro, seus pensamentos e linguagem.

Depois de sensibilizá-las através dos exercícios teatrais dirigidos ao trabalho em conjunto, as jovens começaram a prestar mais atenção no outro, escutavam o que dizia o seu companheiro no cenário. Isso permitia que se dessem conta sobre o que a história realmente precisava e, com esse movimento, tinham melhores condições de criar. É possível compreender que as jovens, no início da oficina, bloqueavam seus companheiros de cenas e, com isso, a si mesmas. Johnstone destaca que se “muitos alunos bloqueiam sua imaginação é porque temem não ser originais<sup>14</sup>” (Johnstone, 1990, p. 79). É interessante observar que esse medo de estar no cenário e de não querer arriscar-se a mostrar-se também constatou-se nos encontros iniciais, porém entendemos

---

14.(texto original) “muchos alumnos bloquean su imaginación porque temen no ser originales”.

que decorriam da não escuta do outro: diziam primeiro o que vinha de súbito à mente, sem perceber o que a outra pessoa, co-participante da cena, estava fazendo/falando.

Observou-se também no processo que as alunas, na hora de apresentar o exercício de improvisação na aula, se preocupavam somente com a sua idéia e com seu sentir, como já mencionamos. Ao início estavam com muita insegurança e vergonha de fazer ridículo ou de fracassar no exercício. Vanessa nos diz “A gente perdeu um pouco de vergonha também”. Essa fala poderia ser analisada da seguinte forma: ao se expor ao outro, a jovem torna-se vulnerável, isso significa que todos observam seus fracassos. Então, a jovem por um lado quer ter sempre segurança sobre o que faz, é essa a razão do bloqueio em cena, porque não se permitia criar pelo medo de ser criticada, de ser qualificada de alguma maneira como um ser não criador.

Com o decorrer da oficina e a compreensão de como se dá o processo de criação na improvisação teatral, as jovens foram paulatinamente modificando o modo de agir. Isso foi possível porque, quando o aluno-ator começa a entender essa forma de criação com o outro, seu pensamento e emoções entrelaçam-se às emoções e pensamentos do seu companheiro, e é dessa maneira que pode ver/ouvir/sentir o que o outro quer dizer. Em outras palavras, conseguem criar com o outro sem restrições, porque “Aprendemos a interpretar as pessoas, aprendemos a nos desenvolver melhor”. Aqui Priscila traz essas palavras que surgiram da nova aprendizagem que adquiriu e transmite em seu sentir, criando assim novos sentidos no seu diálogo, querendo dizer que o simples fato de participar de uma oficina de improvisação a ajudou a se desenvolver melhor, reconhecendo a importância desse processo mediado pelos exercícios teatrais e através da convivência criativa com o outro. Desejo destacar o processo da aluna, porque teve grandes mudanças frente às adversidades (im)postas nos exercícios teatrais: aos poucos ela começou a escutar o outro, a ver o outro, a se conectar com o outro. Portanto, a história e a (re)criação tiveram outro rumo na criação em conjunto, porque começaram a (re)criar a partir da mesma necessidade da cena, que envolvia o dizer do outro, seu dizer e o que a cena requeria.

## **Conclusão**

Ao término da oficina foi possível perceber mudanças positivas nas jovens, observou-se que estavam mais atentas ao que se dizia e fazia na improvisação. Destacamos que naquele contexto foi criado o clima adequado para o movimento de (re)criação, pois as jovens aceitavam o jogo teatral e criavam novas cenas na relação com o outro. Destaca-se com este trabalho a importância da improvisação teatral, o modo como esta possibilita trabalhar questões caras à psicologia como alteridade. Isso porque a improvisação é uma situação dialógica por excelência, pois permite “fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é,

relações que geram significação responsivamente a partir do encontro de posições avaliativas” (Faraco, 2006, p. 64).

Priscila nos diz: “Agora, que eu fiz teatro, eu não tenho mais vergonha de ficar na frente dos outros. Antes eu tinha vergonha de ficar na frente de tudo mundo. Mas agora, não”. O outro, inicialmente distante, sujeito e sujeito de avaliação, pessoa que seja reconhecida, depois de haver participado na oficina de teatro, passou a ser como alguém que reconhece e que se reconhece, alguém com quem se possa estabelecer relações dialógicas.

A fala de Priscila leva-nos a entender que há uma posição no seu discurso sobre o medo de estar frente ao outro e essa mudança nasce na estimulação e no fato de querer arriscar-se no movimento da (re)criação. Esse atrever-se a (re)criar pode haver surgido da tendência do gesto, do olhar, da idéia e do escutar palavras e contra-palavras do outro, intervindo assim nos seus sentidos da (re)criação. Meu eu se vê refletido na criação do outro e vice-versa, fazendo parte dessa transformação de si via criação que é mediada pelo outro. No caso de Priscila, o exercício teatral a ajudou a entender o processo de criação com o outro, porque conseguiu escutar, ver e assumir uma posição diante das ações, das sugestões e emoções do outro e dela mesma.

Em síntese: é importante destacar que em qualquer idade é muito importante participar de relações criativas e dialógicas porque sabe-se que a arte contribui positivamente para a formação psicológica e social. Possibilitam também expressar, apreciar e transformar os afetos e vivências, sendo capaz de atuar para transformar os seres humanos e as relações sociais, enfim seus modos de estar no mundo. Por outro lado, a oficina de improvisação teatral fez com que a arte de (re)criar estimulasse o diálogo entre as jovens participantes, pois promoveu caminhos e desafios diversos em relação ao (re)criar no exercício teatral e ao estar com um outro. As diversas possibilidades de cenas que emergiram foram valorizadas, sendo que o processo de (re)criar a cena foi marcado pelo encontro com a diferença resultando na construção das possibilidades de criação mediados pelo outro.

## Referências

- Cornejo, F. (2004) *Pués los niños de la calle como audiencia de los medios de comunicación: Un planteamiento sobre audiencias mediáticas de la calle*. Milán.
- Faraco, C.A. (2006). *Linguagem e Diálogo*. As idéias linguísticas do círculo de Bakhtin. Segunda edição. Curitiba PR- Brasil. 2006.
- Jara, J. (2000). *El Clown, un navegante de las emociones*. Colección: Temas de Educación Artística N 2. Sevilla- España.
- Johnstone, K. (1990). *IMPRO Improvisación y El Teatro*. Santiago de Chile. Editorial cuatro vientos.

- Maheirie, K. (2006). Subjetividade, imaginação e temporalidade: a atividade criadora em objetivações discursivas. Em Da Ros, S.Z., Maheirie, K. y Zanella, A.V. (org). *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e/em experiência*. 1 ed. Florianópolis – SC: NUP/CED/UFSC, v.11, p. 145-155.
- Vygotski, L.S. (1992). Pensamiento y Palabra. En: *Obras Escogidas II*. (pp.287-348). Madrid: Visor Distribuciones.
- Vygotski, L.S. (2003 e 2006). La imaginación y el arte en la infancia: ensayo psicológico. Madrid: Ediciones AKAL S.A. 2003 e 2006.
- Vygotski, L.S. (1998). *Psicologia da Arte: Arte e Vida*. São Paulo: Martins Fontes. (p. 309-329 e 333-337). 1998.
- Zanella, A. (2005). Sujeito e Alteridade: Reflexões a partir da psicologia Histórico Cultural. *Psicologia & Sociedade*; 17 (2): 99-104; mai/ago.
- Zanella, A.V., Reis, A.C., Camargo, D., Maheirie, K., França, K.B. y Da Ros, S.Z. (2005). Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. *Pisco-UFSC*, v 10, n, 2, p. 191-199, jul/dez.
- Zanella, A.V., Reis, A.C., França, K.B. y Da Ros, S.Z. (2004). Mediação Pedagógica: Reflexões sobre o Olhar Estético em Contexto de Escolarização Formal. *Psicologia reflexão e Crítica*; 17(1), pp.51-60. 2004

**Dados dos autores:**

**Percy Francisco Velarde Castillo.**

Institución Educacional Cree en Mí, CM – Peru.

Contato: percasve@yahoo.es.

**Andréa Vieira Zanella.**

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – Brasil. Bolsista em produtividade do CNPq.

Contato: avzanella@gmail.com.

**Data de recepção:** 03/02/2011

**Data de revisão:** 05/04/2011

**Data de aceitação:** 28/05/2011