

IMPROVISACÃO TEATRAL ESPONTÂNEA PELO MÉTODO DE SPOLIN: um estudo de caso

SPONTANEOUS THEATRICAL IMPROVISATION USING THE SPOLIN METHOD: a case study

Joaquim Pires dos Reis¹ - UFSJ

RESUMO

O proponente deste artigo tem como objetivo enfatizar a contribuição concisa do olhar do professor pesquisador das suas aulas, na disciplina Improvisação teatral pelo método de Viola Spolin. O docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de São João Del Rei também abarca outros autores e ressalta a espontaneidade como elemento base da prática pedagógica. Ao cursar a disciplina de estágio no curso de Mestrado em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da UFSJ e realizar a prática nas aulas de Improvisação Teatral, o proponente desta pesquisa percebeu a importância de fazer este recorte do seu estágio. O procedimento metodológico foi uma pesquisa bibliográfica documental qualitativa. Partiu do estudo da metodologia teatral da autora Viola Spolin e da coleta de dados no campo. O resultado satisfatório trouxe a contribuição da visão do professor pesquisador da sua ação educativa.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Educação; Teatro; Viola Spolin; Espontaneidade.

ABSTRACT

The proponent of this article aims to emphasize the concise contribution of the researcher professor's view of his classes, in the discipline Theatrical Improvisation by the method of Viola Spolin. The professor of the Performing Arts course at the Federal University of São João Del Re also includes other authors and highlights spontaneity as a basic element of pedagogical practice. When taking the internship discipline in the Master of Arts course at UFSJ and taking the practical classes of Theater Improvisation, the proponent of this research Visualize the importance of making this cut of his internship. The methodological procedure was a qualitative documentary bibliographic search. It started from the study of the theatrical methodology of the author Viola Spolin and data collection in the field. The satisfactory result brought the contribution of the researcher teacher's vision of educational action.

KEYWORDS: Art Education. Theater. Viola Spolin. Spontaneity.

DOI: 10.21920/recei72021723641651
<http://dx.doi.org/10.21920/recei72021723641651>

¹Graduando Pedagogia - IFSULDEMINAS. Licenciado em artes cênicas - UFOP. Especializações em: Mídias na Educação pela UFSJ; Arte-educação pela PUC/Minas. Mestre em Artes, urbanidades e sustentabilidade pela UFSJ. E-mail: tempobomhoje@hotmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8008-3429>.

INTRODUÇÃO

A pesquisa proposta visa a enfatizar a contribuição concisa do olhar do professor da disciplina improvisação teatral na prática pedagógica pelo método teatral de Spolin (2015), no curso Artes Cênicas, da Universidade Federal de São João Del Rei. Para alcançar tal objetivo, existe a necessidade de enfatizar os sete aspectos da espontaneidade descrita pela autora norte-americana e, também, a pesquisa documental com o professor responsável pela disciplina Improvisação teatral.

Nessa perspectiva, ressalta-se que as aulas de improvisação do professor visavam a experiências teatrais com espontaneidade, sem ações previamente estabelecidas. O novo era valorizado e a diversidade bem-acolhida.

METODOLOGIA

O levantamento bibliográfico documental é o procedimento metodológico desta pesquisa. A principal fonte é constituída por material já elaborado sobre o assunto em debate, são os livros localizados em bibliotecas ou em sites pela internet. Em seu cerne, tem o caráter qualitativo “considerando que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (GODOY, 1995, p. 23).

O enfoque é entender a proposta do teatro de Spolin e buscar um significado e a contribuição para o ensino-aprendizagem nas aulas de arte. Pela pesquisa bibliográfica, a contribuição de autores sobre o assunto em foco, a documental tem o material que ainda não teve um olhar analítico, olhar que, neste texto, visa ao objetivo da pesquisa. No desenvolver desta análise bibliográfica e documental, foi de extrema importância a consulta da obra “Improvisação para o teatro” de Spolin (2015). A pesquisa foi realizada com a turma do 1º período de Artes Cênicas, 2018, da UFSJ, localizada na cidade mineira de São João Del Rei. Escolheu-se o professor da disciplina “Improvisação teatral” para uma entrevista, o que contribuiu sobre as inquietações que estavam sendo abordadas. Foi usada a observação assistemática e não estruturada, sem controle previamente estabelecido, enfatizou-se a perspicácia do pesquisador em captar o que via, ouvia e interessava à sua pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

No que tange à experimentação, a teatróloga americana Spolin (2015) assevera a necessidade da transposição do processo de aprendizagem para a vida diária. O treinamento teatral não se faz fora das sessões de teatro como algo externo, mas sim como algo interno que faz parte do cotidiano. A autora, assim como Dewey, parte do princípio de que “aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém” (SPOLIN, 2015, p. 03).

Spolin (2015) descreve sete aspectos da espontaneidade que interagem entre si e, a cada instante, um deles cede o lugar de maestro teatral para o outro. Apesar de esta experiência ter um roteiro preestabelecido na interpretação, quando o espectador entra em cena, os atores necessitam da improvisação para dar continuidade ao espetáculo. Sendo assim, é importante comentar sobre os sete aspectos da espontaneidade que ajudam na improvisação.

O primeiro aspecto para o qual a autora chama atenção é o **jogo teatral**, que é defendido como algo natural do sujeito, por meio do qual o indivíduo age com liberdade para experimentar ações criativas para alcançar o objetivo da proposta em ação, respeitando as regras que permitem que o jogo seja jogado. As regras devem ser analisadas e consagradas pelo próprio grupo que faz o jogo acontecer. Ao fazer parte da construção das regras, o aluno sente-se inserido. Com o objetivo estabelecido, que é o problema a ser solucionado, o envolvimento dos jogadores acontece e a excitação da espontaneidade surge.

Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. Isto causa estimulação suficiente para que o aluno transcenda a si mesmo – ele é libertado para penetrar no ambiente, explorar, aventurar e enfrentar sem medo todos os perigos (SPOLIN, 2015, p. 05).

A energia que o jogador libera para alcançar seu objetivo ao ser controlado pelas regras causa a explosão e, dessa explosão, a espontaneidade entra em ação para que o jogo não termine sem o aluno resolver o problema proposto. Se a regra é transformar o espectador em espectador, o ator foca nesse alvo e canaliza suas ações cênicas para essa questão com intensidade. Ele cria, recria e faz o que pode para seduzir o espectador para que este suba ao palco e reaja à peça de maneira física. Quando existe um comando de fora do jogo impondo regras a quem joga, a necessidade de agradar a voz da autoridade acaba inibindo a autodisciplina, o entusiasmo e a confiança de muitos alunos. Se o professor/diretor ficar de fora exigindo que o ator realize a transformação da plateia em espectadores, ele causa uma tensão desnecessária, levando o aluno a conduzir o público teatral ao palco sem ele estar preparado para realizar as ações cênicas.

O segundo passo da espontaneidade é a questão da **aprovação/desaprovação**. Não é possível, de acordo com a autora, ser espontâneo sem conhecer o ambiente no qual está inserido. Do mesmo jeito que não é possível o sujeito ser o próprio condutor da sua vida sem conhecer o sistema capitalista que o domina. O jogador, assim como o cidadão, deve investigar, aceitar, questionar e, até rejeitar, o ambiente do qual fazem parte. Se isso não acontece, vive-se de maneira alienada até mesmo para brincar. O jogador precisa libertar-se da voz inquestionável de comando que vem de fora do jogo e que inibe a liberdade de criação.

Assim como as digitais, somos únicos no meio de bilhões de seres humanos. O professor que aplica os jogos teatrais de Spolin com um grupo de alunos, com certeza tem uma bagagem teatral mais vasta, mas não detém todo o conhecimento. O aluno, com sua liberdade de criação, pode surpreender o docente com uma forma nova de resolver o problema. O autoritarismo, tanto no jogo como na vida, serve somente para controlar e manter o sujeito dentro das redes de quem domina. O que se deseja com os jogos teatrais é a autodescoberta, que o aluno construa a sua própria maneira de jogar e vencer. Vale considerar que o controle do certo e do errado pelo professor atrapalha aluno e docente a vivenciarem novas experiências artísticas. Considera-se também que o progresso do jogador precisa ser avaliado pela óptica do aluno, e não somente pelo professor. Não se deve avaliar um aprendiz julgando que este deveria chegar aonde o docente gostaria que ele estivesse.

A **expressão de grupo** é o terceiro passo da espontaneidade. Quando existe uma união de pessoas lutando por um objetivo comum, a necessidade de um relacionamento saudável e interdependente é imprescindível. Não se pode permitir o domínio de um jogador perante os demais, e muito menos o exibicionismo que inibe os aprendizes que não detêm tanto conhecimento de causa como o que exhibe. Um grupo construído na liberdade e na igualdade de direitos tem boas possibilidades de permitir que o coletivo contribua para alcançar o sucesso. A

competição dentro do jogo, assim como no dia a dia, deve vir de maneira natural, da participação não imposta. A ideia de ser melhor do que o outro gera ansiedade, o companheiro torna-se uma ameaça, não existe relaxamento, pois a tensão é constante, o resultado é mais importante do que o processo. Depois que o sujeito usa as pessoas em volta e direciona toda a sua energia para alcançar o sucesso, sem viver o social, a tendência é deparar-se com o vazio. Já a competição natural permite estimulação a partir da resolução de problemas. Tensão e relaxamento andam juntos nos desafios e o processo é mais importante do que o resultado. O sucesso é uma festa de todos e o aluno sente-se parte da vitória e da vida de cada vencedor. Ser transdisciplinar no teatro é sinônimo de grupo unido. As divergências são bem-vindas quando elas são resolvidas pelo grupo com dialogicidade para encontrar e testar várias soluções. Se não chegar a um consenso de qual é a melhor em cada espetáculo, pode-se fazer a exortação em momentos diferentes.

Em seguida, discute-se a função da **plateia**. Na improvisação teatral de Spolin, a plateia é um membro valioso no treinamento teatral e ela não se resume à quarta parede. A cada membro desse coletivo é dado o direito à liberdade da experiência teatral e não ser encarada como uma massa uniforme para vivenciar a catarse dos palcos. Aquele grupo de pessoas que está no teatro, insaciável pelo espetáculo cênico é, para Spolin, o membro mais respeitado do teatro.

Quando se compreende o papel da plateia, a ator adquire liberdade e relaxamento completo. O exibicionismo desaparece quando o aluno-ator começa a ver os membros da plateia não como juízes ou censores ou mesmo como amigos encantados, mas como um grupo com o qual ele está compartilhando uma experiência. Quando a plateia é entendida como sendo uma parte orgânica da experiência teatral, o aluno-ator ganha um sentido de responsabilidade para com ela que não tem nenhuma tensão nervosa (SPOLIN, 2015, p. 12).

O quinto passo, as **técnicas teatrais**, que não são sacrossantas, vivem mudando com o passar dos tempos e estão sempre ligadas à experiência do ator. Percebe-se que esse aspecto da espontaneidade não pode ser mecânico, e sim natural. A espontaneidade da técnica teatral aparece quando as várias maneiras de resolver um problema não se tornam uma tortura para o ator, mas soluções agradáveis. Conhecer as várias técnicas de apresentação teatral é positivo, mas prender-se a elas como sagradas é matar o surgimento do novo, do diferente, enfim, de ser espontâneo. As técnicas servem para orientar o aluno a alcançar os objetivos de um determinado método escolhido pelo grupo.

O penúltimo aspecto é a **transposição do processo de aprendizagem para a vida diária**. Em outras palavras, o mundo fornece os materiais necessários para uma experiência em arte quando o teatro é visto como algo intrínseco ao sujeito e não como algo exteriorizado. O treino da sustentabilidade do diálogo como indutor de transformações fica na memória emotiva como referência para resolver impasses com urbanidade e respeito às divergências.

Por último, a **fiscalização**. Como o teatro é apresentado numa exposição concreta e não abstrata, ao relacionar fisicamente com a arte de representar, o *insight* surge de maneira natural e intuitiva. A experiência física do teatro permite que o desconhecido seja apresentado pela magia da criação espontânea, sem a preocupação com o sentimento pessoal do ator. Comunicar-se fisicamente é necessário para o personagem, para a apresentação teatral não se tornar uma radionovela. A improvisação teatral é sustentada quase somente no ator e se este não usa a linguagem física do corpo presente no palco, a comunicação torna-se engessada.

Transitar pela fisicalização é entender que o corpo fala, que há comunicação não verbal. Que os gestos corporais estilizados ou inovadores representam posicionamentos internos.

Quando se conhece uma pessoa, seu ambiente, suas preferências sociais, seus sonhos e suas angústias, você passa a decifrar seus gestos físicos. A capacidade de ler as mensagens não verbais dos colegas atores, espectadores, espect-atores e usá-las a favor do ser trans é uma peça importante para o sucesso da sustentabilidade do diálogo provocador de práxis.

No âmbito da experiência teatral proposta pelo professor com respaldo em Spolin, o discente de mestrado pesquisava o Transteatro e buscava, na prática do estágio, subsídios para abordar sua pesquisa.

Essa abordagem procurará desenvolver a capacidade que os atores de um grupo teatral têm ao interagir, encenar, vivenciar, transitar pelos vários personagens de uma peça teatral, buscando o entendimento e a contextualização das ações cênicas com a realidade. O ator vai além do personagem, do texto, do seu pensamento e chega à realidade do cotidiano político e econômico da sociedade. Ele percebe que existem diferentes interpretações sobre uma mesma atitude humana e que os fatos do texto ou da realidade do dia a dia não podem ser reduzidos a uma única interpretação. Ou seja, a abordagem busca uma visão geral do que é importante para encenar uma peça didática. Dessa confrontação das figuras cênicas do texto com as da realidade pública da sociedade, da opinião de cada intérprete, da personagem com a do ator, emerge uma nova visão sobre os acontecimentos da peça e da vida real, aberta a novas opiniões, debates e sínteses (REIS, 2018, p. 08).

O Transteatro tem suas técnicas, assim como os Jogos Teatrais de Spolin. O ator pode utilizar outras técnicas que não sejam as desse procedimento, mas não pode perder-se nos objetivos desta proposta. A plateia é um dos pontos pelo qual os atores devem transitar para fortalecer seu conhecimento, adquirir fatos novos, facilitar e mediar a transição do espectador ao palco teatral para conclusões destas transições que devem estar sempre abertas a novas intervenções. A transposição de aprendizagem para o cotidiano também envolve o futuro dos que participam desse método.

A prática do Transteatro quebra a ação do monólogo e prepara o terreno para um diálogo reflexivo e crítico nas relações entre os sujeitos e do sujeito com o mundo. O que propõe é uma pedagogia calcada na ética aberta ao diálogo plural, que são possíveis quando existem limites entre eles, que permitem distingui-los sem confundi-los. Quando esses limites conectam os vários saberes, surge a transcultura. Importante ressaltar que as fronteiras culturais do diálogo devem ser flexíveis sem permitir a exclusão, pois da ambivalência dos conhecimentos que surgem as forças de mudanças. Só é possível alcançar a cultura do trans diálogo se formos capazes de criar novas formas de alianças que apontam para essa direção. Este caminhar coletivo necessita de formas de comunicação capazes de politizar a sociedade (REIS, 2019, p. 246).

O Transteatro nega o controle de alguns sobre os outros, da convivência social atrelada à dicotomia, explorador x explorado. Manipular as experiências é retirar do sujeito a chance de ter uma atitude ativa na construção da sua vida e contribuir para a história do mundo. Nessa lógica, o experimentar artístico deve ser vivenciado para despertar no ator, na plateia e no espect-ator a sensibilidade, a criatividade e a oportunidade de sentir novas vidas, de aproximar-se das semelhanças e estimar as diferenças.

O professor é reconhecido como um mediador, um socializador que seduz e auxilia a existência de um elo entre o sujeito e a aprendizagem. O docente aprimora a relação com seus estudantes quando conhece a realidade de seus alunos, mantém uma atitude de cooperação e possibilita um diálogo provocador de práxis. Do mesmo jeito que o tutor não pode controlar as vivências de seus alunos, os controladores do sistema econômico não podem dominar os experimentos individuais ou coletivos da sociedade. Quando esse tipo de imposição acontece, o sujeito fica alienado quanto às necessidades dos que controlam. No primeiro caso, ao professor e, no segundo, aos capitalistas.

Com embasamento na autora Spolin, nas aulas do professor e na pesquisa Transteatro, enfatiza-se que, a espontaneidade é um fator ímpar nas experiências teatrais em que a teoria exige uma prática aberta a novos olhares.

BREVE RELATO SOBRE O INÍCIO DAS AULAS DE IMPROVISACÃO

As aulas aconteciam às segundas-feiras e duravam, em média, quatro horas. O professor sempre iniciava as aulas com exercícios de aquecimento e improvisações coletivas e individuais. Dentre as atividades, listam-se algumas:

Enrolar e desenrolar: em um círculo dentro da sala, cada aluno em posição ereta descia a cabeça o mais próximo possível do chão, depois voltava para a posição inicial. O exercício era repetido várias vezes em velocidades diferentes. O professor ficava atento à posição física do aluno e chamava atenção para aqueles que procuravam imitar o colega. Cada aluno deveria realizar a atividade no seu ritmo e tempo.

Andar aleatoriamente pela sala, sem deixar espaço vazio e nem se chocar com os colegas. Sempre que tinha um espaço sem ser ocupado ou certo amontoado de pessoas, o professor chamava atenção. Afirmava que cada discente deveria realizar o exercício com atenção e com foco no objetivo.

Quebra de ritmo: os alunos continuavam a andar aleatoriamente pela sala, mas desta vez com a orientação de usar frases em um tom de voz rápido e caminhar lento, ou usar um tom de voz lento e caminhar rápido. Esse exercício gerava um pouco de confusão, as falas dos alunos misturavam-se e isso gerava muito riso. O professor solicitava concentração, mas não era possível continuar e a atividade era encerrada.

Correr e parar: os alunos corriam pela sala e quando um deles parava, os demais teriam que parar também. Vários alunos levavam certo tempo para perceber que alguém havia parado de correr.

Em seguida, os jogos de improvisação:

Ouvindo o comando: o professor falava o nome de um aluno que tinha de desmaiar e os demais iriam socorrê-lo antes que caísse no chão. Solicitava que a turma fizesse rapidamente uma cena da imagem que ele citou. Pedia para andar em dupla, trio e, às vezes, fazer montes de pessoas. Já no final, as imagens ou o amontoamento já ficava por conta dos jogadores, que precisavam ficar atentos para não perderem o foco. Esse exercício exigia rapidez e atenção dos jogadores.

Jogo do pano: a turma fazia quatro grupos de pessoas que ocupavam espaços definidos na sala. Um grupo ia para o palco, um pedaço de pano era jogado para o alto e este não poderia cair no chão. Quando o grupo já havia jogado por um determinado tempo, outro ocupava o lugar dos jogadores e iniciava a tarefa. Depois de todos os grupos realizarem essa ocupação, qualquer equipe poderia tomar o espaço do jogo e roubar o pano e começar a jogar. Em alguns momentos,

dois grupos ou até três entravam ao mesmo tempo no espaço do jogo. Rapidamente, os alunos resolviam o impasse e a brincadeira continuava. O professor não interferia nesse tipo de situação, dando autonomia para os estudantes resolverem o problema com respeito ao tempo/espaço de cada grupo.

Olho no olho: em dupla, era executado o jogo olho no olho. Entre os pares, um colocava a mão no peito do outro e o conduzia pela sala. Em certo momento, o condutor era conduzido pelo parceiro. Esse treinamento exigia atenção dos participantes que precisavam estar atentos às outras duplas espalhadas pela área do jogo.

Palco e plateia: em cena, uma dupla em que cada jogador ocupava o lado extremo da área do tablado. No meio, uma cadeira. O ator A deveria sentar-se na cadeira e o ator B não poderia deixar. Sem usar a fala, o jogo trazia um conflito que precisava ser resolvido. O papel era trocado quando a cena já não tinha mais foco. Todos os atores experimentavam essa forma de improvisar. Com algumas duplas, essa atividade gerava certa disputa de quem venceria quem. Não conseguiram trabalhar a questão de ceder ou de recuar.

Quem investiga quem? quatro jogadores em cena, A, B, C e D. A investiga B; B e C isolam A; D conquista C. Esse jogo ficou um pouco confuso para a plateia que se perdia nas regras da conquista.

O jogo do dublador: essa atividade teve grande repercussão na turma. Dois jogadores no palco e dois fora de cena para dublar as ações físicas dos personagens. Em vários momentos houve inversão das regras com os atores improvisando as falas dos dubladores.

Os atores, ao realizarem os exercícios de aquecimento e de improvisação, trabalhavam com a percepção do lugar que o outro ocupa no jogo, da entrega e da confiança nas ações cênicas, do ritmo e do sentimento de pertencimento ao ambiente da classe e da atividade, desenvolviam a capacidade de ceder e deixar o outro perceber; visando à espontaneidade como elemento propulsor das ações cênicas.

O professor calcava seus exercícios teatrais na abordagem somática, amparada nos conceitos filosóficos de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Viola Spolin e Jerzy Grotowski. Ao interpretar esses autores, o professor infere:

Mas lembremo-nos de que para a construção somática das aulas é necessário que haja uma condução que dê condições (somáticas) ao atuante para que algo aconteça e vá se construindo. A ligação entre os exercícios é um dos modos mais importantes para que este metabolismo ocorra. O metabolismo da aula visa o metabolismo dos atuantes: os educandos são o trabalho. A construção do processo metabólico em cada aula se direciona a lugares intensivos de experiência para os atuantes (e a uma intensidade quantitativa também, no sentido mais comum da palavra). Este mesmo processo se desdobra para um metabolismo entre os dias de aula. Então o esquema de trabalho é de articulação entre, por exemplo, os exercícios e a improvisação dos canais simples para os complexos; indo e vindo em retroalimentação. Cada aula como uma mini obra operativa, um acontecimento em termos de dimensão teatral, e o processo maior entre as sessões atuando de maneira análoga e decorrente. (MAGELA, 2017, p. 35-36).

O pilar da pedagogia somática é o corpo como experimento, a valorização da experiência humana como fonte de conhecimento espontâneo. O professor que se utiliza dessa educação somática valoriza a sensibilidade do toque da pele, aprendizado pela experiência espontânea e a flexibilidade da percepção.

ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS

A entrevista semiestruturada ocorreu com o professor da disciplina Improvisação teatral do curso de Artes Cênicas da UFSJ, na cidade mineira de São João Del Rei. Teve-se como inquietação a percepção do professor com sua turma de teatro que vivenciam experiências teatrais pela metodologia da autora Viola Spolin, com foco nos setes aspectos da espontaneidade. O entrevistado é professor efetivo nessa instituição de ensino, com pós-doutorado em educação. Ele enfatizou que gosta de trabalhar com a metodologia da autora norte-americana com destaque para a espontaneidade, que defende a experiência teatral como tempo/espço propício para o aluno ser transdisciplinar. Transitar pelo conhecimento do outro, deixar que o outro perceba o seu saber e que possam concluir sínteses abertas a novas experiências. Era nítida a interferência de Bakhtin e sua exotopia.

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar - ver e conhecer - o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...]. Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive (BAKHTIN, 1992, p. 45).

Essa deve ser a primeira atividade estética do ator, identificar, experimentar e colocar-se no lugar dos papéis dramáticos que compõem o texto. Depois, é possível perceber essas figuras dramáticas nas personalidades da nossa cultura e procurar refletir suas posições perante a sociedade. Os alunos atores ganham na exotopia a oportunidade de colocar em prática as conclusões do que eles viram pelo olhar do outro, o que gera novas exotopias. Em contato com as forças discursivas dos papéis dramáticos, é normal que haja atritos de pensamento, mas o que se busca é a solução desse atrito pelo diálogo teatral, o que Freire (2011) chama de dialogicidade. A comunhão dos homens que geram transformações ocorre pela dialogicidade. Quando o diálogo é praticado como fenômeno do sujeito que o utiliza para provocar ação, reflexão e mudança, ele é mediatizado pelo mundo. No caso desta pesquisa, o diálogo teatral é mediatizado pelo palco, considerado como extensão do mundo real. A arte faz parte da vida do indivíduo, assim como o trabalho e a família.

O professor deixou explícito que, em suas experiências, tem analisado que os alunos têm certo receio de serem criativos.

Estão sempre esperando pela minha aprovação. Por mais que enfatize que na arte não existe certo ou errado e que o novo sempre é bem-vindo, desde que calcado em justificativas cênicas, eles esperam pela minha aprovação. Meus títulos acadêmicos os inibem! O professor não é o detentor do saber absoluto. Eles são atenciosos com o foco do problema a ser resolvido em cena, tem uma boa expressão de grupo, conhecem várias técnicas teatrais, conseguem contextualizar com seu cotidiano, tem ótima fiscalização, contudo, sempre esperam pela aprovação ou desaprovação. Buscam o olhar de positivo na minha pessoa, se não conseguem a resposta, buscam nos colegas em cena ou nos que estão na plateia (PROFESSOR ENTREVISTADO).

Realçou que a falta de espontaneidade de seus alunos é uma questão cultural. Que o sujeito é tolhido desde criança, seja em casa, na escola ou entre os amigos. Enfatizou que, na contemporaneidade, ainda existem professores de ensino regular que insistem em dizer ao aluno para colorir a cútis do desenho com o lápis cor de pele. Aqueles pais que não deixam o menino vestir rosa, nem a menina, azul. Vivemos em uma sociedade calcada em referencial, em normas tradicionais e rígidas, a diversidade é castrada a todo instante. Olha por alguns instantes e indaga: “*Como o sujeito aluno pode ser espontâneo se nasceu e cresceu em uma sociedade castradora?*”. É notório que não se pode confundir ser uma pessoa espontânea com uma pessoa que vive na libertinagem. A espontaneidade requer liberdade de expressão com respeito, resiliência, fundamentação teórica e prática, e não um fazer por fazer.

Os objetos de pesquisa podem ser observados por vários ângulos. Ao avaliar a castração da sociedade e a falta de liberdade de expressão por outro viés, essas ações impositivas tornam-se materiais ricos para o artista que busca elementos ímpares para a sua arte. Daniela e Caetano afirmam em sua música Proibido Carnaval “Abre a porta deste armário que não tem censura para me segurar (...) vai de rosa ou vai de azul?”. Os artistas foram além da estética musical e usaram a obra para fazer crítica aos sujeitos que tolhem a espontaneidade, a liberdade “desse país como ele é”. Ser espontâneo em um país calcado em censura, seja ela política, religiosa ou cultural, requer uma escola e professores artistas livres dos paradigmas das instituições de poderes.

O professor defende que a arte pela experiência enriquece o cotidiano do aluno. Esse tipo de vivência permite ao sujeito romper as barreiras que separam os seres humanos. É importante frisar que as percepções do professor com seus alunos também tinham as marcas teatrais de Dewey.

Dewey (2010) afirma que as experiências artísticas para serem concretizadas necessitam apenas de um ambiente acolhedor e do imperativo de aprender, que o indivíduo traz dentro de si. “A função moral da própria arte é eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber” (DEWEY, 2010, p. 548).

Dewey parte do pressuposto de que “a experiência é a arte em estado germinal”, sendo a arte o resultado do eu orgânico em relação contínua e integral com o mundo e que essa interação depende do ambiente e das pessoas que estão ao seu redor. Ela humaniza pela sensibilidade, pela capacidade de unir pessoas, da percepção do toque, no caso do teatro, também pela oportunidade de experimentar papéis sociais. O que importa são as experiências que nos conduzem a uma sociedade mais humanitária, tendo a arte teatral como base dessa vivência.

Seguindo a lógica de Dewey, pode-se afirmar que se não houver entrega, não existirá teatro em seu sentido mais amplo. Existe a necessidade de o aprendiz liberar todos os seus predicados, principalmente o da intuição. Ser uma pessoa intuitiva é permitir a espontaneidade aflorar no momento em que todos esperam uma resposta original na solução de um problema. Ser espontâneo é resolver um problema à sua maneira, do seu jeito, sem se preocupar com aprovação ou reprovação de terceiros. Para ser intuitivo, precisa de liberdade para ser o que é, não se apegar ao medo de ser reprovado. O direito de agir conforme o seu pensamento e de maneira reflexiva com os colegas no palco permite-lhe ser criativo, surpreender os que esperam uma resposta calcada em técnicas teatrais conhecidas.

Em determinado momento da entrevista, o professor narrou certa vivência que teve com seus alunos em um exercício de improvisação calcado na espontaneidade. O nome do exercício era **Futebol Invisível**.

Alguns alunos atores faziam parte do palco e os demais da plateia. Os alunos que estavam no palco organizaram dois times de futebol com uma bola invisível. O time vencedor seria o que marcasse três gols primeiro. No começo houve muita dificuldade de percepção de tempo/espaço, o campo sempre aumentava de tamanho, apareceram várias bolas e os alunos ficaram perdidos. Havia uma preocupação exagerada em fazer os três gols. No decorrer do exercício os jogadores foram relaxando e agindo naturalmente como jogador de futebol. Percebi que a espontaneidade também entrara em campos naquele instante. A cena melhorou muito, ganhou vida, a percepção de coletividade e da capacidade de ceder e avançar deu ritmo à cena. Mas os jogadores perderam a concentração novamente e os gols subsequentes foram decididos no grito, na imposição da oratória, momento em que houve a necessidade de encerrar o exercício. Não havia mais espontaneidade e sim, imposição de decisão (PROFESSOR ENTREVISTADO).

Era visível o brilho no olhar do narrador, algo mágico aconteceu por um instante naquele dia, naquele exercício e seu nome era espontaneidade. A busca pela espontaneidade nos jogos teatrais é algo ímpar, de valor cênico inestimável e quando acontece, é o auge da cena.

Na entrevista, ficou perceptível que o professor, apesar de ter o método de Improvisação Teatral de Spolin como referência, agregava outros autores em suas aulas. O professor não seguia os sete aspectos da espontaneidade da autora como bíblia sagrada, de maneira intocável. O docente enfatizou que era um professor pesquisador de sua prática em busca da espontaneidade teatral de seus alunos. Ser um catedrático espontâneo não pode atrelar o conhecimento somente a uma determinada metodologia.

Pela entrevista, percebe-se que o professor almeja com suas aulas alcançar com leveza aquilo que Santos (2011) defende, que é a capacidade de se emancipar desta vida complexa e dominada pelos paradigmas hegemônicos. Quando o sujeito-aluno sobe ao palco de maneira espontânea e entrega-se à vida do personagem, ele expõe para a plateia a crítica dos porquês das ações da figura dramática que interpreta, sem esperar aprovação ou reprovação da sua interpretação, mas sim das ações cometidas pelo personagem, contextualizada com o mundo.

CONCLUSÃO

Ao enfatizar a contribuição concisa do olhar do que ressalta a espontaneidade, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de São João, averiguamos que: A prática pedagógica de Spolin apoia-se em uma teoria que não pode ser entendida como um livro com regras rígidas a serem seguidas. A experiência teatral e educacional do professor com seu aluno precisa ser calcada na aprendizagem sociointeracionista. Uma relação de afeto, de cognição, de reciprocidade, que valoriza a bagagem cultural do aluno e percebe-o como sujeito capaz de ensinar e aprender no coletivo. No âmbito da experiência teatral pelo olhar do professor, que encontra respaldo em Spolin, Dewey, Freire e Santos, este profissional da educação é visto como um mediador, um socializador que seduz e auxilia a existência de um elo entre o sujeito e a aprendizagem espontânea. O docente aprimora a relação com seus estudantes quando conhece a realidade de seus alunos, mantém uma atitude de cooperação e possibilita um diálogo provocador de práxis sociais.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *MilPlatôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEWEY, John. *Arte com Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 50 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2011.
GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995. Disponível em: <https://rae.fgv.br/rae/vol35-num2-1995/introducao-pesquisa-qualitativa-suas-possibilidades>. Acesso em: jun. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

REIS, Joaquim Pires dos. *Transteatro: sustentabilidade do diálogo teatral como indutor de práxis social*. 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade - PIPAUS, Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ, São João Del Rei, 2018. Cap. 3.

REIS, Joaquim Pires dos. *Pedagogia do Transteatro: educação, gênero e diversidade sexual*. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*. Rio de Janeiro. v. 5, n. 2, p. 241-258, maio-ago. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riac/article/view/44851>. Acesso em: jun. 2021.

MAGELA, André Luiz Lopes. Abordagem somática na educação teatral. *Revista Moringa: Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan./jun. 2017, p. 23-38. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/34856/17709>. Acesso em: 25 maio 2021.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da Experiência*. 8 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 6 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

Submetido em: julho de 2021

Aprovado em: setembro de 2021