

KATIA PANFIETE ZIA

A INVESTIGAÇÃO DA CRIATIVIDADE  
NOS JOGOS CÊNICOS

PUC-CAMPINAS

2005

KATIA PANFIETE ZIA

A INVESTIGAÇÃO DA CRIATIVIDADE  
NOS JOGOS CÊNICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências da Vida da PUC-Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia Escolar.

Orientador:

PUC-CAMPINAS

2005

Ficha Catalográfica elaborada pela PUC-Campinas-SBI-Processos Técnicos.

t153.35 Zia, Katia Panfiete

Z64i A investigação da criatividade nos jogos cênicos / Katia Panfiete Zia. -  
Campinas : PUC-Campinas, 2005.  
x, 156p.

Orientador: Fernando Luís González Rey.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas,  
Centro de Ciências da Vida, Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui anexos e bibliografia.

1. Criatividade. 2. Artes cênicas. 3. Investigação. 4. Subjetividade. 5. Sujeito  
(Filosofia) I. González Rey, Fernando Luís. II. Pontifícia Universidade Católica  
de Campinas. Centro de Ciências da Vida. Pós-Graduação em Psicologia.  
III. Título.

22.ed.CDD – t153.35

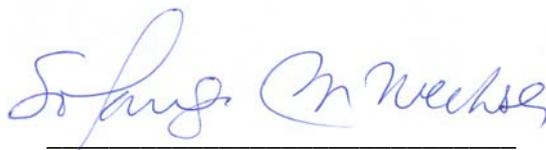
KATIA PANFIETE ZIA

A INVESTIGAÇÃO DA CRIATIVIDADE  
NOS JOGOS CÊNICOS

Comissão Examinadora



Dr. Fernando Luiz González Rey  
Presidente



Profa. Dra. Solange Múglia Wechsler  
Membro



Dra. Albertina Mitjás Martínez  
Membro

PUC- CAMPINAS

2005

## AGRADECIMENTOS

A quem desejo agradecer?

A tantas pessoas, entes e seres especiais e espaciais, a Deus, mentores e divindades, que comigo estiveram e participaram, nessa aventura da experimentação e investigação por um mundo inédito; permissivo à fantasia, aderente à imaginação, parceiro da criatividade. Nos permitimos entrar e juntos mergulhar.

Obrigada a meus pais, Lourdes e Romeu, pelo acompanhamento diário e cotidiano, de alterações e flutuações do humor. Tolerância, incentivo, investimento, cuidados, amor e preces. A minha avozinha linda que sempre me apoiou e zelou com todo amor de mãe ao quadrado: Vó Julia.

Ao meu irmão, Glauco, à 'mana' cunhada Sandra e a meu sobrinho Ruan maravilhoso, que muito me inspirou e relaxou.

A Luiz, pela compreensão, pelo carinho e pelo companheirismo na jornada.

À amigona Dri, que participou de todo o processo, desde o projeto, especulações, discussões criativas, auxílio técnico, estímulo e companheirismo. Valeu.

A Lelo pela compreensão e 'abandono' produtivo. A todos os amigos e amigas que participaram de alguma forma do projeto e do pré - projeto, entre eles De, Mos, Sol, Fe, e a todos participantes que um dia passaram e/ou integraram meus grupos de teatro.

À Cia Artística 'Improviso na Baliza', por ter acreditado em mim e permitido o espaço e a disponibilidade necessários para experimentação. Obrigada a Deby, André, Leo, Su, Re, Ga, Pa, Da, Dri, Ro, pelos momentos de diversão, aprendizagem, prazer, risos e riscos.

A todos os profissionais envolvidos, que me auxiliaram e ajudaram a organizar minha vida burocrática: às secretárias da Pós-graduação, Elaine, Eliane, Maria Amélia e Dareide, pela competência.

A todos os funcionários do PAT Artur Nogueira, pela disponibilização dos espaços e à coordenadora do PAT, Deyse, pela confiança em meu trabalho.

À Divisão de Cultura, seus funcionários e seu chefe, Marcos, por me ceder o teatro como espaço disponível para minha pesquisa.

Às psicólogas parceiras da minha cidade: Andréa e Valéria, pelos momentos de troca intensa e relaxamentos.

Às amigas moradoras de Campinas pela hospitalidade sempre que precisei de um aconchego: Ta, Ca, Ro.

A Gil, Cris, Sílvia, Tatianas, Joyce, Maura, Claudia e tantas amigas parceiras do mestrado que caminharam juntas nessa trajetória de batalha, empolgação, ansiedades e sonhos se realizando.

A professoras e professores do mestrado que me inspiraram: ao professor Téziz, que me iluminou com suas interpretações de sonhos e fantasias fantásticas e poéticas dos mitos. A Maria Helena, que me orientou pelos caminhos da organização e da objetividade. A Raquel, que me permitiu transpor novas dimensões da pesquisa. A Solange, por seus conhecimentos e pela experiência na área, pela sua paciência, independência e motivação. À profa Tânia de Multidisciplinariedade pela noção de grupo, cumplicidade e interação, imprescindíveis para que o imprevisível e o dinâmico acontecessem. Ao professor Fernando, pela flexibilização e permissão ao novo, mutável, inesperado. Obrigada pelo espaço em aberto...De trocas, polêmicas, experimentações, emoções e crescimento. Obrigada 'pros'.

A todos os sujeitos que concordaram em participar espontaneamente e a se arriscar comigo nesta trajetória. Muito obrigada pelos ensinamentos, pelas vivências e pelo carinho.

À CAPES pelo incentivo financeiro indispensável ao processo.

Zia, Katia Panfiete *A investigação da Criatividade nos Jogos Cênicos*. Campinas, 2005. 156f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Ciências da Vida – Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

## RESUMO

Os jogos de teatro, neste estudo, visaram despertar e investigar os processos criativos e as expressões cênicas criativas e não-criativas. O termo criatividade deriva do latim, *'creare'*, que significa fazer algo novo e do grego *'krainem'* realizar. Criar cenicamente seria produzir, expressar repertório corporal e verbal novo e diferente na história do sujeito. Esta pesquisa estudou o fenômeno da criatividade do ponto de vista do sujeito, de seus processos segundo a pesquisa qualitativa e a Teoria Histórico-Cultural da Subjetividade. A criatividade é vista como um fenômeno complexo, que envolve uma junção de funções psicológicas complexas, que podem ou não se desenvolver na trajetória de vida do sujeito. Foram estudados 9 sujeitos com idade entre 21 e 45 anos sem experiência teatral – 5 do sexo masculino e 4 do sexo feminino. Os sujeitos chegaram tímidos e sem repertório corporal nem verbal cênico. Com o início das dinâmicas conversacionais apresentaram suas dificuldades de criar individualmente e em grupo. Com a aplicação dos jogos cênicos, os sujeitos foram desenvolvendo repertório de expressão corporal e verbal e, durante as conversas, começaram a compartilhar medos e bloqueios relacionados à criação. Novos sentidos subjetivos começam a se formar, e as configurações de sentido relacionadas à criação começam a se modificar. Conclui-se que este grupo conseguiu criar, após emergência do sujeito crítico que reflete sobre seus valores e sentidos subjetivos e aumenta seu autoconhecimento. Assim a expressão cênica vai se apresentando de forma diferenciada, com novos gestos corporais e novas expressões verbais. Por fim, notou-se que este teatro e seus jogos estimularam e desenvolveram novas configurações criativas e expressões cênicas criativas idiossincráticas em cada sujeito e, portanto, este teatro passou a ser compreendido como Teatro da Criatividade: visto como jogo que estimula e alavanca o ator adormecido para criar e atuar como ator protagonista no palco de sua vida.

Palavras-chave: Criatividade; Sujeito; Jogos Cênicos; Subjetividade.

Zia, Katia Panfiete. *Creativity's investigation on the Scenic Plays*. Campinas, 2005. 156f. Master's Dissertation of the Graduation Program in Psychology. Center of Sciences of Life – Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

## **ABSTRACT**

The scenic plays in this research purposed to wake and to investigate the creative process and the creative scenic expressions and no creative . The vocable creativity derives of Latin 'creare' that means to make new something, and of Greek 'kainem' to realize. To create of the theatre can signify to invent, to express new and different corporal and verbal repertory on the subject's history. This research studied the creativity's phenomenon above viewpoint of subject, its process according to the qualitative research and the Historic-Cultural of Subjectivity's Theory. The creativity is viewed that a complex phenomenon involved one connection of complex psychological functions, can or cannot develop during subject's history of life. There were 9 subjects studied, from ages 21 to 45 years old. They did not have theatrical experience. There were 5 masculine and 4 feminine. The subjects arrived timid without corporal and verbal scenic repertory. Inside of the conversation dynamics showed, difficult of subjects how to create alone and with a group. During application, scenic plays the subjects development repertory of corporal and verbal expression. Inside conversation, dynamics begun to share blockades and fears connected of creation. News subjective senses were constituted and news configuration senses were connected to create to iniciate modification. The conclusion was that this group could create after occurred the emergency of critic subject that reflects about his values and his subjective senses and he intensifies his self-knowledge. So the scenic expressions showed different matrices with new corporal expressions and new verbal expressions. Finally, there was consideration that this theatre and its plays stimulated and developed new creative configurations and creative scenic expressions peculiar to each subject. I understood that this theatre and his plays stimulated and developed configuration creative news and creative scenic expressions singulars in the subjects. Consequently this theatre is understood in Theatre of Creativity: viewpoint of how play stimulates and transports the sleeping actor to create and how a protagonist plays in the scene of your life.

Key words: Creativity; Subject; Scenic Plays; Subjectivity.



## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	IV
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	13
1. CRIATIVIDADE	17
1.1. Abordagens Atuais da Criatividade	22
2. CRIATIVIDADE E SUBJETIVIDADE	31
2.1. Sujeito e Criatividade	37
2.2. Sujeito, Personalidade e Caráter Personológico da Criatividade	38
3. EXPRESSÃO E CRIATIVIDADE	41
3.1 Teatro e Expressão Cênica	44
3.2 Expressão Corporal	46
3.3 Expressão Verbal	47
3.4 Teatro e Criação: O Teatro da Criatividade	48
4. PESQUISAR A CRIATIVIDADE DE FORMA CRIATIVA: DESAFIOS E CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	53
4.1 Sujeitos e Contextos	56
4.2 Procedimentos	57
4.3 Instrumentos	58
4.3.1. Dinâmicas Conversacionais	60
4.3.2. Jogos e Exercícios Cênicos Criativos	62
4.4 O Processo de Construção da Informação	63
5. CONSTRUÇÃO DA INFORMAÇÃO	67
5.1 Conhecimento: suas múltiplas e diferenciadas buscas nos primeiros contatos	67

5.1.1 A Emergência da Criatividade pela Necessidade	78
5.2 Autoconhecimento, Imaginação e Reflexão Compartilhadas: A emergência do sujeito e das Configurações Criativas	80
5.2.1 O Despertar do Potencial Criador	80
5.2.2 Medos e Prazeres da Criação	87
5.2.3 A Conscientização das Limitações	93
5.2.4 A Imaginação Criativa como Proposta de Caminho para Superação dos Medos e Bloqueios	100
5.3. Reconhecimento e Recriação: Os Caminhos Idiossincráticos da Liberação da Expressão Corporal e da Expressão Verbal Cênicas Criativas	109
5.3.1. A Preparação para a Criação Cênica	109
5.3.2. O Contato com os Jogos Cênicos Criativos: O Improviso Precedendo a Criação	112
5.3.3. Estado de Espontaneidade e Prazer: Solo Fértil para a Criatividade.	118
5.3.4. Mudanças nos Sentidos Subjetivos e nas Configurações Subjetivas	123
5.3.5. Indicadores de Expressão Criativa	129
5.3.5.1. Expressão Corporal Criativa	130
5.3.5.2. Expressão Verbal Criativa	130
5.3.5.3. Expressão Cênica Criativa	132
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	139
ANEXO 1: Termo de Consentimento	145
ANEXO 2: Questões Dialógicas	146
ANEXO 3: Síntese dos Encontros e Exposição dos Jogos Cênicos	148

Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com freqüência, foi, na verdade, chamada criação [...] e também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples fazer não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*.

Luigi PAREYSON

## INTRODUÇÃO

Criar: palavra tão pequena e abarca tantos significados e tantos sentidos. Eis sua contradição e sua mola propulsora: a dialética. Assim também se constrói uma criação. Por meio dos conflitos desafiadores que vão surgindo em nosso caminho. Um perpassando o outro, se integrando e se amalgamando, fazendo surgir novas criações. Porém, existem muitos elementos que envolvem tal processo fenomenológico humano. Digo fenomenológico, pois estamos perante um acontecimento que se mune de elementos expressivos para se manifestar de forma simultânea com outros aspectos humanos, sociais, culturais, emocionais, subjetivos, intersubjetivos. Um criando e influenciando o outro. Assim como a ação do homem sobre o meio o modifica e o transforma, o mesmo acontece ao inverso, o meio influenciando o sujeito. Dessa forma, ambos crescem e mutam. Da mesma maneira a subjetividade singular de cada ser humano cria e age sobre o meio, modificando ambos simultaneamente, de uma forma complexa e também idiossincrática em cada ser e em cada contexto. Por isso, fica delicado ao pesquisador optar por uma linha específica de investigação que possa abarcar apenas um ponto de vista, já que tal fenômeno é polivalente, complexo, dinâmico e envolve muitos aspectos em seu processo e em suas manifestações.

Desde já, comunico que minha escolha se realizou por uma visão mais integradora e multidisciplinar do fenômeno, e me utilizei durante o percurso de linhas e teorias que pudessem capturar o fenômeno com maior abertura e amplitude de idéias e conceitos.

Criar envolve um sujeito que cria; entre o sujeito e a criatividade ocorre um fenômeno processual criativo, que se concretiza ou se expressa por meio de uma manifestação, que seria a criação em si ou mais economicamente falando – o produto criativo.

O fenômeno processual criativo pode ou não ser influenciado por fatores extrínsecos ou por fatores intrínsecos. Também pode ser reprimido ou

tentar ser reprimido, como determinadas táticas políticas que ocorreram em muitos momentos da nossa história, a de sufocar, proibir, desvalorizar; mas, nem sempre foram eficazes, como muitos exemplos de pessoas e artistas que durante períodos de ditadura e opressão continuaram criando e se manifestando, sob forças contrárias, continuaram enfrentando opressões externas e criaram, mesmo sob circunstâncias adversas. Sua motivação intrínseca falou mais alto, até mesmo sob pena de morte criaram. Conclui-se então, que o ser humano é impelido a criar pela sua motivação, necessidades, desejos e pela sua imaginação criadora, e que nenhum fator extrínseco pode sufocá-lo quando este ente assim o deseja. Portanto, a imaginação criadora encontra-se no âmago de quase todas as atitudes criadoras e criativas. Às vezes para seu bem, como também para seu malefício.

A imaginação criadora de um sujeito ou de um artista é capaz de tornar visível aquilo que é invisível. Acredito, dessa forma, que a imaginação é um dos maiores propulsores da criatividade, da mesma forma que se constitui num dos processos mais importantes para a criação de um personagem teatral, e na representação ou atuação cênica espontânea. Como disse Moreno (1984), no *estado de espontaneidade*, os homens se deslocam do mundo dos feitos reais, dos pensamentos e sentimentos reais para um mundo de fantasia que inclui a realidade potencial, em que tudo pode ser permitido e, portanto, modificado. É criando e vivendo estas fantasias, por meio da expressão cênica, que o sujeito/ator pode alterar significados de suas experiências reais e haver novas produções de sentidos para si e para sua subjetividade individual e social.

O ato de criar é desafiador, instigante e polêmico para quem o realiza e para quem o experimenta, o vivencia. A todo momento, ocorrem continuamente ações e idéias criativas tanto na arte, como na vida cotidiana, nos produtos e nos objetos inventados pelo homem, na ciência, nas fantásticas descobertas ou em feitos locais e particularizados, a criatividade se manifesta. Ela se encontra também nas relações estabelecidas entre os seres humanos, em sua cultura e em suas formas de comunicação utilizadas, em sua linguagem, religião e nas expressões e linguagens artísticas. A criatividade

pode ocorrer em campos infinitos e inimagináveis, no momento, por nós humanos.

Nesta pesquisa, o desejo singular foi o de reunir de um lado a investigação da criatividade e do outro a busca de uma expressão cênica criativa, por meio da utilização de jogos e exercícios cênicos. Ou seja, investigar e explorar o fenômeno da criatividade e seus processos subjacentes, interligados por meio dos jogos cênicos e da observação da expressão cênica criativa. Unir e relacionar o teatro e suas expressões artísticas com a Psicologia da Criatividade, se é que podemos denominar assim.

Após e durante a investigação, pretendi buscar, captar, compreender, integrar estes fenômenos e processos envolvidos no ato de criar por meio dos jogos teatrais; pretendo também, posteriormente, transformar esta exploração em conhecimento acessível a todo e qualquer profissional, educador e pessoas afins.

Considero de equivalente importância investigar os processos subjetivos da criatividade como quanto investigar seus processos expressivos. Esta é a proposta deste trabalho: averiguar a simultaneidade dos processos durante o ato de criar. Pois acredito que não há criatividade unilateral, sempre que se processa uma nova imaginação mental e subjetiva, há de ser manifesta por meio de alguma expressão, escolhida pelo sujeito, ou inconscientemente descarregada por um canal de expressão. Dessa forma, os fenômenos que serão estudados podem se resumir nos conceitos: a criatividade, a subjetividade, o sujeito, os jogos cênicos e a relação entre sujeito-criatividade-jogos teatrais.

O tema será discorrido primeiramente pela trajetória de investigação da criatividade através dos autores, das teorias, dos conceitos de criatividade e das abordagens utilizadas, trazendo esta discussão até às abordagens mais utilizadas na atualidade, questionando, discutindo e esclarecendo os vários enfoques e paralelamente apresentando o ponto de vista da pesquisadora, tomados como ponto de partida para a realização da pesquisa.

Em seguida, será introduzida a Subjetividade associada à Criatividade e à Teoria Histórico-Cultural da Subjetividade, também esclarecendo o papel de grande importância do sujeito dentro do processo de criação.

Num terceiro momento, haverá uma explanação sobre a criatividade e suas formas de expressão. A expressão escolhida neste trabalho é a expressão

cênica, dessa maneira serão expostas as duas expressões que considero as principais formadoras da expressão cênica: a Expressão Corporal e a Expressão Verbal. Ainda neste capítulo, será proposta uma discussão associando teatro e criatividade, e entre criatividade e estado de espontaneidade.

Depois de expostas as teorias e os conceitos a respeito do tema escolhido e de seus conceitos interligados, inicia-se apresentação e discussão a respeito das Considerações Metodológicas, epistemologias, apresentando também os sujeitos envolvidos, os procedimentos, os instrumentos e a análise, vista como construção do conhecimento, que se pretende focar e utilizar durante o andamento desta pesquisa.

Finalmente, no capítulo 5, serão apresentadas reflexões, análises, criações e percepções singularizadas das dinâmicas apresentadas pelos sujeitos envolvidos nos processos criativos, seguindo-se das conclusões sobre este estudo.

## 1. CRIATIVIDADE

Como se processa a criatividade? Como pode ser investigada? Medida? Quais os processos psicológicos, cognitivos, afetivos, subjetivos envolvidos? Como um se interliga ao outro? Como um proporciona o crescimento e o desenvolvimento do outro? Será que existe uma relação de simultaneidade processual em seus desenvolvimentos? Podemos subdividir o sujeito em tantas partes quantas necessárias para podermos compreendê-lo melhor?

O fenômeno da criatividade vem sendo estudado há décadas. Vários autores debruçam-se sobre ele e tentam explicá-lo, seus processos, procedimentos, suas técnicas, instrumentos, ambientes favoráveis, desfavoráveis ou desafiadores, produtos criativos, características das pessoas criativas, sua linguagem, e sua expressão.

Durante a trajetória de sua investigação, vários foram os conceitos e as abordagens à criatividade atribuídos, segundo as escolas e os autores que a tentaram conceituar, medir e avaliar. Ainda hoje, seus estudos são de grande valia e paralelamente de grande polêmica. Pode-se considerar, portanto, um campo de pesquisa muito novo, em formação, perto de outros campos como a Filosofia, a Biologia, as Ciências Lógicas e Exatas. Mas que continua crescendo e se expandindo, gerando sempre novas tendências de pesquisa e novas discussões.

O termo criatividade deriva do latim, *'create'*, que significa engendrar, dar à luz, fazer algo novo, produzir; e do grego, *'krainem'*, traduzido como realizar. Portanto, pode-se dizer que criar seria pensar, inventar, produzir e até realizar algo novo e diferente.

Partindo do pensamento de Platão, a criatividade era considerada um momento de criação em que o artista perdia o controle sobre si mesmo, *'passando a um domínio de um poder superior, no caso tomado por uma inspiração divina'* (Kneller, 1978). Hoje em dia, já saímos da crença que somente os inspirados por uma força superior são capazes de criar. Não

somente. Sabe-se que qualquer pessoa é capaz, se assim o desejar, de fazer algo novo, utilizando suas próprias capacidades, habilidades e motivação.

Foucault (1981) aponta outra crença sobre a criatividade, vinda desde a Antigüidade, relacionada com a espontaneidade do artista. A crença que o artista criativo, seus pensamentos, sua originalidade, era uma forma de loucura. Os artistas que se destacavam e destoavam dos padrões estabelecidos e vigentes da sociedade, eram considerados como anormais ou loucos. Porém, nota-se que esta associação de criatividade à loucura perdura até os dias de hoje; o indivíduo que consegue romper as barreiras do estabelecido e de forma original ocasionar rupturas com as maneiras tradicionais de agir e de pensar ainda é indicado e rotulado como louco no senso comum, mesmo após tantas mostras de que uma coisa não é outra, e de toda valorização que o mercado, a economia e a educação demonstram como importantes e necessárias para o desenvolvimento da sociedade e dos indivíduos.

Assumida a criatividade como possibilidade humana (mesmo como uma postura considerada louca pela quebra do convencional), nos seus primeiros estudos, nota-se que os autores vieram elencando as características que poderiam influenciar e propiciar a criatividade em um indivíduo. Kneller (1978) destaca quatro aspectos que permeiam a definição da criatividade: a pessoa que cria, seu temperamento e valores pessoais, os processos mentais, os processos emocionais e as influências ambientais e culturais. Segundo Kneller, todos estes aspectos estão relacionados e influenciam o momento de criação.

Kneller também faz menção aos estudos de Freud (1958). Dentro da perspectiva psicanalítica, as origens tanto da neurose quanto da criatividade estavam no inconsciente. A criatividade passa a ser entendida como uma maneira inconsciente de solucionar conflitos, e o processo criativo seria resultante da sublimação de complexos reprimidos, ou de instintos sexuais primitivos orientados para atividades socialmente aceitas como a pintura, a escultura, a poesia.

Segundo Wechsler (1999), o pensamento criativo em Freud aparece como substituto das brincadeiras infantis. Ou seja, da mesma forma que a criança resolve seus conflitos de forma simbólica por meio de jogos e dramatizações, os adultos elaborariam seus conteúdos psíquicos conflituosos pelas produções criativas. A atitude da pessoa criativa de jogar com as idéias de forma prazerosa seria uma reminiscência dos jogos infantis de faz-de-conta, que explora o mundo e o põe à prova de forma imaginativa e fantasiosa. Portanto, na proposta psicanalítica, pode-se destacar a importância da fantasia como processo importante no fenômeno criativo, mesmo ainda ligada a mecanismos de defesa.

Desse ponto de vista, a autora da presente dissertação concorda com Freud, no sentido de que a fantasia é um componente importante para o desenvolvimento da criatividade, pois, sem ela, não há poder imaginativo que alavanque a criação. Na sua opinião, é por meio da capacidade de imaginar e de inventar que se chega à invenção. A nossa imaginação criadora, que a tudo permite imaginar e fazer existir, também pode nos fazer sentir aptos e crentes de que algo novo possa ser criado e então, nos lançamos a imaginar e criar novas coisas, novos fatos, novos pensamentos, novas ações que, por sua vez, podem gerar novos sentidos e significados para nosso mundo subjetivo e, por extensão, a nosso mundo objetivo.

Assim também as Artes Cênicas utilizam técnicas e jogos cênicos e dramáticos para proporcionar ao ator/aprendiz momentos de soltura de seus limites e bloqueios de sua imaginação, em que há um desbloqueio de medos e preconceitos, e o ator finalmente expõe-se, ganhando a confiança em si e alcançando a forma de experimentações criativas necessárias para a composição de personagens e de cenas artísticas (Japiassu, 1998).

Seguindo uma linha mais empírica e comportamental, Skinner (1974) tentou explicar a criatividade como resultante de associações entre estímulos e respostas, da mesma maneira como encarava o comportamento humano. Assim, o comportamento criativo seria resultante de variações de comportamento, selecionados pelo indivíduo por suas conseqüências reforçadoras. Este postulado sofreu vários questionamentos, pois não

conseguia explicar o aparecimento de idéias súbitas ou associações espontâneas, sem nenhum arranjo ou associação aparente (apud Wechsler, 1999).

Outra escola teórica que trouxe contribuições para o estudo da criatividade foi a Gestalt. Com a idéia do *insight*, explicado como aquele momento em que o sujeito tem idéias que surgem repentinamente, quando busca soluções para um problema. Segundo Alencar e Fleith (2003), alguns autores desta escola, como Wertheimer (1959), relacionaram o pensamento produtivo com os processos de pensamento que ocorrem no trabalho criativo.

Na teoria humanista, de forma geral, a criatividade é uma força mobilizadora, vista como uma tendência humana em direção à auto-realização. Isto contribuiu enormemente para a compreensão do processo criativo. Maslow (1968) detalhou a hierarquia das necessidades humanas iniciando com as necessidades básicas (alimentação e cuidado) e culminando com a necessidade de auto-realização, em que aponta a relação entre a criatividade e a auto-realização. Pensando assim, todas as pessoas possuiriam um potencial latente para a criatividade, posição confirmada por outros autores, entre eles Wechsler (1993a). Porém, para os humanistas, este potencial criativo só pode se manifestar num ambiente facilitador que propicie liberdade de escolha e de ação, com reconhecimento e estimulação do impulso interno e do potencial para criar de cada sujeito.

Carl Rogers (1977) afirma que todo ser humano possui potencial positivo para a ação, basta que lhe sejam oferecidas condições para a sua realização, condições exteriores e interiores como: abertura às experiências, lugar interno de avaliação e habilidade para viver o momento presente. Nota-se, portanto, uma associação entre criatividade e saúde mental, do ponto de vista em que o sujeito criativo é aquele que alcança a auto-realização.

Assim também acredito funcionar a expressão da criatividade cênica, por meio de uma ação – o fazer-teatro, dramatizar, interpretar, representar, jogar – o sujeito expande-se e realiza-se e, se realizando, por meio dos personagens, das situações que cria e encena espontaneamente, descobre novas formas de expressão, alcançando assim sua atualização como pessoa e

contribuindo para a transformação da realidade particular e também coletiva. Segundo Cassirer (apud Novaes, 1972), a arte deve ser percebida não como mera reprodução de uma realidade acabada, mas como o achado da realidade descoberta, que é comunicada de uma forma simbólica (a expressão artística). A Arte (assim como o teatro) vem a ser uma das maneiras de o homem relacionar-se com o mundo, de criar uma linguagem para a comunicação que deseja atingir, de satisfazer seu potencial de criar.

Contra-pondo-se a esta percepção dinâmica auto-realizadora do indivíduo, destacam-se dois autores com uma perspectiva cognitivista: Guilford e Osborn. Para Guilford (1960), a criatividade é equacionada como uma das operações do pensamento divergente. Ele ressalta determinadas características da personalidade, como importantes para a produção criativa, como: abertura à experiência, tolerância às ambigüidades, sensibilidade para novas informações, etc. Apesar de ter destacado tais características, nota-se que ele não visou discorrer sobre os componentes afetivos da personalidade envolvidos nos processos de criação, que considero importantes, pois, são eles que constituirão os sentidos singulares a cada sujeito que podem ou não motivá-lo no seu processo criativo.

Guilford também contribuiu oferecendo uma operacionalização de verificação do pensamento criativo, por meio de algumas dimensões como: fluência (quantidade de idéias), flexibilidade (idéias diversificadas), originalidade (idéias incomuns), elaboração (idéias enriquecidas e detalhadas). Estas dimensões influenciaram diversos pesquisadores em criatividade, entre eles Torrance, 1966; Wechsler, 1981,1985; Wolff, 1995, 1997.

Para Osborn (1953), a criatividade é entendida como a procura de soluções originais para um problema. Ele contribuiu com propostas de estratégias que estimulam o pensamento divergente para se obter grande número de idéias criativas, tais como "Tempestade de Idéias", e a "Técnica Criativa de Resolução de Problemas". A relevância desta postura, acredita a autora, foi a tentativa de demonstração que é possível ser criativo na vida diária, favorecendo a atitude criativa nas mais diversas áreas de expressão e estimulando a adaptação do sujeito em diferentes ambientes, desmistificando

que apenas quem cria uma grande obra de arte é criativo. Desde este momento, mesmo sem aprofundar-se neste tema, Osborn inspira a noção futura, em que a autora também acredita, que a criatividade não é um dom específico apenas de alguns seres humanos especiais, mas é acessível a qualquer sujeito que a deseje ou necessite desenvolvê-la. E que criativo não é somente o sujeito que faça algo aceito como produto criativo pela sociedade, mas criativo pode ser qualquer sujeito que consiga criar meios de se adaptar ao seu cotidiano, de forma inovadora, eficaz e prazerosa para si mesmo, colocando-o numa postura saudável perante a vida.

Outros autores que também apresentaram abordagens operacionais, foram Gordon (1961), que propôs uma estratégia criativa para solução de problemas chamada "Sinética" – processo sistemático de busca de analogias e metáforas para solução de problemas – e De Bono (1970), que também buscou estratégias para promover a criatividade.

Nota-se que, neste momento, há uma busca pela "eficiência da criatividade" (Wechsler, 1999), em que este conceito já parece ser aceito por uma maioria como capaz de trazer mudanças em várias áreas e até mesmo necessárias para melhoria da qualidade de vida das pessoas. Percebe-se, também, uma busca pela compreensão detalhada do processo criativo, com vários autores criando estratégias e até desenvolvendo treinamentos para as pessoas tornarem-se mais criativas.

Assim, a criatividade torna-se mais próxima de ser atingida, e sua valorização social e educacional aumenta. Nota-se, na maioria das escolas e dos autores que foram citados, uma tendência geral de um enfoque mais cognitivo sobre a criatividade (exceto a Psicanálise (Freud) e o Humanismo (Rogers e Gestalt), demonstrando uma visão unidimensional, que prioriza o processo criativo e as características criativas em detrimento do sujeito que cria.

Até os anos 70, portanto, o objetivo era delinear o perfil do indivíduo criativo e desenvolver programas e técnicas que favorecessem a expressão criativa (Alencar e Fleith, 2003). Mackinnon (1978) e Paul Torrance (1966) deram ênfase em estudos empíricos sobre as características das pessoas criativas.

Torrance criou testes para avaliar a criatividade verbal e figural, no entanto, também pesquisou sistematicamente outros indicadores que pudessem avaliar não só os aspectos cognitivos, como também os emocionais da criatividade (Torrance, 1980), trazendo contribuições para o seu estudo.

## **1.1. Abordagens atuais da Criatividade**

Com a ampliação do conceito de criatividade, uma série de encontros e congressos internacionais sobre o tema começou a acontecer. Ressalto um evento de grande porte científico organizado pela Creative Education Foundation, localizada na Universidade de Buffalo, que ocorreu em 1990, na qual pesquisadoras brasileiras da criatividade, como Wechsler, fizeram parte e discutiram com outros especialistas de diversas partes do mundo o estado da arte em criatividade, e buscaram uma definição consensual sobre a mesma, sendo a criatividade entendida como o resultado da interação entre processos cognitivos, características de personalidade, variáveis ambientais e elementos inconscientes (Wechsler, 1993b). Assim, a partir desta proposta de conceituação ampliada, nota-se que os pesquisadores começam a dar maior importância a um enfoque mais integralizado da criatividade, buscando novas formas de avaliá-la, considerando seu aspecto multidimensional.

Após este momento, os estudiosos voltam sua atenção para a influência de fatores sociais, culturais e históricos nas pesquisas da criatividade. Sob esta perspectiva, a produção criativa sofre a influência de elementos do meio em que esse indivíduo está inserido, e não mais pode ser atribuída somente a um conjunto de habilidades e traços da personalidade do criador (Hennessey & Amabile, 1988).

Entre os estudiosos da criatividade que possuem um enfoque multidimensional, podemos citar Wechsler (1999), que apresenta sua conceituação de criatividade propondo um modelo composto por três grandes conjuntos. O primeiro conjunto é formado pelas Habilidades

Cognitivas, composto por uma série de variáveis. O segundo conjunto é composto pela Área Afetiva, em que determinadas características de personalidade facilitam o pensar e o agir criativo. A intersecção entre estes dois conjuntos, que é determinada pelo estilo de criar do indivíduo, segundo a autora, também facilita o processo e o ato criativo. No entanto, a forma pela qual o produto será realizado, seu impacto e a sua eficácia dependerão do terceiro conjunto, que seria a interação com o ambiente. Percebe-se que este modelo tenta explicar a criatividade a partir do processo de criar e os fatores que o influenciam, tais como, o afeto, a cognição, o ambiente, a personalidade e os estilos de criar do indivíduo. Sendo que para a autora estes dois últimos aspectos facilitam sem dúvida o pensar e o agir criativos.

Assim, observa-se uma nova postura surgir frente aos estudos da criatividade, que vem crescendo e se transformando não somente perante suas definições, mas, também na busca de uma nova epistemologia de pesquisa, que consiga abarcar estes recentes olhares e o novo paradigma da ciência pós-moderna, que se volta para uma tendência qualitativa e fenomenológica na compreensão dos fenômenos humanos e sociais, e entre eles encontra-se a criatividade.

Entre os pesquisadores pós-modernos, encontra-se, segundo Alencar e Fleith, 2003, vários estudos que têm sido conduzidos com o objetivo de investigar variáveis do contexto sócio-histórico-cultural que interferem na produção criativa e favorecem a expressão do comportamento criativo, como Amabile, 1996; Feldman, 1994; Gardner, 1993; Gruber & Davis, 1988; Simonton, 1994; Sternberg, 1988, 1995, 1996; Csikszentmihalyi, 1988, 1996; Mitjás, 1997.

O modelo proposto por Amabile (1983, 1989, 1996), chamado *Modelo Componential de Criatividade*, consiste de três componentes, que devem estar em interação entre si, necessários para o trabalho criativo: habilidades de domínio, processos criativos relevantes e motivação intrínseca. E inclui cinco estágios, que não necessariamente ocorrem em uma seqüência lógica, denominados: 1. Identificação do Problema; 2. Preparação; 3. Geração de Resposta; 4. Comunicação e Validação da Resposta; 5. Resultado. Este modelo procura explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais, de

personalidade e a complexa interação entre eles influenciam no processo criativo. Desta forma, Amabile modifica a idéia de que criatividade é uma qualidade de pessoas, e acredita que seja uma qualidade de idéias e produtos que é validada pelo julgamento social (Alencar e Fleith, 2003).

Amabile dá grande ênfase ao papel da motivação e dos fatores sociais. Ela é uma das primeiras autoras a ressaltar a importância da motivação dentro do processo de criação do sujeito. Para a autora, *Motivação Intrínseca* diz respeito à satisfação e ao envolvimento que o indivíduo tem pela tarefa, independentemente de reforços externos, e engloba interesse, competência e autodeterminação. Considera-a em parte inata, mas acredita que pode ser cultivada pelo ambiente social. Por outro lado, fala a respeito da *Motivação Extrínseca*, que também está ligada ao envolvimento do indivíduo com uma tarefa, porém, este tem o objetivo de alcançar alguma meta externa como recompensa e reconhecimentos extrínsecos. Segundo Collins e Amabile (1999), tais fatores influenciam negativamente no nível de interesse e desempenho do indivíduo. Portanto, existem, para Amabile, dois tipos de Motivação Extrínseca, uma que pode prejudicar e outra que pode contribuir para que o indivíduo complete a tarefa com sucesso.

Assim como Amabile, Sternberg e Lubart consideram que ambos tipos de Motivação – Intrínseca e Extrínseca estão frequentemente em interação e fortalecem a criatividade. Dão especial enfoque sobre a motivação intrínseca como força impulsionadora da performance criativa. Segundo estudos revisados por Sternberg e Lubart (1995), este aspecto da motivação, em profissionais que se diziam mobilizados pelo amor à tarefa, fazia com que os indivíduos focalizassem sua energia e atenção no seu trabalho muito mais do que em possíveis prêmios ou em reconhecimentos por sua realização (apud Alencar e Fleith, 2003).

Acredito que a motivação intrínseca relacionada à emocionalidade do sujeito e ao desejo de criar, é o que o impulsiona a se arriscar a inovar em qualquer área ou momento de sua vida. Pois não adiantam as cobranças externas, ou o desejo de outrem que determinado sujeito mude, crie ou faça algo diferente, se ele mesmo não desejar com todas as suas forças se

modificar ou modificar algo. Se o próprio sujeito não decidir e escolher o que deseja, não haverá motivação extrínseca ou estimuladores ou reforçadores externos que o façam mobilizar-se em direção à criação.

Desta forma, assim como estes autores, ressaltam a importância da motivação intrínseca no ato de criar e também no ato da criação cênica. O ator precisa de alguns conhecimentos básicos para improvisar com um personagem ou desenvolver uma cena teatral, porém, se não houver o amor ao teatro ou à tarefa a ser realizada, o sujeito/ator não desempenhará nenhum tipo de papel, pois temerá o risco de ousar, de tentar, de experimentar fazer algo nunca feito antes, desta forma estagnando-se e continuando a desempenhar o mesmo papel de sempre, o seu. Se o ator não o desejar, nenhum estímulo externo o impulsionará à criação da performance cênica.

Assim, notamos que Sternberg e Lubart, e outros autores como Csikszentmihalyi, também destacaram aspectos presentes no Modelo Componencial de Criatividade de Amabile. Inicialmente, Sternberg (1988) formulou sua teoria da criatividade, considerando que um modelo completo deste fenômeno deveria incluir tanto o ambiente como variáveis pessoais. Ressaltou a contribuição de alguns atributos internos do sujeito para o funcionamento criativo, tais como a inteligência, estilo cognitivo, e personalidade/motivação. Posteriormente, Sternberg e Lubart (1991, 1993, 1995, 1996) reformularam o modelo inicial e propuseram a *Teoria do Investimento em Criatividade*, considerando o comportamento criativo resultante da convergência de seis fatores inter-relacionados: 1. Inteligência; 2. Estilos Intelectuais; 3. Conhecimento; 4. Personalidade; 5. Motivação e 6. Contexto Ambiental.

Esta Teoria possui aspectos semelhantes tanto com o Modelo Componencial de Criatividade de Amabile, quanto com a *Perspectiva de Sistemas* de Csikszentmihalyi (1998a, 1998b, 1998c), que considera a criatividade como processo que resulta da intersecção de três elementos: Indivíduo (bagagem genética e experiências pessoais); Domínio (cultura e/ou área de conhecimento que engloba um conjunto de regras e procedimentos

simbólicos estabelecidos culturalmente, acumulados e transmitidos) e Campo (sistema social ou especialistas de uma área que atuam como “juizes” e decidem se uma nova idéia ou um novo produto é criativo ou não, e se pode ser incorporado ao Domínio). Esse Modelo Sistêmico define criatividade como um ato, idéia ou produto que modifique um Domínio existente ou o transforme em um novo. Para que isso ocorra, Csikszentmihalyi acredita que é necessário o indivíduo ter acesso a vários sistemas simbólicos, e o ambiente social ser responsivo a novas idéias.

A Teoria do Investimento assemelha-se a outras teorias propostas, mas escritas de forma diferenciada. Por exemplo, com relação à Inteligência, Sternberg e Lubart (1995,1996) consideram três habilidades cognitivas importantes: habilidade sintética de ver o problema sob novos ângulos; habilidade analítica de selecionar dentre as próprias idéias aquelas que valem a pena investir; e habilidade prática-contextual, que é ser capaz de persuadir outras pessoas sobre o valor das próprias idéias. Estas habilidades de inteligência, que eles colocam como habilidades cognitivas, são muito semelhantes às idéias que Amabile coloca como estilos cognitivos, dentro do segundo componente ‘Processos Criativos Relevantes’ como: quebra de padrões usuais de pensamento, compreensão de complexidades, produção de várias opções, flexibilidade perceptual e transferência de conteúdos de um contexto para o outro.

Quanto à terceira habilidade cognitiva de Sternberg e Lubart, que é a *habilidade de persuadir o ambiente* sobre o valor das próprias idéias, assemelha-se com Csikszentmihalyi, que acredita que uma idéia nova só é aglutinada ao domínio se for aceita socialmente pelo campo. Se não interessar ao campo, pode considerar uma nova idéia como não-criativa, ou seja, cabe ao criador de uma idéia ou de um produto também convencer o campo de que sua idéia tem valor, para ser incluída ao domínio. Desta forma, muitas idéias e produtos vão se incorporando à cultura, dependendo da capacidade de um indivíduo de defender suas idéias (Csikszentmihalyi, 1998b). O que realmente acredito ser de grande importância, saber expor suas idéias de forma a valorizá-las. Porém, a partir deste pressuposto, qualquer sujeito que

tenha habilidade para expor suas idéias se beneficiará, independentemente se sua idéia é boa ou não, necessária ou não, fazendo com que o campo a aceite por persuasão. Por exemplo, é o que acontece atualmente com nosso sistema econômico-social chamado capitalismo e que caracteriza nossa sociedade contemporânea consumista, que de alguma forma adoeceu e tem como patologia o consumismo compulsivo, em que os criadores (entre eles publicitários, empresários, políticos) criam a cada dia novos produtos, com o principal objetivo de vendê-los para que ganhem cada vez mais dinheiro em cima do campo. Para isso não basta criar o produto, mas fazer com que as pessoas o desejem comprar, assim, precisam inventar e criar necessidades nas pessoas, fazer com que elas, mesmo sem o desejar, mudem sua opinião e, de repente, comecem a acreditar que necessitam de determinado produto, o que as impele para o consumismo compulsivo, tão difícil fica resistir aos apelos emocionais e publicitários de nossa sociedade atual, demonstrando que para o capitalismo não interessam as pessoas e suas reais necessidades, mas simplesmente o consumo impensado. Ou seja, os criadores capitalistas convencem o campo (os compradores) do valor de suas idéias, mesmo que elas não sejam tão benéficas assim.

Em relação ao terceiro fator da Teoria do Investimento da Criatividade (Sternberg e Lubart, 1996) - *o Conhecimento*, também se assemelha ao pensamento de Amabile e ao Modelo Sistêmico, quando aponta a relevância de se ter conhecimento sobre determinada área, para que se possa criar e dar uma contribuição realmente significativa. Porém, se diferenciam, quando Sternberg e Lubart sublinham que, apesar da posse do conhecimento para poder criar, salientam a necessidade de se libertar dos limites e entraves deste conhecimento, pois justificam que ao mesmo tempo que um vasto conhecimento permite um maior número de associações, e isto é benéfico para a criatividade, pode também dificultar a visualização de formas diferentes e originais das questões de interesse da pessoa.

O componente Habilidades de Domínio, de Amabile, assemelha-se a este do conhecimento de Sternberg e Lubart e ao do Modelo Sistêmico, em que inclui vários elementos relacionados ao nível de *expertise* em um domínio

(área), tais como talento, conhecimento adquirido formalmente e/ou informalmente, experiência e habilidades técnicas na área. Embora Amabile considere alguns elementos inatos, também afirma que educação e experiência contribuem para seu desenvolvimento.

Em suma, para estes três autores, é necessário ter muito conhecimento em uma área para que contribuições criativas aconteçam. O que concordo com algumas ressalvas: se o sujeito deseja ser criativo no seu trabalho ou em alguma área técnica, realmente é necessário que tenha conhecimentos que facilitem sua criação, de forma que seja realmente inovadora e não crie algo que já foi criado, se comparado a outros produtos e parâmetros externos, para isso, precisa estar atualizado em relação às novas produções em sua área de conhecimento. Mas pensando em um sujeito que deseja ser criativo na sua vida, no seu cotidiano, e que seu ato ou idéia criativa não será comparada com outras criações de outros sujeitos, mas que simplesmente precise ousar para sobreviver ou melhorar sua qualidade de vida, não considero que sejam necessários tantos conhecimentos e informações, mas que consiga reunir as informações e as compreensões necessárias para que ouse modificar sua rotina, seu comportamento ou seus valores e conviver melhor com seu meio ou com os pares de seus grupos de convivência. Deste ponto de vista, qualquer pessoa pode criar de forma singular e não somente *experts* no assunto, e nestes pontos concordo com Amabile, basta que esteja motivada e saiba quais são os caminhos que pode percorrer (o que Amabile enquadra em processos criativos relevantes), para que crie algo que a satisfaça e não somente aos outros e à sociedade.

Quanto à *Personalidade*, estes três autores acima citados, assim como outros autores, também acreditam que alguns traços de personalidade são importantes para a produção criativa, mas destacam que alguns traços contribuem mais que outros. Concordo com Sternberg (1988) que a questão não é se a pessoa irá ou não encontrar obstáculos, mas antes, como irá lidar com eles, e qual o grau de determinação para não se deixar abater perante as adversidades que possivelmente enfrentará, até que consiga atingir seus objetivos. Para isso, precisa de perseverança e tolerância diante dos

obstáculos que possam surgir. Ressaltam também que estes traços, embora sejam predisposições relativamente estáveis, podem sofrer mudanças ao longo do tempo, sendo ainda influenciados pelas condições ambientais.

Acredito que as características de personalidade e o estilo de criar de um sujeito tanto podem, em alguns momentos facilitar, como em outros, dificultar o processo criativo, por exemplo, se o sujeito é deveras perfeccionista, esta característica pode bloquear seus processos de criação, travando o fluxo da criação com sua crítica exagerada, não permitindo que o sujeito caminhe livremente sem interrupções, o que pode dificultar seu processo, principalmente no início da criação, que pode ser melhor desenvolvida sob a espontaneidade e a liberdade de críticas exacerbadas.

Para Csikszentmihalyi, as pessoas criativas também não se caracterizam por uma estrutura rigidamente estabelecida de personalidade, mas ajustam essas características conforme a ocasião, de forma a atender as demandas da situação. O que também concordo, pois acredito que uma pessoa criativa que goste de criar, inventar novas coisas, caminha com este tipo de sensação e pensamento o tempo todo. Ser diferente e original se torna sua meta, em quase todos os momentos de sua vida, não suporta a rotina e a mesmice, e quase sempre que se encontrar em situações que não a satisfaçam, ela tentará se modificar ou ao meio, mesmo que isto a faça sofrer, pois para estas pessoas que amam ser diferentes, que desejam o inusitado; o novo e o repentino despertam um sentido de prazer, de desafio, o que acaba por flexibilizá-las interiormente, podendo muito bem se modificar ao longo do tempo, e às suas características de personalidade, dependendo das relações que estabelecem com o meio, dos sentimentos que as tocam e dos objetivos que desejam alcançar.

A respeito do *Contexto Ambiental*, Csikszentmihalyi acredita que um ambiente social, chamado por ele de Campo, que ofereça recursos, reconhecimento e oportunidades, aumenta a probabilidade de ocorrência de contribuições criativas, pois, segundo ele, uma idéia ou produto pode ser julgado como não criativo em um dado momento, e criativo posteriormente (ou vice-versa), uma vez que critérios de interpretação e julgamento podem

mudar de tempos em tempos (apud Alencar e Fleith, 2003). Assim, percebemos que este autor acredita que o processo criativo não é apenas o resultado de ações individuais, mas é co-criado por domínios e campos.

Sternberg e Lubart acreditam que o ambiente facilitador da expressão criativa interage com variáveis pessoais e situacionais de uma forma complexa e que depende do nível do potencial criativo da pessoa e da área em que a pessoa criativa se expressa. Eu diria que também depende da área em que a pessoa criativa escolhe se expressar, ou que tem maior facilidade em se expressar. Pois supondo um ambiente facilitador, existem muitas maneiras de expressar o que se pensa, o que se sente e o que se cria. Neste ponto de vista, o sujeito pode escolher por qual canal deseja se expressar, e sua escolha pode ser encarada como um desafio, fazendo-o optar por um canal expressivo que nunca utilizou, ou escolhendo um canal expressivo familiar que já o utilizou em outras vezes.

Esta escolha pode ser de forma inconsciente ou consciente, mas com certeza estará ligada a sua subjetividade, ou seja, optará naquele momento por um tipo de expressão que de alguma maneira faça sentido para ele. Assim, entendo que o contexto ambiental interage com aspectos subjetivos e pessoais de forma complexa, como estes autores pontuam, e pode influenciar o momento de criação se despertar alguma produção de sentido subjetiva no sujeito, que acredito, seja para desafiá-lo a criar ou bloqueá-lo, mas que, dentro de sua rede complexa de significados subjetivos, se configure um destes dois sentidos: criar ou não-criar.

Desta forma, esta pesquisa pretende utilizar-se dos jogos cênicos para criar um contexto estimulante e desafiador à criação, e a partir da sugestão de jogar e atuar, investigar as diferentes produções de sentido subjetivo e os diversos posicionamentos e reações expressivas singularizadas dos sujeitos e do grupo, perante a proposta, estando aberta para expressões criativas ou não-criativas.



## 2. CRIATIVIDADE E SUBJETIVIDADE

Mitjáns (1997, 2004) assim como eu acredito, também considera a criatividade como um processo complexo da subjetividade humana, incluindo ambas dimensões: individual e social. A autora utiliza a Teoria da Subjetividade, numa perspectiva histórico-cultural do desenvolvimento humano, para tentar apreender a complexidade dialética dos fenômenos envolvidos nos processos criativos. González Rey (1995) conceitua a **Subjetividade** como *“a organização dos processos de sentido e de significação que aparecem e se organizam de diferentes formas e em diferentes níveis no sujeito e na personalidade, assim como nos diferentes espaços sociais em que o sujeito atua”<sup>1</sup>*.

Segundo González Rey (2003), Subjetividade é um sistema complexo que envolve o sujeito e o social; há uma ação simultânea de um sobre o outro, criando zonas de tensão contínuas, que podem proporcionar rupturas e ação criativa sobre o ambiente. Esta ação criativa que age sobre o meio social, age também de forma simultânea, sobre os processos mentais e subjetivos do sujeito subjetivo, ou seja, a Subjetividade é um sistema complexo produzido de forma simultânea no nível social e individual. Uma constitui, nutre e transforma a outra simultaneamente, vão se transformando mutuamente, desta forma também evoluindo o sujeito e o meio comunitário em que está inserido, contribuindo com a sociedade como um todo e desenvolvendo assim ambas **Subjetividades: Individual e Social**.

O autor cita um exemplo de **subjetividade social** na escola: além dos elementos de sentido de ação interativa gerada no espaço escolar, integram-se a essa constituição subjetiva, elementos de sentido procedentes de outras instâncias da subjetividade social, como elementos de gênero, posição

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ REY, Fernando. *Comunicación, Personalidad y Desarrollo*. Playa, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995. p.108.

socioeconômica, raça, costumes, familiares, etc., que se integram com os processos imediatos da subjetividade social da escola.

A categoria de **Sentido Subjetivo** permite a representação de cada vivência do sujeito em sentidos diferentes, a partir de suas experiências e relações histórico-sociais. Cada experiência da vida do sujeito é um momento **produtor de sentido subjetivo**, pois evoca processos simbólicos e emocionais únicos e particularizados, da produção de sentido em cada sujeito (González Rey, 2003).

A integração de vários **Sentidos Subjetivos** constitui as **Configurações Subjetivas**, que se integram de forma relativamente estável na organização subjetiva de qualquer experiência. Esta categoria também não se define nem por caráter nem por conteúdos universais, mas se constitui por núcleos dinâmicos de organização psíquica, nutrido de Sentidos Subjetivos vindos de diferentes zonas de experiência social e individual. As Configurações são um elemento de sentido dentro do comportamento atual de um sistema subjetivo, social ou individual, e podem alterar sua forma de organização ante a emergência de sentidos e configurações, que passam a ser dominantes, dentro do momento atual de ação do sistema (González Rey, 2003).

A Subjetividade não é um processo que siga uma trajetória universal, pelo contrário, cada constituição social de um indivíduo é um processo diferenciado e singular e dependem dos diferentes modos que adquirem as relações entre o indivíduo e o social, dentro dos quais ambos têm um momento ativo. Cada momento configura-se de formas muito diversas ante a ação do outro, processo que acompanha tanto o desenvolvimento social, como o desenvolvimento individual (González Rey, 2003).

Assim, uma Configuração Subjetiva ou um Sentido Subjetivo que passa a ser dominante para um sujeito e seu sistema psíquico pode se constituir momentos produtores de novos sentidos subjetivos, que, integrados, podem fazer emergir novas configurações de sentido. Por conseguinte, estes processos podem estimular o desenvolvimento individual ou social do sujeito. Estes espaços de sentido e/ou Configurações Subjetivas, com a capacidade de integrar e estimular um conjunto de aquisições do desenvolvimento, em

determinados momentos da vida da pessoa é chamado por González Rey de **Unidades Subjetivas de Desenvolvimento** (2003). Estas unidades podem integrar sentidos provenientes de várias áreas da vida do sujeito, também podem se tornar configurações de sentido criativas ou não criativas para o sujeito, dependendo de suas relações e significações com o meio e com as produções de sentido constituídas por tal processo. Há configurações que mantêm esse papel por períodos muito prolongados, mas há outras que se relacionam com um determinado momento da vida do sujeito.

Segundo Mitjáns (2004), essa teoria caracteriza-se por três elementos úteis para a compreensão da criatividade. Em primeiro lugar, defende o caráter ontológico da subjetividade em sua especificidade qualitativa e não-redutível a outro fenômeno. Em segundo, salienta a complexidade e a singularidade da expressão do psicológico nos sujeitos humanos. Os processos, conteúdos e funções psicológicas aparecem em articulações dinâmicas, em seu caráter processual e configuracional. E em terceiro, tenta quebrar a dicotomia entre o individual e o social, pois a subjetividade não é concebida como uma entidade intrapsíquica, e sim como um sistema que simultânea e dialeticamente se expressa tanto na dimensão social quanto na individual.

Nota-se, portanto, que o enfoque histórico-cultural quebra a concepção do psicológico especificamente humano, como inerente a uma natureza universal, o que implica que a criatividade não pode ser vista como potencialidade psicológica com a qual o indivíduo nasce, mas vê a criatividade como um processo complexo da subjetividade humana, que se constitui a partir dos espaços sociais, culturais e históricos de vida em que o sujeito se insere. Ou seja, a criatividade não é vista como um dom ou capacidade inata em qualquer ser humano, mas que por ser um complexo fenômeno, esta 'habilidade' apenas será desenvolvida se outras estruturas e funcionamentos mentais, psíquicos e subjetivos (ainda extensivamente pesquisados e discutidos) se constituírem na história de vida do sujeito, também sugerindo que, dependendo deste histórico do sujeito e de suas relações pessoais e ambientais, sua criatividade pode vir a se desenvolver ou não (Mitjáns, 2004).

Dessa forma, destacam-se duas grandes diferenças, entre outras, desta concepção de criatividade com as anteriores que foram expostas: a noção de potencialidade criativa e a noção do meio que caracteriza a perspectiva da criatividade como potencialidade humana. Nesta concepção tradicional e muito arraigada no senso comum, e também na literatura especializada, a potencialidade é de natureza humana genérica, universal e a-histórica, em que o humano é assumido como uma condição natural, individual e inata. Assim, nessa perspectiva, todos nascem com a potencialidade de serem criativos, e seu desenvolvimento dependerá das características favoráveis ou desfavoráveis do meio. Ou seja, a potencialidade da criatividade é a potencialidade *psicológica de ser criativo*, que é estimulada ou inibida pelo meio (Mitjans, 2004). O meio é aqui apresentado como um espaço onde os outros aparecem como partes de um ambiente externo, de forma indiferenciada. Este meio constitui-se em um espaço de desenvolvimento externo, que favorece ou não o desenvolvimento das potencialidades criativas em virtude de suas características e particularidades. Este meio não se diferencia nem leva em conta a dimensão social qualitativa, apenas se constitui um espaço de desenvolvimento externo, que, no fundo, para Mitjans é inerente ao indivíduo, pois *“o desenvolvimento é o desenvolvimento de algo interno”* (p. 86).

Em relação ao meio, a autora não acredita que posturas consideradas como facilitadoras ou inibidoras da criatividade possam ser classificadas e generalizadas para todos os indivíduos e situações, de forma universalizante. Esta visão de elementos favorecedores ou inibidores, “em geral”, não é compatível com a concepção de criatividade e subjetividade defendida por ela. Mitjans acredita, assim como esta pesquisadora, que uma determinada postura, comportamento ou fala do outro pode ser estimuladora da produção criativa para um sujeito, e não ser para outros. Assim como posturas consideradas inibidoras da criatividade, como o autoritarismo, a falta de estímulo, ou a desvalorização, podem funcionar como estimuladoras em outros sujeitos que a encarem como desafios a serem vencidos.

Relacionando a criatividade com a Teoria da Subjetividade, conclui-se que a categoria de sentido subjetivo contribui para a compreensão das formas complexas e singularizadas da expressão da criatividade (Mitjáns, 2004). Também concordo e enfocarei os processos criativos por este prisma, da singularidade e da complexidade dos fenômenos criativos, em que os processos da expressão criativa podem acontecer a partir das produções de sentido subjetivo e das configurações de sentido, que se atualizam no sujeito no momento de sua ação. Ou seja, a produção de sentido associada à ação criativa, integra diferentes elementos muito diversos que se organizam formando configurações subjetivas complexas, que podem fazer aparecer no sujeito o sentido de criar ou, ao contrário, o sentido da não-criatividade.

Se então é a partir de contradições que a subjetividade se desenvolve, se ocorre a partir de rupturas, é porque de alguma forma o sujeito capta, nem sempre de forma consciente, que alguma coisa no ambiente não o está mais satisfazendo, e por isso necessita de mudança, de criar soluções, o novo. Esta necessidade o impele a correr o risco de experimentar criar algo novo e original.

A Criatividade pode nascer de uma necessidade, de um desejo, um desafio, e pode acontecer de forma consciente, reflexiva ou de forma inconsciente. Seus funcionamentos parecem trabalhar, também simultaneamente, consciente e inconscientemente. Em alguns estágios da criatividade, como o da incubação citado por Novaes, 1992, em que há uma pausa nas introjeções e no raciocínio, a criatividade permanece por um tempo em um dos sistemas, o inconsciente, e o sujeito deixa um pouco de lado os investimentos em uma determinada idéia ou imaginação, para investir sua energia criativa/mental/emocional em outros segmentos de sua subjetividade/personalidade.

Enfim, considero que o sujeito cria quando modifica suas configurações de sentido e dá uma nova representação subjetiva individual a velhos conceitos e/ou 'fórmulas' de ação, conduta ou valores.

Investigar os processos subjetivos da criatividade é tão importante quanto investigar seus processos expressivos. Esta é a proposta deste trabalho,

averiguar a simultaneidade dos processos durante o ato de criar. Pois acredito que não há criatividade unilateral, sempre que se processa uma nova imaginação mental, há de ser expressa por meio de alguma expressão, escolhida pelo sujeito, ou inconscientemente descarregada por um canal de expressão.

De outra forma, como poderíamos avaliar se houve ou não processo criativo? O sujeito pode ser extremamente criativo nos seus processos cognitivos/mentais, porém, se não os expressar, jamais saberemos por quantas anda seu mundo subjetivo. É por meio de ações, gestos, solução de problemas técnicos, profissionais, escolares, e até cotidianos, por meio da arte e da ciência, enfim, por intermédio dos meios de expressão e comunicação, que podemos observar como caminham os processos criativos de um sujeito ou de seu grupo.

E logo surge a questão: o que pode ser considerado um ato ou produto criativo? Por quais parâmetros e critérios seguiremos? Os critérios defendidos neste trabalho são: o primeiro é de levar em conta os processos e não apenas os produtos criativos; e o segundo, considerando a criatividade como processo singular, a expressão/processo criativos não serão avaliados segundo parâmetros externos e socialmente indicados como criativos, pois estes sugerem utilidade e consumismo, mas serão observados e considerados criativos a partir da história de vida de cada sujeito envolvido.

Assim, notamos que a criatividade vem se tornando um estudo de fenômenos complexos, que interagem entre si de forma singularizada e idiossincrática, o que torna este estudo mais complexo e particularizado, não podendo ser generalizado aleatoriamente sem levar em conta os contextos, os sujeitos, suas relações e sua subjetividade específicas.

Esta pesquisadora identifica-se com pontos destes novos enfoques e discorda de outros pontos, como já vimos. Esta pesquisa busca estudar o fenômeno da criatividade do ponto de vista do sujeito e de seus processos, segundo a epistemologia qualitativa, a perspectiva histórico-cultural e a Teoria da Subjetividade; pois a autora vê a criatividade sob um enfoque multidimensional e multifatorial, ou seja, não somente como um conceito

estático, mas em constante movimento que interage com fatores complexos do sujeito criador, seus processos, sua subjetividade, suas emoções, sua personalidade e com o ambiente em que este sujeito se insere também de forma dinâmica e subjetiva, ambos se influenciando e se criando mutuamente.

Do ponto de vista desta pesquisadora, a criatividade é vista como um fenômeno complexo, dinâmico e interacional, que é despertado nos estados internos e subjetivos do sujeito e dinamicamente interage com aspectos externos; ambos vão se influenciando mutuamente, e o sujeito começa a criar novas idéias, novos pensamentos, novos estados emocionais, e vai manifestando-os por meio de expressões, movimentos, gestos, linguagem, fala, comportamentos, escolhidos conscientemente ou não, no seu ritmo, de forma diferenciada dos padrões apresentados por ele anteriormente. Portanto, ao criar, começa a expressar-se de forma nova para o próprio sujeito, ou seja, começa a expressar-se de forma criativa: não comparada a produtos externos ou a padrões considerados criativos pela sociedade, mas inovador, diferente e criativo, levando em conta a história de vida do sujeito e seus processos pessoais, subjetivos e particularizados, dentro do espaço de tempo que foi observado pela pesquisadora.

Também desejo ressaltar, assim como os próprios princípios desta linha, que a singularidade está presente em qualquer estudo, contexto ou sujeito, também assim parto desta idéia, que minha pesquisa é singular e tomou caminhos próprios, em que não pretendi estabelecer nenhuma regra *a priori*. Simplesmente me norteiei por estes pensamentos como fonte de inspiração e ponto de partida, sem saber o ponto de chegada; utilizei-os como referência para análise e produção de novos sentidos e configurações que, acredito, fossem compreendedoras dos processos e dos fenômenos que se constituíram.

No entanto, assumo que tentei não permitir que as teorias me encapsulassem, nem à minha compreensão nem à minha subjetividade, e sempre que necessitei, busquei outras fontes que pudessem captar mais amplamente a singularidade do estudo em questão, que foram agregadas processualmente ou recriadas, tudo para poder alcançar uma compreensão ampla e aberta dos fenômenos estudados: a criatividade, o sujeito, a

subjetividade, os jogos cênicos e a relação entre sujeito-criatividade-jogos cênicos.

## 2.1. Sujeito e Criatividade

Qual o sentido da palavra Sujeito? Qual a sua importância? Qual é a ligação entre os dois conceitos? Que tipos de sujeitos criam? Quais podem ser considerados criativos? Será que existem estilos de criar que podem ser generalizados para todas as pessoas do mundo? Será que podemos “tipificar” os sujeitos todos a um mesmo patamar ou sobre padrões universalizados a partir de alguns poucos sujeitos e sujeitá-los também? De qualquer maneira, como é o sujeito apto a criar? Podemos dizer que possuem características em comum?

Segundo o que acredito e vários autores afirmam, entre eles Gonzalez Rey, Martínez, Kneller, Novaes, o sujeito apto a criar, que de alguma maneira sobrevive mesmo sob circunstâncias adversas, consideradas por alguns desfavoráveis à criatividade, ou sob climas mais favoráveis a criação, resiliente ou não, é um sujeito crítico, ativo, reflexivo, ator de seus próprios caminhos. Possui em si um sistema complexo de interligações e relações de mecanismos e processos mentais integralizados entre si que se somam e permitem ao sujeito que se desenvolva, que desenvolva seu ser, a partir da sua percepção do mundo e como representa isto dentro de seu processo de significação, e num sentido mais amplo que propõe González Rey (2003), na sua configuração de sentido.

A Teoria da Subjetividade vê o outro como espaço social complexo, um momento de uma subjetividade social que se delimita como campo simbólico e de sentido, dentro do qual o sujeito concreto precisa encontrar-se consigo mesmo (González Rey, 2004). Desta forma, o sujeito é visto nesta pesquisa, segundo a linha histórico-cultural, como ativo, reflexivo, afetivo, singularizado, diferenciado, construtor de suas próprias reflexões e ações, em constantes

interações com o meio, que são produtoras e constituem simultaneamente sua subjetividade individual e social.

O sujeito, segundo González Rey, 2004, e eu acredito, existe sempre na tensão da ruptura ou da criação, momentos que se caracterizam por um processo que desafia o instituído. O sujeito é ativo, o que lhe permite um posicionamento crítico diante do estabelecido, representando um aspecto importante para o desenvolvimento tanto individual quanto social. Não existe diálogo sem sujeitos. O diálogo representa um momento produtivo a partir do posicionamento dos sujeitos que dele participam, que vem a modificar padrões instituídos, que vem criar o novo. Assim, por meio do teatro e seus jogos, pode-se estabelecer um diálogo entre atores e entre ator/platéia. Um diálogo entre sujeitos atuantes e platéia, que pode mobilizá-la à interação reflexiva, subjetiva e criativa.

## **2.2. Sujeito, Personalidade e Caráter Personológico da Criatividade**

Personalidade, de forma sintética, é a configuração das configurações. É considerada por González Rey, 1995, um nível superior de organização do psíquico, cuja função principal é a regulação e a auto-regulação do comportamento do sujeito. Não considera a personalidade como um conjunto de qualidades ou traços, mas como um sistema complexo e relativamente estável de elementos estruturais e funcionais. Sendo que o estrutural refere-se ao *conteúdo*, ao *quê* – quais conteúdos integram a personalidade; enquanto o funcional é o *processual*, refere-se ao *como* a personalidade exerce a função reguladora. Representa o nível explicativo da subjetividade individual. Constituída por configurações relevantes integradas entre si, que são constituídas por produções de sentido subjetivo particular a cada sujeito. Nesta concepção, o cognitivo e o afetivo não são separados, mas integram-se na função reguladora da personalidade. Aqui as operações cognitivas manifestam-se em seu duplo caráter: reflexo e regulador. Ou seja, a

personalidade refere-se às regularidades da complexa organização subjetiva do processo de regulação do comportamento.

Já a categoria sujeito, refere-se ao indivíduo concreto, portador de personalidade. Este sujeito é portador de intencionalidade e quem, de forma ativa, utiliza seus *recursos personológicos* na construção de seu comportamento criativo ou não-criativo (Mitjás, 1997).

Desta forma, González Rey, 1995, explica-nos que o sujeito, ao receber informações, as individualiza para os propósitos de suas operações pessoais, segundo seus interesses e motivações, tornando-as *informações personalizadas*. Este autor, assim como esta pesquisadora, acredita que não somente as informações são personalizadas pelos sujeitos, mas também as características dos sujeitos e suas funções reguladoras e estruturais de sua personalidade se integram de forma específica e particularizada, que são chamadas por ele de *configurações individualizadas* - estas também operam na regulação do comportamento criativo.

Neste sentido, Mitjás ressalta a Tese do Caráter Personológico da criatividade (1997) para significar a forma em que elementos constitutivos da subjetividade individual participavam da criatividade. Suas pesquisas permitiram enxergar a participação da personalidade na criatividade de forma diferenciada da literatura, cuja tendência é estabelecer uma lista de traços de personalidade associados à criatividade. Estas pesquisas mostraram como a ação criativa está associada a configurações específicas subjetivas, e não à personalidade como um todo. Assim, formulou o conceito de **Configurações Criativas** para se referir à *"integração dinâmica dos elementos personológicos que intervêm na expressão criativa do sujeito"* (Mitjás, 1997: 82).

Não pretendo dar uma definição pronta de criatividade, por enquanto, a entendo não somente como um produto, mas como um processo de produção de algo novo, diferente, ao menos para quem o produz. Para esta pesquisadora como para outros autores como Mitjás (1997) e González Rey (2003), criatividade em síntese é o processo de descoberta ou produção de alguma coisa nova, que tem seu valor em uma determinada situação social, e

que este processo, tem um caráter personológico, ou seja, deste ponto de vista, a criatividade é concebida não como potencial inato do ser humano, mas como expressão da personalidade do sujeito ou expressão de configurações personológicas, pela ação intencional ou não do sujeito, que desempenham um papel muito importante na determinação do comportamento criativo.



### 3. EXPRESSÃO E CRIATIVIDADE

A linguagem está totalmente ligada à subjetividade do sujeito, às expressões escolhidas, às formas de abordagem, às palavras e aos gestos selecionados por cada um para atingir seus objetivos de comunicação e relação com outros sujeitos. A linguagem é como se tentasse traduzir o mundo subjetivo do sujeito em representações de sentido mais palpáveis e concretas, para possibilitar o contato de um sujeito com o outro.

O ser humano, em sua trajetória histórico-cultural, desenvolveu inúmeros sistemas de expressão, utilizando símbolos carregados de significados. Símbolos que, aliás, muitos deles se perpetuaram na história da humanidade e sobrevivem até os dias de hoje. Este seria um exemplo da massificação e universalização de determinados conceitos e idéias conservadoras, que foram impostas autoritariamente, fechando as possibilidades de existir o novo, o necessariamente mutável, o original, contínua metamorfose em desenvolvimento. Assim, precisamos de sujeitos que se arrisquem ao novo e ao desconhecido, para que nossa sociedade sempre esteja em andamento e buscando resolver suas próprias questões e solucionar seus próprios problemas. Ou seja, precisamos de sujeitos que criem e busquem, de uma forma ou de outra, expressar suas idéias criativas para que outras pessoas possam se beneficiar ou experimentar o sabor das coisas novas e da transformação em marcha.

A expressão das idéias, dos pensamentos, dos sentimentos do sujeito ao meio em que vive é uma forma de comunicação e de linguagem que pode se manifestar de variadas maneiras conscientes e até mesmo de forma inconsciente. Mas a comunicação sempre acontece entre um ser e outro mesmo que de forma sutil, basta que estejamos abertos e atentos para captar o que o mundo e o outro têm a nos dizer (mesmo que queiram camuflar e esconder-nos).

A comunicação pode ser efetuada por várias formas de expressão: a linguagem escrita, a linguagem oral, a expressão corporal, a linguagem artística, figurativa, imagética, sonora, plástica, musical, mímica, gestual, teatral, entre outras inúmeras.

Nesta pesquisa, a linguagem a ser investigada é a artística, e o meio de comunicação escolhido como possível indutor da criatividade é o teatro e suas expressões, seus jogos e técnicas, utilizados pelo ator – por meio de seu próprio corpo, sua voz e de sua expressão cênica singularizada. Entre as expressões específicas que o sujeito/ator utiliza para se expressar e chegar até o público ou espectador estão a expressão verbal e a expressão corporal e, num âmbito mais complexo, que une estas duas expressões, a expressão cênica. Enfim, o meio é o teatro, o sujeito é o ator; os instrumentos seu próprio corpo e sua própria voz, e o foco de observação para exploração da criatividade é sua expressão cênica.

Segundo Cassirer (apud Novaes, 1972) a arte deve ser percebida não como mera reprodução de uma realidade acabada, mas como o achado da realidade descoberta, que é comunicada de uma forma simbólica. Arte vem a ser uma das maneiras de o homem relacionar-se com o mundo, de criar uma linguagem para a comunicação que deseja atingir, de satisfazer o potencial de criar, de descobrir novas formas de expressão, alcançando assim sua atualização como pessoa e contribuindo para a transformação da realidade particular e coletiva.

Assim, para que ocorra alguma modificação, é necessário experimentar uma mudança de percepção. O teatro auxilia a concretizar esta percepção e depois retornar ao campo psíquico novamente de forma re-elaborada.

Através da linguagem metafórica que a arte proporciona, a pessoa pode ver concretizados seus sentimentos e pensamentos no material artístico, e depois com uma maior compreensão, retorna a si de forma mais clara seu mundo subjetivo. Sai do abstrato, vai para o concreto e volta para o abstrato de forma mais elaborada e compreensível, se apropriando daquilo que é seu. Expressando sua subjetividade pode constituir novas produções de sentido,

desenvolvendo simultaneamente sua subjetividade individual e social. Segundo Giora, 1999, na criação artística os aspectos emocionais ocupam um espaço privilegiado, pois a arte origina-se das fantasias do sujeito, e estas, são a expressão concreta de suas emoções. Por este ponto de vista, na obra ou na produção do artista/sujeito ocorre a impressão de sua subjetividade.

Para Vygotsky, 1972, "*As Artes representam o centro de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade e se constituem no meio para se estabelecer o equilíbrio entre o ser humano e o mundo nos momentos mais críticos e importantes da vida*". (p.316). Portanto, demonstrando a importância da arte e possíveis efeitos terapêuticos que se fazem sentir pela expressão plástica, corporal ou vocal que traz implícita a passagem ao 'ato' do ser interior, sensível em oposição ao exterior. O autor escreve que a estrutura e o desenvolvimento dos processos psicológicos humanos emergem através da atividade prática mediada simbólicoculturalmente pelas linguagens, conforme o desenvolvimento histórico das condições materiais de produção de determinada sociedade. Esta é segundo Cole, 1998, a tese central da Escola Russa de Psicologia, que segue entre outros os preceitos de Vygotsky. Essa perspectiva de análise e compreensão psicológica do desenvolvimento humano denomina-se Abordagem Histórico-Cultural do Desenvolvimento.

Segundo esta escola, existem duas categorias de funções psicológicas da atividade mental: *Funções Psicológicas Superiores* (memória adiada, ações voluntárias, pensamento abstrato e imaginação criativa), que emergiram do trabalho coletivo de seres humanos a partir da articulação entre o uso de ferramentas (faca, arado, etc) e o uso de instrumentos psicológicos (signos); e as *Funções Psicológicas Inferiores*, biologicamente determinadas (esquemas reflexos de ação e instintos, por exemplo), que seriam subjugadas pelas formas superiores de atividade mental. Assim, a percepção, cognição e emoções humanas teriam sido reelaboradas a partir da *enculturação*, termo cunhado por Vygotsky para representar a "internalização" da cultura na qual o sujeito se encontra imerso e com a qual interage ativamente. (Vygotsky, 1993).

A imaginação, segundo alguns autores como Freud, Jung, Vygotsky, Giora, e também para esta pesquisadora, é constituinte do processo criativo e configura-se num sistema sofisticado, bastante flexível e dinâmico. Na imaginação, encontramos as principais funções psicológicas superiores, como por exemplo, o pensamento, a memória, a atenção, a percepção, o sentido, que estão estritamente relacionadas entre si. Na imaginação do artista reina a fantasia, expressão concreta da emoção (Giora, 1999). No entanto, afirma Freud, não existe nada na imaginação do artista que também não esteja presente na imaginação do homem comum. Portanto, o artista/sujeito, quando cria algo intencionalmente, nos convida a penetrar em seu mundo imaginário e partilhar de suas fantasias e de sua subjetividade.

Assim, a imaginação criadora do artista é capaz de tornar visível aquilo que é invisível, de criar imagens em que não cabem palavras, de criar sons e formas para exprimir sentimentos e pensamentos, movimentos onde não cabem sons nem imagens (Giora, 1999). Acredito dessa forma, que a imaginação está no núcleo da criatividade da mesma forma que se constitui num dos processos mais importantes para a criação de um personagem teatral, e na representação ou atuação cênica, pois considero necessária a imaginação para fantasiar e corporificar papéis, emoções e objetos que não existiam concretamente até que fossem expressados por um ator. É criando e vivenciando estas fantasias por meio da expressão cênica, que o sujeito/ator tem a possibilidade de alterar significados de suas experiências, que podem constituir novas produções de sentidos para sua subjetividade individual e social.

É facultado então ao sujeito/artista/ator o privilégio de criar novos mundos, desde que o deseje ou que aceite correr riscos, e não temer por arriscar e errar, pois, se arriscando pode descobrir que no processo existem muitas respostas para a mesma pergunta, e que o erro pode representar um trampolim para novas idéias e para a criação de novas respostas e possibilidades.

### 3.1. Teatro e Expressão Cênica

Etimologicamente, a origem é o verbo grego *theastai* – ver, contemplar, olhar. Inicialmente, segundo Peixoto, 1989, esta palavra designava o local em que aconteciam os espetáculos. Mais tarde, *theastai* nomeia qualquer tipo de espetáculo: danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares, funerais solenes, desfiles militares, etc.

O princípio do teatro tem sido objeto de inúmeras especulações. Uma das vertentes aponta que o jogo teatral, a noção de representação nasce essencialmente vinculada ao ritual religioso e mágico primitivo. Assim, o teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador. Ou seja, nasce o teatro quando existe a consciência de que ocorre uma 'simulação'. Segundo D'Amico (apud Peixoto, 1989), o teatro é a comunhão de um público com um espetáculo vivo.

O teatro surge originalmente em manifestações coletivas, muitas vezes, inspirado em crenças de homens sobre a existência de um poder mágico ao exercitar uma ação falsa antes de empreender a verdadeira, atribuindo assim à representação um sentido prático – treinar e se preparar para garantir o êxito da caçada. Outras vezes imitando os próprios homens, buscando observar-se a si mesmo 'de fora', como forma da sociedade autocriticar-se por meio da representação de seus hábitos cotidianos. Assim, os homens começam a representar papéis e descobrir funções sociais, com a ajuda do exercício teatral, e formas diferentes e inovadoras de se auto-observar, também utilizando espontaneamente a criatividade.

Desde a origem do homem, o teatro existe enquanto processo, em permanente transformação, segundo Peixoto, 1989, obedecendo sempre a novas exigências e necessidades do homem, na produção social de sua existência, estabelecendo relações sociais e pessoais.

Atualmente, além de ser utilizado como local, também denomina a arte de representar uma idéia imitada ou inventada por meio do corpo, da voz e da performance cênica; todos estes potenciais atuados simultaneamente,

mesmo que um, em determinado momento, se sobressaia sobre o outro esteticamente.

O teatro também é utilizado como um dos instrumentos artísticos que auxilia as pessoas a conviverem em grupo, se desinibirem e a expressarem seus modos operantes de convivência social. Dessa forma, o ator fica como intermediário e, ao mesmo tempo, como fator integrante das técnicas teatrais e dos relacionamentos sociais, de uma determinada ideologia quando representa seu papel; assim como fica intermediário entre as imagens ou palavras que deseja representar e o público. Portanto, é necessário trabalhar no ator e no 'não-ator' que deseja se expressar pelo teatro, não só as técnicas específicas, mas sua consciência grupal, social e individual, para que compreenda o poder do alcance da arte que faz e das ideologias que irá representar.

Os jogos cênicos levam o aprendiz a experimentar várias formas de expressão, desenvolvendo sua criatividade e seus canais expressivos; preparando-o para expressar-se e comunicar-se na sua vida e com as pessoas que o cercam de forma mais equilibrada. Criar na arte para aprender a criar na vida. E como consequência direta, reconhecendo sua capacidade de criar e produzir obras, aumentar sua auto-estima e autoconfiança, melhorando sua qualidade de vida.

Os exercícios e os jogos de teatro, neste trabalho, visaram auxiliar o despertar da criatividade do indivíduo, e em um sentido mais específico, a criatividade corporal e verbal cênicas, averiguando durante a pesquisa se é realmente possível que a criatividade seja desenvolvida e até possível de ser treinada, utilizando os jogos cênicos.

### 3.2. Expressão Corporal

Assim como a linguagem oral criou, através dos tempos, seu sistema de codificação, também a linguagem corporal vem se apurando e criando gestos e formas diferentes para se comunicar. É pena que muitas sociedades se utilizem destes sistemas comunicacionais para distorcer, impor, reprimir, manipular, conduzir, alienar.

O termo *Expressão Corporal* surgiu ligado à idéia de direito à expressão, reivindicação para os que não são mímicos nem bailarinos, e nem mesmo artistas que se exprimem com seu corpo, como forma de denunciar o verbalismo e o intelectualismo, e uma necessidade de liberação (Salzer, 1983).

Segundo Laban, 1978, o ser humano movimenta-se devido à necessidade de se expressar. E Pastor, 1974, complementa que o movimento é uma expressão corporal, uma manifestação pessoal de si próprio por meio de suas habilidades motoras. Dessa forma, o papel do corpo fica como intermediário entre o ambiente e o psiquismo; tanto as ações físicas como intelectuais são produzidas pelo corpo, e, por meio dessas produções, o indivíduo interage com o seu meio (Freire, 1989).

O corpo é uma linguagem que para Nanni, 1995, diferentemente dos antigos, perdeu sua liberdade, criatividade e espontaneidade. Assim compõe-se o objetivo deste trabalho, trabalhar com os jogos cênicos utilizando a linguagem corporal, para estimular a criatividade, proporcionando ao indivíduo e seu corpo, a possibilidade de experimentar-se e de conhecer-se de forma mais aprofundada na relação com seu cotidiano vivido, já que para Lima (1994) o papel de cada indivíduo não se realiza no plano das idéias, mas sim, na atividade real que deve ser por ele desempenhada, realizando-a através do movimento.

No surgimento da necessidade de se relacionar com os objetos, o ambiente e com o outro, surge a possibilidade de perceberem as diferenças,

ampliar a sensibilidade e a consciência, passando assim à criação de novos movimentos (Silva, 1991).

Portanto, é nas possibilidades das relações que o teatro possibilita pelos exercícios de representar papéis, animais, seres inanimados, seus pensamentos, emoções, em relação a si e ao mundo, que o indivíduo descobre a si mesmo e a seu corpo como um fator de grande importância, na forma de linguagem corporal em busca de sentido, e de liberdade para a espontaneidade e criatividade do ser humano.

### **3.3. Expressão Verbal**

Para Gaiarsa (1993), perceber o próprio corpo significa entender situações, tanto as que vão se expressar nos gestos e no jeito do corpo, quanto às que vão se expressar pelas palavras e pelo tom de voz.

A Expressão Corporal é vista por Stokoe e Harf, 1987, como uma linguagem do corpo que se integra com as linguagens expressivas da fala, do desenho e da escrita. Nota-se que a leitura criativa e a escrita não são fenômenos separados. Assim como na Expressão Cênica se integra tanto a linguagem corporal como a linguagem verbal, caminham juntas na maneira de expressar-se teatralmente, podendo, em alguns momentos, serem dissociadas propositalmente para fins de melhor captar os fenômenos estudados.

A improvisação verbal ou oral pode desenvolver habilidades criativas. Por meio de exercícios da fala espontânea de um personagem, ou num jogo, ou até mesmo pela fala que tem por objetivo compreender o sentido das articulações corporais e compartilhar percepções e emoções, após uma atividade cênica corporal ou verbal; pois, quando o indivíduo procura entender o que fez com o corpo, como se sentiu, como percebeu, e explicar,

descrever pela fala tais percepções, cria uma nova maneira de se comunicar verbalmente na tentativa de expressar o que ocorreu consigo mesmo.

Aliás, segundo Nachmanovitch, 1990, a forma mais comum de improvisação é a fala. Quando se fala e se ouve recorre-se a um conjunto de blocos (vocabulário) e de regras para combiná-los (gramática); e estes são oferecidos pela cultura. Mas, as frases que são construídas talvez nunca tenham sido ditas antes, e nem venham a ser ditas novamente, portanto ocorrendo uma criação contínua momento a momento.

No teatro, a fala também é utilizada como forma de representar papéis, expressar emoções, idéias, concretizar fantasias, pensamentos e até de caracterizar personagens e situações. A linguagem verbal também tem como função estabelecer relações e se comunicar com o outro, com o público, transmitir-lhe uma mensagem, uma ideologia, um valor, um sentido.

Assim, também será utilizada a expressão verbal dos sujeitos inseridos nos jogos teatrais, como fonte de investigação para os processos criativos dos atores/participantes.

### **3.4. Teatro e Criação: O Teatro da Criatividade**

O teatro, ao longo da história humana foi se modificando e flexibilizando seus processos, seus conteúdos, sua expressão e sua estética. A criatividade e a originalidade, com o passar do tempo, de alguma forma se engessou em personagens e textos fixos, decorados e ensaiados antecipadamente à apresentação. Os atores foram se estereotipando em gestos simbólicos e criando imagens significativas para cada época, mas que se codificaram e, portanto, estereotipadas. Alguns atores improvisavam, mas como solução para sair de situações problemáticas ou para inflarem seus egos. Segundo Moreno, 1984, o *teatro legítimo* localiza o processo de espontaneidade atrás do palco e, num tempo anterior à representação, quando estão criando o texto, os

personagens, a cenografia, o figurino e a maquiagem. Já o teatro da espontaneidade não esconde, mas apresenta ao público seus processos primários, seu processo criativo espontâneo e todas as suas fases de produção.

A divisão de palco/platéia dicotomizou a relação entre ator e público. *"A separação nítida entre palco e platéia é a característica marcante do teatro legítimo"*. (Moreno, 1984) O ator não era mais livre e tinha de se submeter ao diretor, ao autor, e representá-los o mais fielmente possível. Este teatro convencional apresenta seus produtos de forma acabada e definida, a uma audiência, desprezando o momento. Pertence ao passado, pois, foi criado e ensaiado num tempo anterior.

Moreno começou a desenvolver seu teatro da espontaneidade como maneira de buscar uma saída para estas estereotípias e rótulos, maneiras 'típicas' de interpretar. Buscava produzir o próprio momento, e de uma só vez criar a apresentação e o conteúdo de forma integral. O desempenho espontâneo propunha a apresentação, enquanto em seu momento de produção, o presente. Ou seja, o teatro da espontaneidade foi e é um veículo organizado para a encenação do drama do momento. Além do que não havia dissolução entre atores e espectadores, porém, espaço total torna-se campo para produção e criação coletiva. Moreno propôs uma nova organização do espaço cênico e uma nova arquitetura teatral, em que haviam vários palcos espalhados pelas várias platéias, todos redondos, sem coxias nem cortinas, baixos, com escadas que facilitassem o acesso dos espectadores ao palco em qualquer momento que desejassem.

*"Não é um criador que se cerca por uma multidão inativa e auditivamente atenta; não é o teatro de um homem; é o teatro de todos por todos. É o teatro da comunidade, em que todos os homens são mobilizados e se deslocam do estado de consciência para o estado de espontaneidade"* (Moreno, 1984, p.45).

Nasce, desta forma, na cidade de Viena em 1921, o *Teatro da Espontaneidade*, de onde surgiria, mais tarde, o Psicodrama e o Teatro Terapêutico. Este teatro pretende ser o antiteatro. Nada de bastidores, nem de ensaios de textos, nem de cenários preparados. Tudo é visto pelo público, que

é convidado a entrar e participar dos estágios e dos processos de construção do cenário e da encenação. Um tema era proposto, normalmente a partir de alguma leitura, e os atores encenavam à sua maneira, enquanto o diretor do jogo, Moreno, intervinha para convidar a platéia a participar, para estimular novos atores a participarem, e para alterar o desenrolar da 'peça', ou melhor, do improviso (Kestenberg, E; Jeammet, P., 1989). Nota-se, então, que a proposta de Moreno estimula e libera a criatividade e a 'habilidade' de criar nas pessoas, utilizando técnicas que estimulavam o atuar espontâneo, ajudando o ator a libertar-se de suas amarras e estereótipos, criando e improvisando sua representação e expressão cênica livremente.

O teatro, desde a Antigüidade, tornou-se conhecido por seu valor catártico, isto é, possibilita ao espectador entrar na pele de outra pessoa vivendo 'por procuração' situações, sentimentos e paixões que não vive em sua realidade cotidiana, podendo assim, segundo Kestenberg e Jeammet, 1989, liberar-se deles e purificar-se. Essa catarse, ou esse trabalho de libertação acontece, segundo Moreno, quando o sujeito está jogando e descobre aspirações, desejos e capacidades insuspeitáveis, vivenciando situações que o levam a se liberar do que sofreu. Nessa concretização de sentimentos e de vivências internas ou passadas, da possibilidade de vivenciar o lugar do outro (*Inversão de papéis*), o sujeito toma consciência de seu passado e de si mesmo, o que desenvolve sua aptidão e motivação para se libertar daquilo que não mais deseja para si. Ou seja, estimula-o a mudar. É nessa prática catártica desse teatro espontâneo que Moreno toma consciência de seu papel terapêutico e dos jogos psicoterapêuticos: nasce a técnica psicodramática (Kestenberg, E.; Jeammet, P., 1989).

**O Psicodrama vai atingir seu maior impulso em 1936, quando Moreno emigra para os Estados Unidos e constrói em Beacon, New York, seu teatro terapêutico tão sonhado, já descrito acima. A técnica se expande, e Moreno forma numerosos psicodramatistas.**

A técnica do Psicodrama baseia-se no jogo de papéis, que começou desenvolvendo-se em cima de papéis pessoais e conflitos psicológicos. Moreno tentou estender o *psicodrama* de dramas particulares do indivíduo,

aos da sociedade, assim transformou-se em *Sociodrama*: em que trabalha com todos conflitos da vida social e coletiva. Segundo Kestenberg e Jeammet, 1989, atualmente, o psicodrama aparece como método de formação e investigação psicossociológica e de mudanças nas relações e nas inaptações sociais.

Utilizando-me destas técnicas terapêuticas e de outras técnicas de jogos cênicos, tentei trabalhar com o teatro para alcançar um de meus objetivos: desenvolver a criatividade. Assim, compreendo minha proposta como “Teatro da Criatividade”. Se é que posso assim denominá-lo e, buscando ampliar a compreensão do que realizamos, insiro abaixo algumas considerações a respeito desta experimentação, de trabalhar com o teatro e com a criação.

O Teatro da Criatividade é composto por uma soma dinâmica de escolas e tendências cênicas, inspirado nas técnicas de Moreno, é um pouco de cada coisa e todas elas ao mesmo tempo. Tem um pouco do teatro convencional quando são utilizados jogos e atividades que usam personagens pre-estabelecidos, quando se usa técnicas em que há a separação entre palco e platéia. Mas possui também um pouco do teatro da espontaneidade, do psicodrama, do sociodrama e, principalmente, em sua essência, do teatro terapêutico. Possui do teatro da espontaneidade, quando o ator se empenha em buscar e entrar no estado espontâneo, que, acredito é a terra da criação e da liberação, e também da libertação de todos as máscaras, papéis, preconceitos, estereótipos.

Este teatro também possui um pouco do psicodrama, quando em meio às improvisações afloram conflitos psicológicos dos atores, e do sociodrama, quando surgem as problemáticas sociais e os conflitos das relações sociais. Por fim, é terapêutico, por todas estas as técnicas que permitem ao sujeito/ator se revelar a si mesmo, concretizar suas fantasias e, expressando sua imaginação livremente, recriar e reelaborar seus conceitos, suas emoções e, por fim, recriar-se.

O teatro da criatividade, de forma simplificada, pretendeu, nesta pesquisa, estimular os sujeitos a criar no palco para aprenderem a criar na

vida. Criando para recriarem-se a si mesmos, às suas relações e aos seus espaços de subjetividade individual e social.

Assim, vimos de forma sucinta o percurso, o aflorar, a conscientização e a utilização da criatividade nas atividades, nos processos e nas encenações cênicas.

É a construção destas vivências e desta experimentação entre teatro, sujeito e criatividade que veremos mais elaborada no capítulo 5.

Dessa forma, os objetivos desta pesquisa foram:

- investigar e explorar o fenômeno da criatividade e seus processos subjacentes, por meio dos jogos cênicos e da observação da expressão cênica criativa;
- compreender os sentidos subjetivos associados à expressão cênica criativa ou não-criativa;
- observar como ocorre a emergência do sujeito criativo;
- integrar, compreender, captar estes fenômenos e processos para posteriormente, poder torná-los acessíveis a outros profissionais, educadores e afins.



## 4. PESQUISAR A CRIATIVIDADE DE FORMA CRIATIVA: DESAFIOS E CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Entendo que o pesquisador se aproxima de seu objeto de estudo de forma específica, segundo suas concepções teóricas escolhidas e mediante técnicas e instrumentos vinculados ao teórico e à sua necessidade prática.

O estudo da criatividade, por possuir uma multiplicidade de assuntos e temas a investigar e também pela especificidade do próprio objeto (o novo), segundo Mitjás Martínez, 1997, implica complexos problemas metodológicos referenciados pela diversidade de enfoques teóricos com que atualmente a questão é abordada.

Desde que a criatividade foi ressaltada como função psicológica diferenciada da inteligência, ocorreram várias tentativas de explicá-la, compreendê-la, e como a Psicologia, uma ciência nova, então, ainda não possuía uma metodologia apropriada, recorreu ao paradigma científico moderno positivista para conseguir firmar-se como ciência e para conseguir validar seus estudos e seu próprio campo.

O paradigma moderno norteava-se pelas ciências exatas por meio da matemática e da lógica. A ciência, de forma geral, buscava quantificar para provar sua existência e impor sua veracidade e superioridade hermenêutica. Desta forma, a Psicologia bebe destes conhecimentos e inicia seus estudos mensurando, avaliando, quantificando. Com o estudo da criatividade, não aconteceu de forma diferente.

Dentro do conjunto de estudos e trabalhos orientados para explorar elementos psicológicos subjacentes à criatividade, predominaram, segundo Mitjás, 1997, três tipos de aproximações metodológicas inicialmente:

- os estudos com enfoque psicométrico – chamados de Metodologia Quantitativa;
- os estudos biográficos;

- os estudos de caso – por meio do método clínico.

Continua a autora, que estas três vertentes de pesquisas nem sempre aparecem em estado puro, apresentando-se em estudos com diferentes mesclas e sobreposições.

Os pesquisadores em criatividade continuaram investigando novas formas e abordagens para captar melhor o fenômeno e seus processos subjetivos, internos e relacionais do sujeito. Atualmente, estudos e explorações inspirados nas chamadas Metodologias Qualitativas promovem discussões a respeito da Epistemologia Qualitativa e a respeito de seus métodos, procedimentos, instrumentos e análises que podem proporcionar uma melhor aproximação do pesquisador ao objeto de estudo da Psicologia – no caso, considerado um objeto subjetivo e não um objeto de estudo objetivo, pois não podemos vê-lo ou tocá-lo.

Diante de tantas abordagens, qual será a mais apropriada e útil para estudar a complexidade dos fenômenos dos processos criativos? E qual será a que mais se encaixa para explorar o desenrolar da criatividade quando observada por meio de uma expressão específica – neste caso por meio da expressão cênica?

Segundo González Rey, 2002, epistemologias novas, associadas a grupos que mantiveram silêncio, começaram a aparecer como uma tentativa de solução aos problemas levantados. A busca de grandes narrativas vem sendo substituída por teorias mais locais e de pequena escala, centradas em problemas e situações específicos.

Alguns autores citados por González Rey como Ibáñez, Stake, Rodriguez Sutil e o próprio Rey, consideram o surgimento do qualitativo, essencialmente, como o surgimento de uma nova epistemologia. Da epistemologia que também procura formas alternativas de produzir conhecimento, não somente na área psicológica, mas de forma mais ampla, em todas as áreas das Ciências Sociais e Humanas.

Portanto, estes autores requerem a essa nova epistemologia a capacidade de construir representações teóricas que permitam aos

pesquisadores ter acesso a novas “zonas de sentido”, sobre o assunto estudado, impossíveis de serem construídas pelas vias tradicionais.

Denzin e Lincoln, 1994, falando a respeito dos cinco períodos essenciais do desenvolvimento histórico da pesquisa qualitativa, apontam que o quinto período (período atual) é definido pela *dupla crise*: resultado de uma crise de representação e de legitimação dos pesquisadores qualitativos diante do mundo das ciências sociais. E afirmam que a crise de legitimação tem a ver com as formas de legitimidade do conhecimento produzido, levando-nos a uma reflexão profunda sobre o significado dos termos validade, confiabilidade e generalização, entre outros.

Assim, as questões a respeito da definição do qualitativo na pesquisa psicológica não são questões instrumentais nem definidas pelo tipo de dados que devem ser incluídos, mas, segundo González Rey (2002), se define pelos processos implicados na construção do conhecimento, pela forma de se produzir o conhecimento.

Uma das características relevantes do método do pesquisador qualitativista é, segundo Turato (2003), que eles se ocupam com o processo e querem saber como os fenômenos e as relações que se estabelecem entre eles ocorrem. O termo “processo” advém do latim, *processus*, “ação de avançar”, (*pro*, “em direção de, a favor de”, e *cedere*, “ceder”). Ou seja, estão voltados para o processo definido como o ato de proceder do objeto e importam-lhes conhecer como é sua dinâmica interna, como *curso* e como se transforma, penetrando na estrutura íntima do objeto de estudo.

Esta é uma pesquisa que se propõe a estudar o homem, o sujeito, seus processos, sua criatividade e suas subjetividades expressadas por meio da linguagem cênica. Como captar estes fenômenos utilizando as estatísticas e a matemática? Como Bleger, 1998, diz: “*não se pode chegar a uma ciência do homem sem o homem. Sem o homem estudado e sem o homem que estuda*”.

Assim, a epistemologia qualitativa é um esforço na busca de formas diferentes de produção de conhecimento em psicologia, que permitem a criação teórica acerca da realidade plurideterminada, diferenciada, irregular,

interativa e histórica, que representa a criatividade e a subjetividade humana (González Rey, 2002).

Se este é um estudo do homem, do sujeito, suas subjetividades e formas de expressão cênica criativa, serão utilizadas as metodologias qualitativas, inspiradas no paradigma pós-moderno, que vem ganhando espaço como alternativa metodológica pertinente em diversos estudos da psicologia.

A opção metodológica epistemológica que escolhemos como fundamento da abordagem qualitativa, representa o conhecimento e sua construção como processo permanente, de caráter aberto, dentro do qual a pesquisadora buscou sempre descobrir e construir opções perante a realidade vivida e interacional, com o campo e os sujeitos envolvidos, segundo as necessidades exploratórias, num processo contínuo. Tendo como desafio estudar e explorar a criatividade de forma criativa.

#### 4.1. Sujeitos e Contextos

O sujeito, dentro deste enfoque, é desde já encarado como sujeito ativo-reflexivo e produtor de seu conhecimento, de sua subjetividade e criador de suas experiências e vivências, e não somente como imitador e reproduzidor de técnicas e jogos. Dessa forma pesquisador e pesquisado em suas relações dinâmicas serão produtores/criadores de conhecimento.

Segundo González Rey (2002), o caráter interativo do conhecimento leva a reivindicar a importância do contexto e das relações entre os sujeitos que intervêm na pesquisa (pesquisador/pesquisado, pesquisado/pesquisado), como momentos essenciais para a qualidade do conhecimento produzido.

O contexto desta pesquisa foi composto por nove sujeitos, adultos, acima de 21 anos, com idade entre 21 e 45 anos; sem experiência teatral, e com grau de escolaridade variante do primeiro e segundo grau incompleto até primeiro e segundo grau completo. Sendo cinco integrantes do sexo masculino e quatro do sexo feminino. Entre eles, seis sujeitos trabalhavam e três estavam desempregados. Mas todos desejavam e estavam motivados a fazer o curso de teatro e a participar da pesquisa por livre e espontânea vontade.

Todos os sujeitos inscreveram-se e participaram do Curso de 'Teatro e Criatividade', que foi oferecido em parceria com o PAT (Posto de Atendimento ao Trabalhador) na cidade de Artur Nogueira, situada no interior de São Paulo, ministrado pela pesquisadora/professora gratuitamente no período de um mês. O curso foi composto por dois encontros semanais de 2 horas/encontro, totalizando 16 horas de curso.

A proposta foi desenvolvida ora em grupo, ora em dupla, ora individualmente, mas com enfoque sobre o sujeito e seus processos psicológicos criativos envolvidos no ato de criar por meio da expressão cênica corporal e da expressão cênica verbal.

Assim, foi considerada a singularidade do sujeito, identificado como forma única e diferenciada de constituição subjetiva e criativa.

## 4.2. Procedimentos

Segundo Turato (2003), *procedimentos* ficam entendidos como modos de operacionalizar uma técnica em campo, bem como de tratar praticamente os dados coletados. Como a etimologia da palavra sugere do latim, *pro*, "à frente", e *cedere*, "avançar", o que implica nos passos do caminhar concreto e nas providências da operacionalização.

Para que não houvesse repetições e possíveis estereotípias do processo, não foram propostas avaliações e indicadores de criatividade preestabelecidos. Optou-se, primeiramente, por entrar no processo e, simultaneamente, a pesquisadora, ao ir percebendo as necessidades específicas do grupo e de cada sujeito, foi desenvolvendo e planejando as aulas e escolhendo as dinâmicas e os jogos que seriam mais adequados às necessidades do grupo.

Assim, primeiramente, apenas foi realizado um planejamento aberto com temas gerais do que a pesquisadora gostaria de trabalhar, mas com um enfoque flexível que foi se alternando, acrescentando ou retirando jogos e instrumentos conforme o andamento do grupo.

Com o objetivo de investigar os processos criativos e os conteúdos subjetivos dos sujeitos, durante o contato e a atuação com a criatividade cênica, foi oferecido gratuitamente o curso de 'Teatro e Criatividade' a moradores de uma cidade do interior de São Paulo. O curso constituiu-se de oito aulas com duas horas de duração cada encontro, em dois encontros semanais. Foram escolhidos alguns exercícios que foram filmados durante o processo, e todas as conversações foram filmadas. Todos os jogos, dinâmicas, atividades e exercícios utilizados e aplicados estão especificados em anexo.

Basicamente, os procedimentos nas aulas se constituíram por:

- a) Atividades de aquecimento corporal e verbal – para preparar os atores e seus corpos;
- b) Dinâmicas de Entrosamento Grupal - com o intuito de preparar o ambiente, aproximar o grupo e facilitar as relações;

c) Realização de Jogos Cênicos e Dramáticos – para introduzir as técnicas teatrais;

d) Jogos de Improviso e de Criação individual, em dupla ou em grupo - para colocá-los em contato com a criatividade e desafiá-los à expressão cênica criativa;

e) Dinâmicas Conversacionais: eram propostas durante a aula e ao final de cada encontro com o objetivo de despertar a reflexão, a conscientização dos processos vividos e o compartilhar de emoções, percepções, sentidos e subjetividades relacionados ao teatro e à criação.

Propondo uma visualização sintética dos procedimentos de todo processo, para que se possa operacionalizar e avançar continuamente com a investigação dos dados e com a construção do conhecimento, podemos compreendê-los, em vários momentos, que foram compostos por:

**1º.Momento:** Chegada, recepção, apresentações, informações sobre a pesquisa, levantamento de expectativas e seleção;

**2º.Momento:** Introdução às técnicas, aos jogos cênicos e aos jogos de criação;

**3º.Momento:** Desenvolvimento das técnicas, jogos teatrais, de improviso e criação;

**4º.Momento:** Jogos de Improviso e de criação livre e dirigida;

**5º.Momento:** Encerramento do curso;

**6º.Momento:** Junção, compreensão, interligação, análise, interpretação e construção do conhecimento sobre o conteúdo explorado, coletado e vivenciado. Necessário esclarecer que este momento não se restringiu apenas ao final do curso, mas foi realizado durante toda a investigação, de forma contínua, sempre que o andamento dos estudos e a pesquisadora precisaram refletir e conectar informações, para que o processo continuasse avançando e se aprofundando.

### 4.3. Instrumentos

Um dos grandes desafios do estudo da criatividade e da subjetividade é que não temos acesso a ela de forma direta, e segundo González Rey (2002) apenas a acessamos por meio dos sujeitos em que aparece constituída de forma diferenciada. Assim, os indicadores significativos da constituição subjetiva aparecem só de forma indireta. Essa expressão indireta é facilitada à medida que o sujeito se expressa de forma aberta e complexa, sem as restrições impostas pelos instrumentos que os fecham na cosmovisão do pesquisador.

Pensando assim, em lugar de trabalhar com técnicas em que os elementos indutores são acompanhados de um conjunto de regras e categorias bem definidas *a priori*, seguimos as sugestões da metodologia qualitativa, em que os instrumentos são mais flexíveis e abertos; conceituados como: "*todos os procedimentos encaminhados a estimular a expressão do(s) sujeito(s) estudado(s)*", ou seja, são simplesmente encarados como indutores de informação que facilitem a expressão do sujeito em toda a sua complexidade (González Rey, 2002).

Esta pesquisadora optou então pela epistemologia que considera os instrumentos não como vias para o estudo das respostas do sujeito, mas como vias que induzam a construção do sujeito, muito além do indutor específico usado, o que supõe uma relação dialógica entre participantes/pesquisadora.

Outorga-se à comunicação, portanto, um lugar de grande importância no desenvolvimento da pesquisa qualitativa atribuindo ao pesquisador e ao sujeito pesquisado uma posição diferenciada. O pesquisador, além de ser um sujeito participante, também ocupa um papel intelectual ativo durante o curso da pesquisa: participa nas relações, produz idéias à medida que surgem novos elementos, confronta-os com os sujeitos pesquisados, em um processo que conduz a novos níveis de produção teórica, que acompanha o processo empírico em todo momento, e não se limita à informação produzida pelos instrumentos, mas os adota como um momento do processo geral de produção do conhecimento.

Nessa perspectiva, a pesquisadora e suas relações com os sujeitos pesquisados foram os protagonistas da pesquisa, e os instrumentos abandonam esse papel. O pesquisado é reconhecido em sua singularidade como responsável pela qualidade de sua expressão, que é relacionada com a qualidade de vínculo com o pesquisador (González Rey, 2002).

O pesquisador é visto como *bricoleur* em seu trato com a pesquisa, isto é, o investigador tem a prerrogativa de poder produzir sua teoria compondo-a de fragmentos encontrados em campo, sem estar seus passos rigidamente atrelados ao projeto inicial (Turato, 2003). O termo *bricoleur*, ressignificado por Lévi-Strauss, é aqui entendido como aquele *que produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outros objetos. Vai reunindo, sem um plano muito rígido, tudo o que encontra e que serve para o objeto que está compondo*, como resumido por Chauí (1995: 161).

Assim, os instrumentos e o processo de aplicação destes adquirem um sentido interativo e envolvem o sujeito na pesquisa. O sentido que um instrumento adquire para o sujeito procede do nível de relações constituídas no momento de sua aplicação, e no curso da pesquisa em geral. Portanto, o clima da pesquisa é um elemento significativo para a implicação dos sujeitos nela.

A expressão dos sujeitos diante dos instrumentos aprofunda-se e, de forma progressiva, se fez mais complexa, influenciando em que esta expressão só adquiriu sentido, posteriormente, ao se integrar a um conjunto de indicadores procedentes de outras fontes. Nessa estratégia, portanto, os instrumentos representaram um *continuum* dentro da pesquisa e se relacionaram uns com os outros, dando lugar a indicadores sustentados pelas relações entre conteúdos procedentes de instrumentos diferentes (González Rey, 2002), em que a pesquisadora foi fazendo a *bricolagem* como forma de reunir e alinhar, compreender, interpretar e construir o conhecimento.

Esta estratégia se aproxima do que Turato (2003) denomina como método clínico-qualitativo, em que se ocupa do estudo das relações de significado que emergem em trechos selecionados das falas dos pesquisados,

utilizando a possibilidade do pesquisador de ter criatividade para dar-lhes uma interpretação nova.

Baseada nessas premissas propus a utilização de alguns instrumentos como ponto de partida para entrada em campo, que vieram a se modificar em seus conteúdos durante o percurso ou foram acrescentados de novas propostas dependendo da necessidade e singularidade dos sujeitos, das relações e dos processos que se configuraram. Porém, essencialmente, estes foram os instrumentos mais utilizados:

#### **4.3.1. Dinâmicas Conversacionais<sup>2</sup>**

O curso progressivo dos diálogos, tanto nas situações de entrevista como fora delas, se converte em fonte importante de informações sobre o problema estudado. A pesquisa gerou diálogos formais e informais, que adquiriram grande importância, pois, ambos são considerados por este enfoque como essenciais no processo de pesquisa. Esses processos em que se desenvolvem a identificação dos participantes com o problema e com o grupo, são específicos das pesquisas com seres humanos e segundo González Rey (2002), são condição para a qualidade da informação.

Neste contexto de pesquisa, em que a trama de diálogos adquire uma organização própria e que os participantes são vistos como sujeitos ativos, que não só respondem as perguntas, mas constroem suas próprias reflexões, compartilhando-as e às suas experiências; neste cenário a entrevista não pode ser um instrumento organizado em forma de perguntas fechadas e padronizadas, mas se apresenta em questões abertas, num diálogo em que as questões e os conteúdos vão se desencadeando espontaneamente, alcançando áreas de interesse do pesquisador, sobre as quais talvez este não tivesse nenhuma idéia no começo da pesquisa (González Rey, 2002).

---

<sup>2</sup> As questões encontram-se discriminadas no ANEXO 2

Turato (2003) também coloca que as questões são levantadas aos pesquisados à medida que eles vivenciam e lidam pessoal e diretamente com o fenômeno investigado, trazendo suas ansiedades, angústias existenciais, suas opiniões, valores e atitudes, ou seja, por meio desta dinâmica pôde-se obter dados de natureza subjetiva, que se referiam à pessoa do pesquisado. Segundo este autor, estes são os tipos de dados que interessam à metodologia qualitativa que ele chama de clínico-qualitativa.

Isto pressupõe que o pesquisador facilite a expressão de idéias e emoções, que só surgem ao calor da reflexão conjunta e espontânea em que se desenvolve a trajetória dos protagonistas (M. Billing, 1997).

Assim, propus algumas questões abertas que foram realizadas no início, no decorrer e ao final dos encontros, sempre que houve necessidade de compreender mais profundamente os sujeitos, seus processos e comportamentos criativos, e o sentido de criar que existe para cada sujeito envolvido. Estas questões foram acrescidas, reformuladas ou modificadas dependendo do curso da pesquisa e das necessidades dos sujeitos.

#### **4.3.2. Jogos e Exercícios Cênicos Criativos ou que alavanquem a expressão cênica criativa**

Os *jogos cênicos* são considerados procedimentos lúdicos com regras explícitas. Nos *jogos teatrais* os sujeitos "jogam" para outros que os "observam" e "observam" outros que "jogam", isto é, o grupo de sujeitos que jogam pode se dividir em times que se alternam nas funções de "atores" e de "público" (Japiassu, 1998). Na ontogênese, o *jogo dramático* (faz-de-conta) antecede o *jogo teatral*. Segundo Slade, 1978, a palavra *drama* oriunda da língua grega, quer dizer "eu faço, eu luto". No jogo dramático entre sujeitos todos são

“fazedores” da situação imaginária, todos são “atores”. Há uma passagem do jogo dramático ao jogo teatral que, segundo Koudela, 1992, é muito gradativa, envolvendo o processo de: primeiramente tornar manifesto o gesto espontâneo, e depois, levar o sujeito/ator à decodificação de seu significado, até que seja utilizado conscientemente. Ou seja, pode-se dizer que inicialmente o ator precisa liberar-se, experimentar, criar sem muitas regras ou com regras mais flexíveis, que seria por meio de um fazer espontâneo, do jogo dramático, sem preocupações com formas estéticas. Num segundo momento, após ter experimentado e reconhecido a si, seu corpo, voz e gestos, pode compreender o significado e o sentido que tem para ele tais elementos, pode trazer à tona, ao consciente sua subjetividade e seus sentidos subjetivos mais escondidos, tornando-se agora sujeito ativo, consciente e intencional na decodificação de seus gestos, ações e falas teatrais, para estabelecer a comunicação com a platéia, passando gradativamente ao jogo teatral.

No meu ponto de vista, quando cito *jogos cênicos*, me refiro a esta gama de conceitos apresentados, que vai desde o jogo dramático ao jogo teatral, segundo estes autores. Assim, para mim, o princípio do *jogo cênico* é o mesmo do *jogo teatral* – a possibilidade da ludicidade utilizando e inventando novas regras, que segundo Japiassu, 1998, é o mesmo princípio da *improvisação teatral* e do *teatro improvisacional*, isto é, a expressão e a comunicação que emergem da criatividade e espontaneidade das interações entre sujeito e jogo, e entre os sujeitos mediados pela linguagem teatral, engajados na solução cênica de um problema de atuação.

Jogo Cênico Criativo seria então aquele instrumento que proporciona ao sujeito e ao grupo a possibilidade do despertar e do desenvolver de sua criatividade cênica; ou o jogo que ‘alavanque’ e estimule a Expressão Cênica Criativa dos sujeitos – entendida por mim como uma expressão corporal ou verbal cênicas não repetitivas, nem estereotipadas, mas uma expressão nova, diferenciada dentro da trajetória do sujeito durante o andamento do curso.

O Criar Cênico foi compreendido pela pesquisadora como a solução de conflitos ou desafios cênicos/teatrais produzidos pelos sujeitos, que se utilizando da linguagem teatral, apresentaram um novo padrão gestual/corporal e verbal,

resultando numa composição cênica expressiva diferenciada dos 'padrões expressivos' apresentados inicialmente pelos sujeitos. Portanto, considerei como Criatividade Cênica, quando o sujeito ultrapassou seus limites iniciais e saiu da posição de sujeito imitador e repetitivo e começou a se posicionar com um novo repertório cênico corporal e verbal de forma crítica, reflexiva e inovadora dentro de sua história apresentada no curso.

Estes exercícios e jogos foram utilizados como *indutores de informação*, e acredito que funcionaram como mediadores do sistema de necessidades, da subjetividade e das representações do mundo interno e dos processos criativos subjetivos dos sujeitos pesquisados. Houve também uma segunda expectativa que foi atingida: a de que o sujeito faria mais do que responder ante um instrumento, mas se expressaria por meio deles. Assim, enfocando a expressão corporal e verbal cênicas como linguagem e como forma de comunicação, oportunizou-se aos sujeitos pesquisados a possibilidade de elaborarem e construir sua experiência, e expressá-la de forma diferenciada mediante os indutores propostos.

#### **4.4. O Processo de Construção da Informação**

A criatividade e o sistema subjetivo são sistemas abertos, abrangentes e irregulares. Segundo González Rey (2002), a subjetividade conduz a um conceito diferente do psíquico, que impede sua codificação em categorias rígidas e imutáveis, ou em entidades objetivas passíveis de manipulação, medição e controle.

A subjetividade constitui-se em unidades complexas, em que se tem usado o termo *configuração* para definir estas unidades constitutivas da personalidade. Todo conteúdo da experiência aparece subjetivado em sentidos subjetivos e configurações de sentido subjetivo, que se integram a outros estados dinâmicos e neste caso, às expressões corporais e verbais dos sujeitos e do grupo. Estes elementos não foram somados, mas, se definiram por

seu funcionamento e seus sentidos subjetivos, em relação aos estados dinâmicos e expressivos de um sujeito e de sua história individual e social apresentados na trajetória da pesquisa. Portanto, o termo configuração não pode ser reproduzido e categorizado em definições universais, mas, nesta pesquisa, implicou e permitiu a diferenciação qualitativa dos processos psíquicos singulares (González Rey, 2002).

Importante ressaltar que estes processos e todo o momento empírico foram analisados e interpretados pela pesquisadora. Em seguida, elegia ações, falas e expressões corporais e verbais, ora de um ou de vários sujeitos, ora da dinâmica grupal, com o intuito de exemplificar e captar melhor os fenômenos, que se apresentavam como essencialmente importantes de cada encontro. Foram selecionados exemplos individuais e grupais, que do ponto de vista da pesquisadora, melhor traduziam a essência de cada encontro e de cada momento dos processos, que aconteciam de forma simultânea: criativos, teatrais e subjetivos.

Mitjans (1997) em suas pesquisas com criatividade, personalidade e subjetividade, demonstra que existem formas de constituição subjetivas singulares, em que se fizeram evidentes configurações subjetivas diferentes da criatividade em sujeitos altamente criativos, colocando a impossibilidade destas configurações subjetivas de serem reduzidas a uma fórmula ou perfil geral dos sujeitos criativos.

Assim, a subjetividade tanto individual como social, expressa indicadores que devem ser seguidos por categorias suficientemente amplas, flexíveis e abertas, e não tentar convertê-las em entidades objetivas (Mitjans, 1997).

Segundo González Rey (2002), um dos princípios metodológicos da epistemologia qualitativa é que *o conhecimento é uma produção construtiva - interpretativa (p.31)*. O caráter construtivo - interpretativo - enfatiza que este tem de ser construído em relação ao que expressa o sujeito estudado, e as expressões do sujeito não podem ser tomadas fora do contexto em que foram produzidas. Assim, a interpretação é gerada pela necessidade de dar sentido a expressões do sujeito estudado, cuja significação é indireta e implícita. A

interpretação faz parte da abordagem qualitativa, que representa a construção do conhecimento como processo permanente.

A expressão em um instrumento só adquire sentido dentro das situações da pesquisa, e esse sentido é específico ao sujeito estudado, cujas expressões nunca são generalizações suscetíveis de integração à teoria geral. Segundo González Rey (2002), o processo de desenvolvimento das teorias é mediado por processos locais de construção teórica, que têm lugar no estudo dos sujeitos concretos. Assim, as categorias, reflexões e idéias que foram aparecendo diante do estudo das singularidades foram mediadas e afetadas de forma diferente pelo marco teórico geral, e constituíram o produto de uma combinação complexa de fatores, que acredito, não se fecharam, mas continuam em aberto para novas investigações que desejem continuar se aprofundando nas questões da criatividade e suas relações com a arte.

O que pretendemos, portanto, foi, a partir destas premissas, construir o conhecimento de forma contínua e interpretativa singularmente, enfocando a interpretação como um processo em que o pesquisador integra, reconstrói e apresenta em construções interpretativas, diversos indicadores obtidos durante a trajetória da pesquisa e não construídos de forma apriorística (González Rey, 2002).

Assim, em cada etapa do processo, falas e expressões dos sujeitos e do grupo, foram interpretadas e selecionadas, consideradas como 'porta-voz' e representante de *Indicadores*<sup>3</sup> trazidos pelo grupo e pelos sujeitos, para exemplificar os processos subjetivos individuais, sociais e expressivos, relacionados à criatividade e a outros processos grupais. Dessa forma, não foram acompanhadas trajetórias de cada sujeito do início ao fim do curso, nem houve foco apenas sobre o grupo, mas foram alternando-se análises de momentos do sujeito e momentos ressaltados do grupo, de forma dinâmica e processual, que, segundo a percepção singularizada da pesquisadora, melhor iriam captar e representar os processos essenciais e mais significativos daquela

---

<sup>3</sup>Conceito utilizado por González Rey em sua obra *Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: Os processos de construção da informação*. SP: Pioneira Thomson Learning, 2005.

etapa do processo, dos movimentos e da dinâmica particular dos sujeitos e do grupo.



## 5. CONSTRUÇÃO DA INFORMAÇÃO

As interpretações e as análises que se seguem referentes aos encontros com os sujeitos não foram realizadas na mesma seqüência cronológica em que estão especificados os jogos e as atividades em anexo. As idéias foram escritas, compostas e reunidas em temas significativos que ressaltaram durante os processos dos sujeitos envolvidos, por todo curso da pesquisa.

### 5.1. Conhecimento: Suas Múltiplas e Diferenciadas Buscas nos Primeiros Contatos

Considera-se primeiros contatos as primeiras relações estabelecidas entre os sujeitos, entre sujeitos e ambiente, sujeitos e professora e entre sujeitos, jogos e técnicas criativas/introductorias. Assim, para melhor compreensão e análise dos fenômenos apresentados, encaixei neste primeiro momento, o primeiro dia em que ocorreu seleção dos participantes, levantamento de expectativas e esclarecimentos sobre a pesquisa; os primeiros encontros, a aula 1 e 2 em que ocorreu a introdução aos jogos cênicos, e o que considero preparação inicial e primordial dos sujeitos/atores, que viesse garantir o sucesso e o clima agradável do grupo, que acredito imprescindível para o desenvolvimento da expressão cênica e da criatividade.

De forma sucinta, apresentarei os sujeitos que estavam presentes neste momento e que participaram juntos desta trajetória criativa:

**(Ric)** – 22 anos, sexo masculino, solteiro

Segundo grau completo

Técnico em Química

**(Kam)** – 22 anos, sexo feminino, solteira, um filho

1º. Grau incompleto (parou na 7ª. Série)

Dona de casa

**(Eu)** – 43 anos, sexo masculino, solteiro

1º. Grau incompleto (parou na 5ª. Série)

Pedreiro

**(Viv)** – 23 anos, sexo feminino, solteira

2º. Grau completo – Técnico em horticultura

Encarregada de Produção Rural

**(Fab)** – 29 anos, sexo masculino, solteiro

Cursando pré-vestibular

Técnico em Informática

**(Nu)** – 36 anos, sexo feminino, casada, 4 filhos

1º. Grau completo

Guarda Municipal

**(Jó)** – 22 anos, sexo masculino, solteiro

2º. Grau incompleto

Ex-atleta e Garçom

**(Ju)** – 21 anos, sexo feminino, solteira

2º. Grau completo

Auxiliar de Produção

(Se) – 45 anos, sexo masculino, divorciado, 1 filha

2º. Grau incompleto (fazendo supletivo)

Vigilante

Neste primeiro contato, percebi que cada um esperava algo diferente do curso, apresentando necessidades diversas, como vemos nas falas a seguir:

*Nu: "Eu desejo fazer este curso, pois, sou guarda municipal e dou palestras para comunidade, e gostaria de aprender novas técnicas para melhorar meu desempenho nas palestras, para conseguir prender mais a atenção das crianças e dos adolescentes nas palestras sobre drogas".*

*Eu: "Já iniciei este curso uma vez e não estava preparado financeiramente e desisti, mas desta vez estou preparado e quero fazer para aprender as artes teatrais; desta vez estou preparado, se precisar pagar eu pago".*

*Ju: "Eu não me inscrevi, só vim com a minha irmã pra ver como é, mas gostei e quero me inscrever no curso".*

Nos primeiros encontros, percebi que o primeiro contato com as técnicas de criatividade foi tímido e inseguro, pois apresentaram gestos pequenos e voz baixa. Estavam rígidos em seus corpos, com pouca expressão e apresentando dificuldades de criar novos movimentos. Faziam gestos cotidianos e de condicionamento físico, sem muita coordenação motora e ritmo. Não olhavam nos olhos um do outro, faziam gestos pequenos e riam muito durante a execução das atividades. Entendo estas atuações dos sujeitos e do grupo, como expressão de falta de concentração e vergonha de si e da exposição ao outro: característica essencial das artes cênicas. Apresentando aqui também, os **primeiros sentidos subjetivos relacionados à criatividade cênica**: vergonha e medo da exposição. Porém as duplas Ric/Ju e Nu/Fab se soltaram mais que os outros, utilizaram planos sem saber desta técnica, usaram expressões faciais e criaram gestos e movimentos mais ritmados e sincronizados

um com o outro, se diferenciando dos gestos dos demais. No entanto se soltaram somente enquanto estavam em dupla, demonstrando a dificuldade inicial de criarem sozinhos.

Ao final, iniciamos uma conversa a respeito dos exercícios executados e assim comecei a escutá-los, suas dúvidas, percepções e ansiedades. Notei, assim como eles também perceberam, uma maior dificuldade de criar em grupo: notaram que os grupos estavam desorganizados, pois não se escutavam. Assumiram que criar sozinho é mais fácil e demonstraram medo de criar livremente, como a fala de Ric ilustra, e todos concordaram com ele:

Ric: *"Prefiro combinar um roteiro antes, pois quando estou sem combinar me sinto sem saber pra onde ir".*

Todos também colocaram: *"acho mais difícil criar, preferi imitar no jogo do espelho".* A não ser Eu foi o único que disse o contrário de todos: *Prefiro criar a imitar, é difícil seguir o gesto do outro, pois é diferente do meu".*

O que nos mostram estas falas? Os sujeitos parecem que não se sentem à vontade para criar. Demonstam desde o primeiro momento suas dificuldades e medos perante a criação de algo novo. Demonstam **como vêm a experiência criativa**: preferem o roteirizado, o preestabelecido, demonstrando também de alguma forma que não se permitiram ou que poucos os permitiram criar livremente em outras situações, e que o livre, o novo ainda não lhes é familiar, é a situação de medo e paralisação perante o desconhecido.

Levantamos neste encontro, portanto, duas dificuldades relacionadas aos sentidos subjetivos de criar:

- criar livremente;
- criar em grupo.

Ainda neste encontro, aproveitei para questioná-los a respeito de algo que desejavam mudar em suas vidas. Ao que colocaram:

*Se: 2 opções: 1º. fazer inglês para trabalhar como guarda costas no nordeste.*

*2ª. Opção: prestar jornalismo.*

*Nu: terminar os estudos e ser delegada/ Falar menos.*

*Eu: fazer Desenho Artístico.*

*Viv: ser menos autoritária fora do trabalho.*

*Fab: voltar a tocar violão, estudar violão sozinho.*

*Ju: ser mais honesta com os outros, expressar melhor meus sentimentos. Quer se mostrar como ela é.*

*Ric: ser mais seguro de si mesmo, mais desinibido.*

Ressaltou-me quando Ju estava dizendo: "*gostaria de ser mais desinibida e mostrar mais o que sinto aos outros. Sempre fico calada*".

Perante a fala de Ju/Se/Nu/Ric e Eu também disseram que nem sempre conseguem ser sinceros com as pessoas e mostrar seus sentimentos, gostariam de ser mais desinibidos e se mostrar mais, serem mais seguros.

Nota-se aqui o quanto os sujeitos vão sentindo necessidade de expressão e de se identificarem perante o grupo. O quanto uma simples pergunta pode fazê-los entrar em contato com seu mundo interno que deseja se manifestar. O quanto buscam por meio do teatro, a comunicação e a interação social, e o quanto ainda nestes exercícios iniciais tem grandes dificuldades de interagir com o outro, talvez porque não se conheçam o suficiente para confiar que podem se expressar sem ser reprimidos ou ridicularizados, como acontece em outros meios sociais.

Tive uma postura de acolhimento, dizendo que ali era o espaço que eles tinham para se expressar livremente, sem vergonha, pois eu não os iria reprimir, e que no teatro não existe errado, qualquer coisa que desejassem expressar estaria certa. E que eu estaria ali para acompanhá-los em qualquer situação.

A assistente que me acompanhava observou que, quando eu disse isso, ela viu os olhinhos deles brilharem e tamanha era a atenção que dirigiam a mim e a minha fala que parecia que não respiravam.

Isto pode demonstrar, num primeiro momento, que se sentiram acolhidos e que provavelmente irão se sentir mais confiantes e a vontade para criar e se expressarem, pois demonstrei aceitação e encorajamento, o que seria idealmente o ambiente mais favorável para o desenvolvimento da criatividade. E foi exatamente o que aconteceu nos encontros que se seguiram. Como veremos.

Nota-se aqui, também, como já **despontam as emoções** singularizadas dos sujeitos envolvidos, como já estão trazendo sua subjetividade e traços de suas personalidades. E como estes elementos complexos interagem com o ambiente de forma dinâmica e subjetiva.

Ressaltando que, neste estudo, a subjetividade é vista como um sistema complexo produzido de forma simultânea no nível social e individual. Não é um processo que siga uma trajetória universal, mas em cada sujeito há uma constituição social e um processo diferenciado e singular, que vai se desenvolvendo dependendo dos diferentes modos que vão adquirindo as relações entre o sujeito e o social, entre o sujeito e no caso seu grupo (González Rey, 2003). Aqui aparece, no momento em que os sujeitos, após contato com a subjetividade social, após contato com outros sujeitos, vão configurando subjetividades de formas diversas em cada um ante a ação e o olhar dos outros. Cada momento das relações entre o indivíduo e o social tem um momento ativo. Este processo simultâneo é que vai acompanhar tanto o desenvolvimento individual como o desenvolvimento social.

Assim, vemos que nosso sujeito começa a se expressar e comunicar seu mundo subjetivo e os primeiros sentidos subjetivos relacionados à expressão cênica e a criatividade, utilizando-se de sua linguagem oral, que neste momento parece estar tentando traduzir seu mundo interno em representações de sentido mais palpáveis e concretas, o que acredito acaba por possibilitar o contato do sujeito com seu próprio mundo interno e o contato de um sujeito com o outro, mesmo que inicialmente com uma certa dificuldade por parte dos sujeitos, como já disse acima.

\*\*\*

**O quarto encontro considero** que foi a primeira aula, pois até então estávamos nos preparando e realizando exercícios e jogos sem a intenção de orientação, apenas com o objetivo de colocá-los em contato com os jogos criativos e observar seus desempenhos iniciais. A partir deste momento, começo a introduzir técnicas e orientações cênicas. Num primeiro momento, trabalhei com o corpo dos participantes. Fizemos aquecimento corporal e exercícios de ritmos e planos com música para que os participantes se soltassem mais rapidamente. E em seguida, iniciamos com jogos cênicos especificados em anexo. Durante a preparação dos exercícios por parte dos grupos, notei que têm dificuldade de concretizar (ensaiar) uma cena. Só pensam, conversam, mas na hora da representação teatral apresentam dificuldades. De forma geral, o primeiro contato com as técnicas, ao mesmo tempo em que foi como o esperado: falta de repertório, dificuldade em entender a proposta, dificuldade em se expor e subir no palco, dificuldade de trabalhar em equipe e apresentações de medos; também apresentou uma vivacidade por parte dos sujeitos e prazer em realizar as propostas, como também uma abertura a novas experiências, o que favorece o clima de descontração e aproximação do grupo, resultando em ***indicadores favorecedores de criatividade***.

Como se pode ver nas falas dos sujeitos durante a conversação. Ou seja, há indicadores do interesse em desenvolvimento, a motivação intrínseca foi despertada, como nas falas de Kam e Ric:

*"2 horas de aula é muito pouco, a aula deveria começar às 18 horas e terminar à meia noite".*

Percebi também dificuldade de concentração para realizar exercício relacionado à emoção. Questionei-os e disseram que eles têm dificuldade de se concentrar ao representar uma emoção. Talvez porque este seja um dos aspectos mais reprimidos em nossa cultura, a expressão da emoção. Isso mostra a grande dificuldade que implica a expressão das emoções em nossa cultura, e que esta expressão sem dúvida é um elemento central para a

criatividade cênica. Notei que este bloqueio das emoções limitava profundamente a expressão criativa.

Iniciamos a Dinâmica Conversacional com a pergunta **disparadora: Como foi pra vocês criar hoje?** Durante nossa conversa começaram a emergir as necessidades dos sujeitos e os indicadores que facilitam o desenvolvimento da criação como na fala de Ric e Se:

**Ric:** *"senti diferença nesta aula, pois estou me sentindo mais seguro, que estou aprendendo e conseguindo criar. As técnicas estão ajudando".*

**Se:** *"está mais fácil criar, pois estamos mais enturmados, a gente já se conhece melhor, e isto nos ajuda a criar".*

Os outros concordaram com ele. Dessa forma, começam a emergir os primeiros **sentidos subjetivos associados à criação e aos elementos considerados por eles como facilitadores:** como a necessidade de segurança, a sociabilização, a integração grupal, a assimilação de novas técnicas e a confiança, o que acredito ter sido trazida a cada sujeito pelo fato de estarem se conhecendo melhor, o que acaba permitindo que se sintam mais à vontade para se expor e, conseqüentemente, para criar.

Percebi que estão aprendendo a perder o medo de errar, perdendo o medo de correr o risco, que assimilaram que não existe errado, existe minha dificuldade e no que posso melhorar. Quando se permite errar fica mais fácil se arriscar e criar. Como, por exemplo, na fala de Eu:

*"Como é importante sua correção e você estar acompanhando e corrigindo a gente, se todos estão unidos e forem iguais, respeitarem a opinião do outro, entendi que quando um fala não é para derrubar a pessoa, mas ajudar. Não existe certo ou errado".*

Estão se apresentando mais confiantes de que são capazes de criar, de mudar, de aprender, captando o sentido do teatro e de trabalhar em grupo,

com respeito, cooperação e humildade. Mostraram-se contentes e mais animados por estas descobertas e, durante a execução das atividades, diferentemente dos primeiros dias que apresentavam muito medo e nervosismo diante das propostas. Estas me parecem as **novas configurações de sentido subjetivo** que começam a surgir individualmente e para o grupo e que começam a mudar o sentido de criar bem como o estado psíquico de cada sujeito e do grupo.

\*\*\*

A partir das observações que fiz das aulas passadas, a respeito da dificuldade de concentração da maioria do grupo, decidi que este seria o momento ideal para trabalharmos concentração e equilíbrio, tão imprescindível para o ator. Dessa forma, conciliei as técnicas de trabalho vocal com os exercícios corporais de equilíbrio, respiração e concentração na **aula 2**. Também planejei para este momento, após trabalhos vocais e corporais, o início aos Jogos Dramáticos em grupo.

Importante ressaltar que a palavra *drama*, oriunda do grego, significa “eu faço, eu luto” (Slade, 1978). Portanto, o Jogo Dramático entre os sujeitos abre a possibilidade de todos serem “fazedores”, “lutadores” ou “atuadores/atores” de uma situação proposta ou imaginada. Esta foi a proposta dos Jogos Dramáticos que foram realizados neste encontro.

Comecei propondo os movimentos e as mímicas e pedi que eles me imitassem. Fizeram a proposta inicialmente com gestos inseguros, pequenos e tímidos. Aos poucos, foram se soltando e desenvolvendo formas diferentes de passar a vez e de realizar o exercício corporal, emergindo assim os primeiros **indicadores de criatividade cênica corporal**, ou seja, começam a apresentar gestos e expressões corporais diferenciadas das expressões corporais iniciais. Notei que Ju e Viv davam muita risada, demonstrando tensão. Fiz massagem nas duas enquanto se exercitavam, relaxaram um pouco e parece que começaram a se concentrar, apesar de rirem. Os outros estavam mais silenciosos e aparentemente concentrados. Às vezes, riam um pouco com a

proposta, mas, em seguida, realizavam com seriedade e concentração. Ao término, todos estavam em silêncio, relaxados, sem tensão nenhuma e extremamente concentrados em si mesmos e em seus corpos. Agora estavam mais preparados para realizar o próximo jogo dramático. Ao que realizaram satisfatoriamente demonstrando que assimilaram as técnicas, mas não considero que se expressaram cenicamente de forma criativa ainda.

Em seguida, realizamos a Dinâmica Conversacional. Neste momento, percebi que o outro começa a emergir como espaço social complexo, dentro do qual os sujeitos se encontram consigo mesmos e com os outros sujeitos. Estes momentos são produtores e constituem simultaneamente as subjetividades individuais e sociais, como veremos nos diálogos e embates exemplificados, em que cada um traz seu mundo interno e, na troca com o outro, acrescentam e somam retornando para si novas representações e conclusões a respeito do outro, do mundo e de si.

São estes espaços de sentido que se tornam sensíveis a novas aquisições do desenvolvimento que é definido por González Rey (1995) como **Unidades Subjetivas do Desenvolvimento**. Por enquanto, acredito que podemos falar de **sentidos subjetivos** e de **configurações subjetivas compartilhadas**, mas não ainda de Unidades de Desenvolvimento.

Assim, neste compartilhar de sentidos subjetivos durante a conversa, um grupo por vez falou como foi sua experiência de encenar e dramatizar situações trazidas de suas realidades. Como fariam diferente esta situação.

Notei que, a respeito das dramatizações, ocorreram experiências diferenciadas entre os grupos: O grupo I soube controlar o tempo, encaixar os planos, os tons vocais, os ritmos e os elementos pedidos pela proposta na encenação da história. Apesar de usarem pouco o ritmo. Já o grupo II encenou uma história muito longa, não conversaram durante a preparação da atividade e, apesar disso, improvisaram o tempo todo, mas de forma desconcentrada, como um dever a cumprir, o que resultou em uma apresentação desorganizada e confusa tanto cronologicamente (um fato não sucedia o outro) como dialogicamente (um atuava em cima do outro, falava

em cima da fala do outro, sem respeitar e escutar o que o outro dizia). Também não utilizaram os elementos cênicos propostos.

O grupo I conseguiu, após dramatização, dialogar a respeito do tema da cena e cada sujeito colocou sua opinião apresentando seus valores de forma reflexiva e crítica. Como no trecho da discussão apresentada por eles:

*Se: "decidiram fazer a minha história, que eu era muito egoísta, não gostava de pedir desculpas. Hoje ajudaria, pediria desculpa".*

*Ric: "se fosse eu, tentaria me acalmar e não tratá-la mal, apesar de para mim ser difícil brigar com alguém".*

O grupo II não conseguiu desenvolver um diálogo a respeito do tema e sua discussão centrou-se mais ao redor das questões sobre aprendizagem técnica, como poderiam se organizar melhor numa próxima dramatização como na fala de Fab:

*"(...) o que a gente deveria ter feito é resumir, aí encaixar os elementos teatrais propostos na história".*

Ou na fala de Viv: *"O tempo foi pouco para escutarmos todas as histórias e montarmos a cena";* ou na de Eu:

*"Faltou comunicação entre nós, estávamos sem paciência para nos escutarmos".*

Notei que o grupo II não conseguia dialogar, nem todos os participantes estavam presentes naquele momento anterior de preparação, de troca, e porque não conversaram anteriormente, dificilmente iriam conseguir se organizar no palco, e muito menos discutir outras questões que estavam relacionadas ao tema escolhido. Não conseguiram entrar em um acordo. Talvez tenha ocorrido um duelo de "Mestres" em que cada um quis fazer valer

sua opinião como a melhor e verdadeira, desprezando a opinião do outro, não ocorrendo o compartilhar, gesto tão importante para o ator.

Já o grupo I, antes de dramatizar, conversou entre si, os integrantes se escutaram, e isso permitiu que pudessem se organizar e realizar a atividade utilizando-se dos elementos cênicos. Ou seja, o diálogo entre eles representou um momento produtivo, a partir do posicionamento dos sujeitos que fez integralizar e somar suas opiniões, o que permitiu a cada sujeito e ao grupo seu desenvolvimento posterior.

O que não ocorreu com o grupo II, desta forma improvisou, não de forma intencional, mas como solução para um problema: encenar mesmo sem combinar. O que de alguma forma tem seu valor. No entanto, percebi que não se sentiram satisfeitos, porque o improviso, neste caso, não foi de forma consciente, desejada, então pareceu como desorganização. Para mim, o improviso é uma forma de criatividade, na verdade, improvisar é um treino para a criação, ou seja, o improviso é agir de forma espontânea, utilizando-se de seu próprio repertório num momento instantâneo e emergencial para solucionar um conflito, problema ou desafio rapidamente. Foi o que este grupo fez para conseguir realizar a tarefa.

Finalizando, na minha compreensão deste encontro, acredito que a dinâmica conversacional está abrindo um espaço de **troca de idéias e valores** muito ricos. Nota-se, como a reflexão já começa a despontar no sujeito, e como a exposição à troca de situações vividas por eles é enriquecedora e estimulou o desejo de mudança e reorganização tanto grupal quanto individual. Portanto, a conversação está virando um momento de desenvolvimento e de surgimento de novas configurações de sentido, que, segundo González Rey (1995), se formam a partir de constantes interações com o meio, produzindo novas percepções do mundo e novas representações, dentro do processo de significação do sujeito. Ou seja, os sujeitos estão criando para si **novos sentidos subjetivos a respeito do teatro, da criação e da troca com os outros**, neste intercâmbio de sentidos subjetivos começam a se formar novas configurações de sentido tanto individuais quanto sociais.

No entanto, há uma pergunta que não quer calar: porque o grupo I que se organizou não improvisou, e o grupo II que não se organizou improvisou? É o que discutirei no tópico a seguir.

### 5.1.1. A Emergência da Criatividade pela Necessidade

Acredito que a atividade criativa não é um processo que ocorra de forma linear e estratificada, mas é um fenômeno abrangente e dinâmico que integra conjuntos complexos de elementos e motivos. A criação é dinamizada por motivos intrínsecos que se integram a intenções diversas e a tendências orientadoras da personalidade. Assim como Mitjás (1997) nos aponta: *"A criatividade nunca pode ser analisada à margem da hierarquia de motivos da personalidade; é precisamente sua análise em relação com a hierarquia motivacional da personalidade que nos pode explicar o porquê da conduta criativa em uma ou outra área da atividade do sujeito"* (p. 61).

Isto faz supor que os comportamentos criativos diferenciados dos dois grupos em questão apóiam-se em configurações individualizadas diversas de cada sujeito envolvido. Estas características singularizadas dinamizam e compõem a multiplicidade de fatores que envolvem o ato criativo. Especificando melhor, com o Grupo I ocorreu uma sociabilização e uma integração entre eles que os facilitou a execução da tarefa de forma fluida e prática, utilizando-se de todas as técnicas transmitidas. Já no Grupo II, não houve este momento de sociabilização, do compartilhar verdadeiro, algum fator os impediu de prestarem atenção ao outro. Aqui, portanto, ressalto dois aspectos que podem ter contribuído para que o grupo II improvisasse e o grupo I não, que seriam as características de personalidade individualizada de cada integrante e os efeitos múltiplos que a sociabilização pode produzir em grupos diversos e em sujeitos diferentes.

Assim, a sociabilização no caso do Grupo I não contribuiu para que este grupo improvisasse, ao contrário, o compartilhar das idéias e a integração do grupo fez com que os sujeitos chegassem a um senso comum e roteirizassem a encenação a priori. Esta organização estereotipou os papéis e a representação dos personagens, impedindo que improvisassem, ou seja, o

roteiro combinado possibilitou que dramatizassem a cena como numa apresentação teatral. Eles executaram a atividade pelo ponto de vista técnico de forma correta. Atingiram o objetivo da dramatização, mas se prenderam aos papéis criados por eles e, no momento da encenação, não criaram.

Já no Grupo II o fator não-sociabilização, unido aos fatores tempo esgotado e pressão social, não permitiu a roteirização da cena a priori, o que, por sua vez, alavancou a necessidade de criar para conseguirem realizar a atividade dramática. Ou seja, neste caso, a desorganização e a necessidade fizeram emergir a criatividade. O que prova que a mesma técnica aplicada causa reações diversas nas pessoas, e que, portanto, o estudo da criatividade se torna complexo pela não-repetição dos padrões de comportamento, e que não se pode esperar que um processo criativo se repita da mesma forma e com os mesmos estágios se aplicados em pessoas e em grupos diferentes. As técnicas podem ser reaplicadas, mas não os processos criativos.

Nota-se também que os sujeitos criativos não apresentam comportamentos nem reações idênticas, já que segundo Mitjans (1997): *"(...) as formas em que o traço opera em relação a outros elementos estruturais da personalidade e a seu funcionamento integral são diversas"* (p.60).

Este princípio aplica-se ao que ocorreu com o Grupo II, pois acredito que criamos não somente por prazer, mas pela necessidade e até pela sobrevivência. Ou seja, pela necessidade do momento de apresentar algo e de se organizar perante a desorganização, se jogaram na representação de uma história escolhida às pressas, e cada um foi se colocando nos papéis espontaneamente, foram se manifestando e diante das manifestações espontâneas e emergenciais iam processando rapidamente a fala do outro e reagindo impulsivamente respondendo e criando a ação instantaneamente, ou seja, iam criando seu personagem e criando a situação simultaneamente. Acredito que neste caso ocorreu o que Moreno (1984) chama de "espontaneidade social ou coletiva", em que a história de um indivíduo é uma história da cultura e da sociedade, que é composta por símbolos que são compartilhados por cada sujeito que vive ou viveu naquela sociedade e

cultura, da qual a história é produto. Dessa forma, ocorre uma identificação de um indivíduo com a história do outro, o que acaba trazendo para si e *“mobilizando nos atores espontâneos que estiverem representando, símbolos prontos para ser usados, possibilitando dessa maneira uma produção rápida e de fácil aquecimento”* (Moreno, 1984, p.65).

Assim, concluo que a criatividade e os processos criativos estão associados a vários conjuntos complexos de elementos e fatores extrínsecos e intrínsecos e destaco a relação dos processos às formações singularizadas e complexas da personalidade e das interações das personalidades no intercâmbio social e cultural. Estas subjetividades individuais somam-se e, na troca intersubjetiva, produzem novas dinâmicas que, simultaneamente, vão constituindo as subjetividades individuais e sociais, num movimento dialético contínuo: eu me expesso, o outro recebe minha expressão e se manifesta; eu recebo a manifestação do outro, associo com a minha ou não e devolvo o que processei, o que me modifica e modifica ao outro e ao meio paralelamente. Neste processo, aparecem novas emoções que se desdobram em processos simbólicos, que, por sua vez, são fonte de outras emoções, resultando num processo infinito que caracteriza a mobilidade das configurações subjetivas associadas ao desenvolvimento da criatividade.

## **5.2. Autoconhecimento, Imaginação e Reflexão Compartilhadas: A Emergência do Sujeito e das Configurações Criativas**

### **5.2.1. O Despertar do Potencial Criador**

Neste encontro ainda continuei investindo em exercícios de concentração para aquecê-los, como estratégia para introdução aos jogos

de improvisação, já que percebi que neste momento o grupo e eu nos encontrávamos prontos para mergulharmos nos jogos de criação e de expressão criativa grupal, ou melhor, estávamos prontos para o encontro com nosso potencial criador – como vimos nas falas e nos indicadores que trouxeram dos encontros passados: estão se sentindo mais seguros e à vontade para criar. Além das observações feitas por mim e por meus assistentes de que a cada atividade proposta eles se divertem muito mais e as realizam com empolgação e entusiasmo, isto para mim, é um indicador de que o grupo está se integrando e substituindo o medo e a tensão pelo prazer perante as atividades cênicas.

Concluí que poderíamos dar um passo a mais. Digo poderíamos, no plural, pois, desde o início e principalmente neste momento me inseri nos jogos e atividades com eles: no início para sugerir modelos, agora como maneira de participarmos juntos, num grupo integralizado; promovendo-lhes, do ponto de vista da professora de teatro, a intimidade necessária para criar um clima ideal, propício e favorecedor da criatividade e da improvisação, da autoconfiança e da confiança mútua.

Como pesquisadora, no entanto, sei que preciso estar atenta à percepção de possibilidades de produção de alternativas práticas e teóricas frente o confronto com o momento empírico, e estar flexível à proposição de novos caminhos hipotéticos e a novas técnicas facilitadoras e estimuladoras de novas zonas de sentido subjetivo. Ou seja, reconhecendo a simultaneidade de papéis que exerço, tive como desafio unir e não dicotomizar estas funções. Assim, fui mergulhando nas atividades com eles, e fui entrando e saindo, e aos poucos passei a orientá-los para atuarem independentes da minha participação direta. Nestes momentos que me distanciava tornava minha observação mais técnica, mas ao mesmo tempo integrada com a dinâmica do grupo. Essa prática de entrar e sair do grupo em exercício, foi difícil para mim de início, mas gradativamente fui conseguindo encontrar o limiar, não perfeito de forma idealizada, porém, mais conveniente e porque não mais assertiva com o momento de cada proposta, fui encontrando o limiar sutil de uma maneira que alcançasse o devido equilíbrio entre conseguir transmitir-lhes

as técnicas de maneira aconchegante e acolhedora e simultaneamente observar o andamento da atividade de forma atenciosa, profissional, mas também sensível e subjetiva.

Dessa forma, nos aquecemos com um exercício de Atenção e concentração chamado 'Há'. Riram muito e se divertiram durante a atividade. Aos poucos cada pessoa deveria pular ao gritar "Há", e ir criando pulos e gritos criativos ao passar o "Há" para o outro. Assim, acredito que nos aquecemos fisicamente, vocalmente e psicologicamente, seguindo a regra do jogo: a pessoa que recebesse o grito deveria repassar o "Há" rapidamente, sem pensar, assim estávamos treinando nossa concentração em si, e a atenção no outro e no grupo como um todo, de forma a nos prepararmos para a criação espontânea.

Em seguida, refizemos o exercício de "Espelho com música/em dupla" que já haviam feito no segundo dia de filmagens: um cria um gesto, um movimento e o outro o imita. Vão alternando a posição de espelho e comandante.

Percebi que diminuíram a dificuldade que tinham de olhar nos olhos, se enfrentaram mais, mesmo às vezes tirando o olhar do olhar do outro, mas retomavam o foco de sua visão rapidamente. Também notei que se entregaram ao exercício e fizeram gestos que antes não haviam feito; outros mudaram seu padrão de movimentação, ficando mais soltos e entrosados, com gestos mais fluídos e harmoniosos. Demonstrando assim **indicadores de desenvolvimento técnico, pessoal e da criatividade corporal**. Apenas o sujeito Eu ainda não olhava nos olhos dos seus parceiros, afirmando sua dificuldade, já notada, da troca e da entrega ao outro e à atividade. Ju e Fab apresentaram dificuldade de concentração atrapalhando a execução da atividade, pois riam o tempo todo e não conseguiam manter o vínculo pelo olhar. Orientei-os todo o tempo: "Olhem-se, fiquem em silêncio, parem de rir, experimentem" ao que eles respondiam, mas, em seguida tornavam a rir.

Como 3º. Jogo repetimos "Siga o mestre", porém desta vez alterei a posição espacial, passamos do círculo para a Fila Indiana: o mestre ia à frente da fila e os outros iam imitando-o e seguindo-o. Esta alteração permitiu que

eles se movimentassem pelo palco e ocupassem novos espaços que antes não haviam ocupado. Também permitiu maior agilidade, flexibilidade e ritmo nos gestos. Divertiram-se muito realizando este jogo e notei que a cada momento se integravam e se soltavam mais, corporalmente e criativamente buscando gestos e movimentos criativos em seus corpos e em suas expressões corporais.

Ao que, finalmente, chegamos no Jogo de Improvisação chamado por mim de "Encaixe-se", que consiste em: um sujeito propõe um gesto e o realiza repetidamente. Um por vez vai criando um novo gesto que se encaixe no gesto do outro e continuam a se movimentar juntos, até que todos tenham criado seu gesto e se encaixado à movimentação do grupo. Percebi que, com a atividade criadora do grupo, eu também criava novas nuances e novas orientações para o jogo como: experimente criar um gesto diferente; crie uma onomatopéia para imitar o gesto; quando eu bater palma, o grupo congela seus corpos; criar uma palavra para dizer com o gesto, etc. Concluo então que os jogos sugeridos por mim realmente proporcionaram um clima favorável à criação para todos.

Notei também que o grupo apresentou um desenvolvimento crescente, melhorando aos poucos seus gestos e criando novas movimentações mais originais no percorrer do exercício. A cada nova rodada, se divertiam mais com as propostas. Foram se soltando, criando seu gesto próprio e se encaixando mais rapidamente. Notei que todos no início apresentavam dificuldades de se encaixar, mas, com o transcorrer da atividade, foram captando melhor a dinâmica da proposta e se encaixavam mais rapidamente, até mesmo de forma ansiosa. Apenas Eu continuou apresentando demora no momento do encaixe, ficava sempre por último. Porém, acredito que até Eu se superou em sua criação e expressão corporal, pois, como os outros, mudou seu padrão gestual e se arriscou a fazer novos movimentos e, mesmo demorando, não deixava de se encaixar.

Ressaltarei alguns exemplos de exercícios apresentados para efeito de melhor compreensão da análise realizada por mim:

Jogo: Encaixe-se:

1ª. Vez - Só gesto.

2ª. Vez - Som no gesto (onomatopéia) - fizeram engrenagens de máquinas;

3ª. Vez - Criaram um tema (animais) com sons de animais;

4ª. Vez - Palavras para representar gestos:

Se – Cantar                      Kam - Não falou nada, ficou parada.

Nu – Ouvir                      Ric - Dançar

Fab - Ler                      Jo - Beijar

Eu – Escrever                  Ju - Catar

5ª. Vez - Palavras:

Fab – montanha                  Nu – brincar

Jo – arranha                  Ju - rugir

Kam – nadar                  Ric - pescar

Se – lua                      Eu - estrela

Aqui, vemos um exemplo da criatividade em desenvolvimento. Na 4ª. rodada do exercício, quando pedi palavras para acompanhar os gestos, todos eles disseram verbos, ações no infinitivo e que não necessariamente se encaixavam. Já na 5ª. rodada do exercício, se soltam, saem dos verbos e propõem palavras mais livres e espontâneas, ao que Jô sugeriu a sua encaixando-se na palavra de Fab pela sonoridade: "montanha-arranha". Ao que Fab subia seu gesto de montanha, Jô arranhava o ar e descia, ficando a atividade cômica e divertida, além de inusitada pela harmonia e pela espontaneidade criativa.

Após os jogos, durante a conversação, notei que as expressões verbais dos sujeitos começaram a apresentar um novo caráter, mais reflexivo, compreendedor e assimilante das técnicas e de seus processos criativos. Por exemplo, como no trecho 1 e 2 desta conversa:

**(Trecho 1)**

*"K: Quero saber se viram diferença entre este e os outros exercícios de criação? Como vocês estão? Como foi criar hoje?".*

*Kam: Este nós usamos mais o corpo e o pensamento.*

*Nu: Eu gostei e me soltei, eu tinha dificuldade de soltar a voz.*

*Ric: Acho que nós estamos ficando mais ousados na hora de criar; eu mesmo nunca fui uma galinha!(risos).*

*K: Como você se sentiu hoje?*

*Ric: Eu gostei. Estou mais "saidinho" do que o normal, tem algumas pessoas diferentes na platéia e nem me intimidei. Se fosse antes, eu travava, agora não.*

*Nu: Dessa vez a gente teve que se encaixar mais ao movimento do outro e uniu tudo o que aprendemos de uma vez"(...)*

\*\*\*

### **(Trecho 2)**

*(...) "K: E aí no teatro? O público vai rir de vocês. Hoje eu estava me "matando" de rir de vocês e vocês não pararam?"*

*Nu: Nós não paramos, porque estávamos tão envolvidos um com o movimento do outro, que a gente nem prestou atenção se você estava rindo ou não.*

*Fab: Eu fiquei tão preocupado em fazer, que eu me desliguei da platéia. É como se tivesse uma parede aqui.*

*K: Mas este é o segredo. Eu não posso ficar pensando: ai, o que vão falar de mim, se vão rir, chorar, ou falar mal de mim. Não importa o que vão falar de mim. Vocês têm que desconectar, eu vou lá fazer o meu papel.*

*Se: quando eu estava fazendo, eu estava concentrado no exercício.*

*K: Quando você tira a concentração dos outros e se concentra em você, na sua ação, na sua fala, você consegue fazer. Não importa quantas pessoas tem na platéia"(...)*

\*\*\*

Percebe-se que Ric, em sua fala supera a pressão social e como diz não se intimida mais na frente de uma platéia, a enfrenta, demonstrando enfrentamento interior e avanço em sua capacidade criadora. Assim como também nas falas de Nu e Fab, em que afirmam que a concentração em si mesmos e na atividade lhes permitem o fortalecimento e a motivação necessária para transcender a pressão social representada pela platéia e enfrentá-las utilizando-se da comunicação.

Compreendo que estas falas nos apresentam os *indicadores de criatividade verbal e corporal*. Além disso, observa-se como eles, de forma diferenciada, estão percebendo atributos e aspectos cênicos, corporais e verbais da criatividade que antes não valorizavam. Sinto que estão desenvolvendo a autopercepção sobre si mesmos, o autoconhecimento e expressando de forma idiossincrática suas subjetividades individuais. Este posicionamento crítico legitima e favorece o despertar da criatividade cênica. Ou seja, primeiro houve a necessidade de se tornarem sujeitos reflexivos, que aos poucos os levou a tomarem um posicionamento ativo e crítico perante si mesmos e perante o grupo para simultaneamente alcançarem uma expressão criativa de seus próprios processos.

Outras expressões verbais que também apresentam evolução do pensamento e avanço no processo de improvisação e de reflexão demonstram como a criação se desenvolve de forma simultânea em si e no outro, na subjetividade individual e também na social, porém de forma singularizada. O grupo, apesar de estar unido, mantém a individualidade e a singularidade de cada sujeito. Como nas falas seguintes:

*Ju: O grupo todo junto, todo mundo junto mas diferente".*

*Nu: Um se encaixa no movimento do parceiro.*

*Ric: Um integra o movimento do outro para contracenar legal.*

*Kam: E através da idéia de um, o outro vai pensando em outra idéia.*

*Ric: E tinha que dar a "ligação", tinha que "ter haver"(...)*

Aqui também notamos um desenvolvimento da integração do pensamento à criatividade artística a partir da repetição do dialogar, em que os sujeitos propõem reflexões cada vez mais aprofundadas. O ato de compartilhar sobre o processo de criar parece-me que desenvolve nos sujeitos novos posicionamentos mais críticos sobre as atividades artísticas que, de certa forma, também influenciam novas reflexões pessoais constituindo-se *novos sentidos subjetivos e novas configurações de sentido* a respeito do ato de criar

(trecho a) e a respeito de mudanças de valores, sentidos e de atitudes no campo pessoal (trecho b). Como por exemplo:

**Trecho a:**

*"(...)Kam: Outro dia que tinha que pensar e montar, foi muito mais difícil, agora foi mais fácil. Bem mais.*

*K: Por que mais fácil?*

*Ric: Porque fui mais espontâneo.*

*Kam: Porque estamos perdendo um pouco de vergonha.*

*Fab: Porque a gente teve uma bagagem, acredito que facilitou a gente fazer este exercício de criar.*

*K: O que facilitou vocês a criar?*

*Fab: Os exercícios anteriores já abriram um caminho para a gente.*

*K: A técnica?*

*Fab: Isso. Já abriram a criatividade nossa.*

*K: - Essa coisa de "botar vocês para pensarem" toda aula facilitou, já começou a ficar mais fácil?*

*Kam/Ju/Nu/Fab: É.*

*Fab: Se você mandasse fazer tudo isso que pediu hoje na primeira aula, não ia sair coisa alguma. Mas tudo isso foi sendo passado devagar e criar agora está mais fácil.*

*K: Você acha por que já vem se exercitando fica mais fácil criar?*

*Fab: Isso.*

*Jo: Eu acho que se o que a gente fez hoje fosse pedido na 1ª aula eu nunca mais pisaria aqui.(risos). Porque eu ia achar uma "babaquice", palhaçada, mas agora não, a gente sabe que tudo tem uma seqüência.*

*K: Você consegue perceber uma seqüência nas aulas?*

*Jo: Ahã.*

*K: Hoje você não acha uma "babaquice"?*

*Jo: Não.*

*K: O que você entendeu de hoje?(Jo não conseguiu responder na hora, acredito que escolheu refletir antes de comunicar sua opinião, demonstrando sua nova formação de configuração subjetiva).*

*Jo: Ah, sei lá. Nós não somos bobos, a gente tá aqui porque gosta de criar, de pensar e pelo menos eu quero desenvolver minha criatividade.*

*K: Foi isso que você entendeu do exercício?*

*Jo: - É(...)"*

E quanto às novas configurações associadas ao desenvolvimento na vida pessoal, e por consequência nas subjetividades individuais, vemos representadas nas falas de Se, Ju, Ric e Kam:

**Trecho b:**

*"Se: Antes eu não conseguia ler um texto na igreja, eu suava frio e não olhava para as pessoas, hoje eu já consigo".*

*(...) "Ju: Ah, na escola, mesmo quando tinha que ler alguma coisa, eu morria de vergonha da turma toda, aí que não saía nada.*

*K: Você morria de medo das pessoas que iam te olhar? De errar na frente delas?*

*Ju: É.*

*K: Você ainda tem esse medo?*

*Ju: De fazer alguma coisa não, mas se for usar a voz além de uma palavra ou duas, aí eu não consigo".(...)*

*"Fab: Na minha vida eu muitas vezes começo e paro no meio. O jogo do HÁ, eu pus na minha cabeça que ia ficar até o final, aí prestei atenção em todos e alcancei"(...)*

*(...) "Kam: Eu era muito desconcentrada, se estivesse lendo e alguém entrasse no quarto, eu parava, agora não, eu começo a ler e não permito que me desconcentrem"(...)"*

## 5.2.2. Medos e Prazeres da Criação

Outra expressão deste momento do processo trazida durante estes diálogos, que me trouxe compreensão sobre o processo criativo cênico, foram os apontamentos de *elementos facilitadores*, que denomino como prazeres da criação, e *elementos inibidores*, que chamo de medos da criação. Apareceram de forma singularizada, como nestas partes da conversação:

(...) "K: *Eu quero saber de vocês, quais são ou quais eram os medos que vocês tinham para criar. O seu era a vergonha?*

*Kam: Era.*

*K: vergonha de quê?*

*Kam: De errar.*

*K: Mas existe certo e errado?*

*Kam: Não. Ai que eu aprendi que se você não errar, você seria uma máquina, e não uma pessoa.*

*K: Muito bem.(todos bateram palmas). Agora você perdeu o medo de errar?*

*Kam: ãhã.*

*K: Você viu que faz parte do processo?*

*Kam: ãhã.*

*Se: Eu não conseguia fazer algo sozinho no palco. Tinha medo de não conseguir. Travar. Agora não. Perdi o medo de ser sozinho. Através dos exercícios anteriores.*

*Ju: Eu tinha medo e ainda tenho de quando tiver que falar uma frase, eu vou começar a gaguejar e não vai sair nada.*

*K: Tem medo de gaguejar?*

*Ju: Não, com certeza eu vou gaguejar. (riu)*

*K: Você está se programando: "eu vou gaguejar". Cuidado.*

\*\*\*

(...) "Kam: *Na escola eu nunca li na frente dos outros, eu tinha que ir à porta da sala e ler para a professora.*

*K: Você tinha medo do que?*

*Kam: Vergonha, pura vergonha.*

*Eu: Medo de alguém rir de você?*

*Kam: É.*

*Ju: É, mas na escola, o menino, tem um monte de gente que tira sarro das pessoas que vão lá na frente”(...)*

\*\*\*

*(...)”K: Quem mais não falou dos medos?*

*Ric: Eu tinha medo de ser julgado, tanto na rua quanto aqui. Mas agora deixei mais para a rua. Aqui tenho um pouquinho, mas já mudei. Agora na rua é como aqui, se eu tenho que falar ou fazer alguma palhaçada eu faço. Tenho alguma dificuldade, mas, já estou superando, já dei um passo bem grande.*

*Jo: Faz um tempo já que perdi o medo do que os outros vão falar. Desde que comecei o atletismo. Era muito tímido, depois tinha que viajar, conhecer novas pessoas; fui perdendo o medo das pessoas. Agora para mim é assim, o que os outros vão falar, eu não quero saber, quero saber de mim, o que estou vivendo agora, da minha emoção.*

*Ric: A opinião de cada um é de cada um, o que tem que se preocupar mesmo é com você.*

*Kam: Quando eu vim para cá eu estava morrendo de medo. Minha mãe falou: “Falem bem ou falem mal, mas é você que vai estar em cima do palco”.*

*Nu: Medo é a timidez; se encarar a pessoa, de fazer as coisas erradas. Agora não, estou me soltando mais.*

*Eu: Medo é a insegurança comigo mesmo. Quando a pessoa não é profissional a tendência é de se errar e não acertar. Mas com a força de vontade a pessoa pode se superar e ir mais à frente. Pode não estar preparado, mas se tiver força de vontade, ela consegue. Medo é insegurança de se perder no meio do caminho. E hoje eu estou um pouco mais preparado. Já deixei um pouco de timidez; a gente nas brincadeiras se relaxa, a turma,*

*vamos nos entrosando, e nos soltando. Quer dizer, não é brincadeira, tem hora de brincar e hora de se concentrar e ficar sério”(...)*

Levanta-se, portanto, vários medos singularizados trazidos pelos sujeitos perante o ato de atuar ou de se expor perante outras pessoas, alguns desses medos até mesmo desenvolvidos na história de vida da pessoa, como vimos os exemplos citados por eles. Os medos apontados foram:

- Medo de errar
- Medo de estar sozinho no palco
- Medo de não conseguir
- Medo de gaguejar
- Medo das pessoas te olhando
- Medo de encarar as pessoas
- Medo de rirem de mim
- Medo do que os outros vão falar
- Medo da Vergonha
- Medo de ser julgado
- Medo de se perder no meio do caminho

No entanto, ao mesmo tempo em que apresentam seus medos, também dão mostras e indicadores do que os está ajudando a enfrentar o palco, as pessoas, a si mesmos e a tentar superar seus medos, tanto relacionados à criação cênica, a realizar as atividades teatrais como relacionados a sua vida pessoal. Ou seja, mesmo nos apontando seus temores, nos apresentam, por meio da sua comunicação, também os caminhos que os levam a enfrentá-los, e esta simultaneidade do encontro com os medos e com seus enfrentamentos que para mim se compõe o verdadeiro encontro com o potencial criador.

Acredito que a atuação cênica pode representar um modelo de vida e de comportamento que está permitindo aos participantes envolvidos evocar emoções e processos simbólicos vividos que os estão levando a imersão em zonas íntimas de sentido subjetivo individual. É esta profunda ligação com os múltiplos sentidos subjetivos o que faz da atividade cênica um espaço

privilegiado de desenvolvimento pessoal, no qual acredito que a criatividade é mais um aspecto e direta consequência.

Todas essas expressões nos mostram mais um indicador de como o sujeito vai se desenvolvendo de forma paralela ao desenvolvimento de sua criatividade, numa atividade que implica novas produções de sentidos e de configurações subjetivas.

No meu ponto de vista, como também de Mitjás (1997), a criatividade não é um dom ou uma “habilidade” que nascemos com ela já pronta. A criatividade é uma junção de funções psicológicas e mentais complexas que pode ou não ir se desenvolvendo na trajetória de vida do sujeito. Portanto, desenvolver seu potencial criador não coloca o sujeito isento de ter que se confrontar com seus bloqueios e medos que o impedem, ou que o desafiem a desenvolver outras funções que, somadas e integradas, acabarão por fim desenvolvendo esta “capacidade” da criatividade complexa e cheia de interligações e integrações com outras funções psicológicas, que, por sua vez, também precisam se desenvolver para que ocorra o surgimento das configurações criativas.

Na opinião dos nossos sujeitos, os elementos facilitadores foram trazidos durante o curso até este momento por:

- introdução de técnicas e desenvolvimento da aprendizagem e repertório cênico, ou seja, o conhecimento;
- o clima de brincadeira, o lúdico;
- a prática da reflexão e do compartilhar (as conversações);
- a forma gradativa de aplicar as técnicas;
- autoconfiança e desprendimento das pressões internas e externas ou da cultura inibidora;
- a convivência e a intimidade com o grupo;
- aceitação do erro;
- a concentração em si e na atividade;
- a persistência, a força de vontade;
- o enfrentamento dos próprios medos.

Dessa maneira, notamos que o envolvimento nas atividades artísticas e suas exigências, regras e desafios geram uma situação sensível para o crescimento pessoal. O quanto a entrega, a permissividade ao novo, ao desconhecido, a confiança em si e no outro se faz necessária para a criação. E o quanto a emergência do sujeito, sua subjetividade individual e a subjetividade social, o afetivo, se integram no sujeito e na sua história de vida, tornando impossível fragmentar o sujeito para poder compreendê-lo, seus processos criativos e suas expressões cênicas criativas ou não. O indivíduo não consegue se separar de sua vida pessoal, social e cultural, ela está intrinsecamente ligada a qualquer tarefa ou atividade que o sujeito se proponha a realizar. Vai aparecendo e pode se desenvolver gradativamente, em cada sujeito de forma particularizada. É por isso que a criatividade se acompanha de configurações de sentido subjetivo que fazem parte do envolvimento do sujeito na atividade criativa. Essas configurações são verdadeiras sínteses de espaços diferenciados da história de vida do sujeito (González Rey, 2004) e estão relacionadas com a significação subjetiva dos momentos atuais e atualizantes para o sujeito, de sua subjetividade e por conseqüente de sua arte e de sua vida.

Numa breve conclusão deste encontro, ressalto alguns momentos que considerei importantes: as atividades realizadas em grupo de caráter lúdico e permissivo (apesar das regras) e, posteriormente, o compartilhamento das experiências vividas e o estímulo à reflexão sobre as atividades e os jogos desenvolvidos. Acredito que a proposta da reflexão sobre si e sobre o grupo, e seu compartilhamento, tem contribuído enormemente para o desenvolvimento em várias esferas do sujeito que aqui se apresenta e também contribuiu para o enfrentamento pessoal dos medos. Como exemplo, o que responderam em uníssono quando os questioneei a respeito das nossas reflexões:

*(...) "as conversas nos ajudam muito para se soltar e compreender os jogos e os processos que passamos".*

Ao final do encontro, não queriam parar de conversar. Pedi a **Lição de Casa**: trazer um poema, um texto ou música que gostam. A hora da aula já havia terminado e ninguém se levantava. Fiquei em silêncio olhando para eles e eles responderam ficando em silêncio e se olhando, como ninguém tomava a atitude de se levantar, eu encerrei o encontro, após longo silêncio, e me levantei. Este momento demonstra mais uma vez o envolvimento do grupo no curso, a satisfação e a necessidade de permanecer em um momento e em um espaço que os acolhe e permite-os ser e identificar este ser e os outros como são. Ou seja, o espaço livre para a expressão parece que os amedronta, mas os convida a experimentar estados e expressões pelos quais talvez nunca caminharam. Este encantamento que vem desta mistura entre dor e prazer ao olharem-se, os atrai e os mantém encantados e paralisados como a criancinha que vê sua própria imagem no espelho pela primeira vez.

O encontro com seu potencial criador na verdade é o encontro consigo mesmo e com o grupo:

*" (...) Kam: Eu acho que eu era muito tímida. Agora acho que estou me soltando.*

*K: E o que você acha que está fazendo você se soltar?*

*Kam: A convivência com o grupo, o que a gente está aprendendo.*

*Eu: A intimidade (...) "*

### 5.2.3. A Conscientização das Limitações

A partir do exercício de improviso e de espontaneidade da aula passada, em que notei uma certa dificuldade e até limitação na expressão corporal e verbal dos sujeitos, pensei que pudessem desenvolver seus repertórios individuais de expressão cênica. Para isso, nada melhor que continuar buscando uma melhor expressão dentro de si mesmos. Assim, pensei que como aquecimento seria ideal trabalhar a percepção, ou melhor, exercícios que despertassem uma nova percepção do espaço e de si mesmos, como o do cego (detalhes em anexo), que realizei em duas partes, primeiramente um sujeito tentando reconhecer o outro de olhos fechados. Depois de se reconhecerem entre si por outros sentidos que não o da visão, num segundo momento reconheceram o ambiente em que estávamos trabalhando – o teatro. Estes exercícios tiveram como objetivo fazer com que se sentissem mais e mais acolhidos pelo grupo e pelo espaço cênico em que estavam inseridos, além do que, despertar neles outros pontos de vista sobre o espaço, o que esperava que acabasse estimulando outros pontos de vista sobre si mesmos.

O deslocamento da percepção do entorno da visão para outros sentidos como tato, olfato, audição, pode estimular novos caminhos para o pensar e sentir de forma diferenciada do habitual e proporcionar uma visão mais integrada do todo e por consequência de si. Notei que esta vivência contribuiu para um refinamento, cada vez maior, na autopercepção e nas próprias limitações durante o desenrolar dos outros jogos e atividades, como vemos, por exemplo, nas falas de Fab e Viv durante a conversação que ocorreu após exercício de 'Intenções nas falas':

*Fab: "Eu senti dificuldades de explorar emoções diferentes".*

*Viv: "O problema que eu percebi hoje é que a atenção e a concentração é tudo (...)"*

Após notar que estavam aquecidos, entrei com os exercícios de 'Intenções Diferentes na expressão verbal'. Como a proposta era nova, preferi que trouxessem textos conhecidos e escolhidos por eles para que a familiarização com o texto facilitasse o acesso na busca e experimentação de intenções diversificadas, como sugeri na lição de casa da aula anterior. Assim, a partir de frases escolhidas por eles iniciei sugerindo que buscassem expressar intenções diferentes para a mesma fala, como exemplo: dizer o texto alegremente, tristemente, calmamente, tenso, bravo, amigável, mandão, malicioso e emburrado, entre outras.

Também dividi este exercício em duas partes, a primeira em que juntos cada um experimentava a mesma intenção sugerida por mim no mesmo texto escolhido por eles: "Servi ao Senhor com alegria". Depois da experimentação, num segundo momento, selecionaram as intenções que quisessem para expressar seu texto escolhido, criando uma pequena cena a partir do texto e das intenções trabalhadas. A atividade ocorreu individualmente, e a platéia (entendendo como platéia os outros atores enquanto assistiam a apresentação dos colegas) teria que descobrir quais as intenções propostas pelo ator em cena.

Acredito que trabalhar tecnicamente as intenções de um texto cênico perpassa pela busca das próprias intenções e sentimentos, pela busca das próprias idéias e expressões, ou seja, de sua subjetividade individual, que neste caso notei que foi expressa mais pelo texto trazido do que pela expressão cênica em si, como, por exemplo, nas falas a seguir que, nota-se, trouxeram aspectos de suas vidas pessoais:

*Fab: "A pessoa pode se considerar um sucesso/ se ela acorda de manhã, vai dormir a noite/ e nesse meio tempo ela faz o que gosta!".*

*Kam: "A gente não precisa ser rico para ser feliz./A gente precisa ser feliz para ser rico./A gente é feliz como pode!"*

Aqui Kam fez uma vez. Quando pedi que refizesse, deu branco e esqueceu uma parte do texto - o fim - então pedi que descesse do palco e treinasse novamente suas intenções com calma. Na 1ª. Vez, apenas falou refletindo, da 2ª. vez fez firme, como dando um puxão de orelhas em si mesma. Recebeu palmas ao final da 2ª. tentativa, pois foi nítido a todos o desenvolvimento de sua expressão. Vemos também a subjetividade trazida nas falas:

*Eu: "Eu tenho uma esposa/ mas ela só me maltrata/se saio pelas ruas quando eu chego de volta para casa ela me diz:/por onde você andou?"*

Representou alegre/triste/contando calmamente, e a última fala fez com carinho. Mas quando o questionei, ele disse que era para ser bravo, fez outras vezes, mas não conseguiu fazer bravo, fez carinhoso de novo, apresentando talvez a forma que ele gostaria que a esposa falasse com ele. Esta é uma frase de sua autoria. Ou seja, quando foi buscar suas intenções pode ter ocorrido um bloqueio emocional, não conseguindo expressar sua intenção da forma imaginada. Também percebemos na fala de Ric a apresentação de sua subjetividade individual, mas, também um indicador de suas descobertas atualizadas:

*Ric: "Eu aprendi que: / eu preciso aprender a controlar os meus pensamentos/ou ser controlado por eles.*

A platéia disse que suas intenções foram pensativo/triste, mas me pareceu que Ric disse sua fala como que tentando se convencer, ordenando a si mesmo, de forma nervosa e inconformada.

*Viv: "Tudo aquilo que você acredita torna-se o seu mundo"  
(Realizou com as intenções Triste/brava/excitada).*

Esta fala de Viv é mais bem elaborada por ela mais à frente, quando afirma que não sabia que era tão influenciada por seus pensamentos, também demonstrando um nível cada vez mais aprofundado de reflexão pessoal e autoconhecimento.

Como não são atores profissionais, percebi na maioria das expressões individuais dificuldades em organizar as próprias idéias e emoções e representá-las, ou seja, limitações na coordenação corpo-mente-expressão cênica, como na fala de Kam:

*“A parte pessoal foi mais difícil. Juntar o corpo e a mente, coordenar a cabeça com o pé, e a fala, que eu achei dificuldade(...)”*

Mesmo assim eles se arriscaram a fazer, o que tem seu valor e a sua contribuição que garante a continuidade do processo de desenvolvimento da expressão cênica criativa. De forma geral, nesse encontro notei como a cada nova aula eles se conscientizam mais a respeito de seus corpos, de suas expressões corporais e verbais, de sua ‘capacidade’ de criar e de seus limites e dificuldades. A maioria deles consegue perceber em que ponto ou em que parte se encontra suas maiores dificuldades e conseguem descrevê-las verbalmente, demonstrando um avanço refinado na compreensão e no desenvolvimento de suas reflexões e singularidades. Ou seja, estão desenvolvendo uma autopercepção mais refinada e mais sensível e, por conseqüência, **autoconhecimento** maior a cada encontro.

Os exercícios da busca pelo conhecimento sobre si mesmo e da verbalização de suas autopercepções me parece, como que num desencadeamento cíclico, está lhes trazendo maior autoconfiança para expressarem suas idéias, sentimentos, valores e consciência de suas próprias limitações. Ao expressarem-se e serem acolhidos como pessoas e respeitados em sua singularidade por mim e pelo grupo, vão se sentindo cada vez mais aptos e estimulados a continuar investigando sua subjetividade, e explorando suas expressões cênicas verbal e corporal. Desta forma, os sentidos subjetivos relacionados à criação e exposição teatral vão se tornando configurações de

sentido subjetivo. Estas novas configurações vêm colaborando não como forma de se bloquearem, mas como uma visão, um sentido subjetivo de que conhecendo suas limitações podem modificá-las. Como neste trecho da conversação:

*" (...)Se: Eu inverti as intenções das falas.*

*K: mas isso é dificuldade em explorar as emoções ou a dificuldade em ensaiar uma cena?*

*Se: faltou coordenar a seqüência das falas.*

*K: mas isso aí é o ensaio, por isso a gente ensaia tanto tempo uma peça.*

*Viv: o problema que eu percebi hoje é que a atenção e a concentração é tudo. Não era para eu fazer o sotaque de baiana, mas na hora me desconcentrei e fiz por causa da brincadeira que eu estava fazendo antes. Eu não pensei que eu era tão influenciada pelos meus próprios atos. Mas hoje eu vi que sou.*

*Ric: eu tive dificuldade em colocar três intenções num texto só. Eu me empenhei, mas achei um pouquinho mais complicado. Percebi que uma mesma frase pode ser ou mais drástica ou mais contente, e com mais ensaio deve ficar melhor.*

*K: mas esse é o trabalho do ator. Existe o trabalho do ator e do diretor. O ator pega o texto e coloca em cada pedacinho de texto a emoção que ele acha que o personagem trás. E o diretor vai falando, mais, menos, muda esta intenção, mas quem traz é o ator.*

*Kam: a parte pessoal foi mais difícil. Juntar o corpo e a mente, coordenar a cabeça com o pé, e a fala, que eu achei dificuldade.*

*K: mas você consegue, é só uma questão de treinar também. E você viu que hoje você se desbloqueou? Você e a Ju principalmente.*

*Kam: (concorda com a cabeça)*

*Ju (nem se manifesta, continua balançando a perna ansiosamente)*

*K: Em outras aulas vocês disseram que não conseguiam, que iam gaguejar, não gaguejaram nada!*

*Ju: então, mas a timidez voltou.*

*K: voltou, mas não gaguejou.*

*Ju: mas é porque eu acho que é uma frase trazida por mim, que eu já conhecia, porque se fosse uma frase que você desse para eu falar, eu não conseguiria.*

*K: por isso que eu pedi para que vocês trouxessem uma frase que gostassem.*

*Ju: mas se fosse no passado teria sido mais difícil! Eu consegui porque eu já tinha na minha cabeça o que eu queria falar.*

*K: mas você conseguiu! Você ta querendo dificultar, colocar pelo em ovo, heim!*

*Ju: é!(balançou a cabeça não concordando comigo, meio a contra gosto, parecendo ter dificuldade de aceitar que conseguiu atuar sem gaguejar. Parecia refletir).*

*Kam: na 1ª. Vez deu um branco! Aí eu saí e pensei: não, eu tenho que me concentrar, eu tenho que conseguir, eu tenho que colocar uma parede na minha frente, bater e voltar para trás. Então...*

*K: essa imagem da parede te ajudou?*

*Kam: me ajudou, porque com isso eu coloquei a minha timidez para fora, eu falei: você não vai me atacar agora!Aí eu entrei e fiz certo!*

*Ju: eu consegui porque pensei: Eles já foram, já passaram a vergonha deles, agora deixe eu passar a minha também!*

*K: você percebeu que todo mundo tem vergonha, não só você.*

*Ju: (balançou com a cabeça afirmativamente) Eu penso, ah, vou fazer isso, e aquilo, aí chega na hora eu faço tudo ao contrário. E penso não era isso que eu queria fazer. Mas acho que hoje alcancei meu objetivo.(...)”*

Ou seja, a conscientização dos próprios limites e dos avanços, no meu ponto de vista, é um passo ou um momento importante dentro do processo de criatividade. Pois quando não há compreensão da dúvida, do problema ou da dificuldade não há como modificá-la. Ao passo que quando o sujeito se conscientiza de seus limites, pode elaborá-los melhor e optar por ampliá-los ou

modificá-los. Alcançando assim uma percepção mais refinada de sua subjetividade individual e aperfeiçoamento de sua expressão cênica criativa.

Porém, esta opção só cabe ao sujeito. Portanto, voltamos a defender a idéia de que não há caracterizações, etapas ou respostas semelhantes que possam ser reproduzidas ou transferidas a todos sujeitos de forma universalizada e estereotipada. Mas há vários processos de criação singularizados, e diferenciadas são as reações dos sujeitos perante a proposição das técnicas, eu diria que há aspectos múltiplos que vão se integrando e que tornam, portanto, este processo complexo e idiossincrático.

Nesse sentido, concordo com Mitjans, quando ressalta o caráter personológico da criatividade (1997) para significar a forma em que elementos constitutivos da subjetividade individual participam da criatividade. Em suas pesquisas, reconheceu momentos que considero semelhantes a este momento dos sujeitos e seus processos, em que a ação criativa está associada a configurações específicas subjetivas e não à personalidade como um todo. Entendo, portanto, que a criatividade não se desenvolve em todos os sentidos subjetivos e nem em todas as configurações subjetivas do sujeito, mas se desenvolve a partir de um tema que tenha importância e faça sentido para o sujeito.

Como, por exemplo, na fala citada acima por Kam, em que disse que criou uma "imagem de parede" para enfrentar sua timidez, ou seja, a imagem somada a outros sentidos subjetivos apresentados anteriormente por ela como "errar é humano"; "não existe certo e errado no teatro" entre outros se constitui uma nova configuração subjetiva em relação à exposição e à expressão cênica, o que permitiu a ela uma expressão cênica criativa dentro de seu percurso expressivo dentro deste curso. Segundo Mitjans, 1997, acredito que esta configuração subjetiva de Kam é uma *configuração criativa*, pois, designa aquela configuração específica de recursos personológicos sobre os quais se apóia a expressão criativa do sujeito.

Assim também acredito que Ju e Ric apresentaram configurações criativas que permitiram modificar também suas expressões cênicas, como o

caso de Ju que não gaguejou em sua apresentação, mesmo esperando que fosse gaguejar, e o de Ric, como apresenta em sua fala:

*Ric: " eu tive dificuldade em colocar três intenções num texto só. Eu me empenhei, mas achei um pouquinho mais complicado".*

Porém, mesmo sentindo dificuldades, e se conscientizando delas, conseguiu utilizar as três intenções na sua apresentação cênica, realizando sua expressão cênica de forma clara, fluída e graciosa, sem entraves nem gestos duros, como fazia anteriormente, superando seu medo de ser julgado, o que o impedia anteriormente de expressar-se livremente. Alcançando assim uma expressão cênica criativa.

Dessa forma, por este ponto de vista, considero a partir das falas e das expressões cênicas apresentadas, que os sujeitos desta pesquisa estão criando e apresentando configurações criativas, quando conseguem modificar suas configurações de sentido se utilizando também de seus recursos personológicos. Entendo que estão criando porque estão dando novas representações subjetivas a velhos conceitos e/ou "fórmulas" de ação; estão alterando seus padrões de expressão das idéias, dos valores e das expressões cênicas, que cada vez mais estão se mostrando diferenciadas e gerando aspectos novos, portanto, expressão cênica criativa. Porém, destaco expressão criativa, tendo como ponto de referência cada sujeito e sua expressão cênica particular, entendendo criativo como o diferenciado que não tem referente externo, que permite falar de uma expressão nova, mesmo que não seja transcendente.

#### 5.2.4. A Imaginação Criativa como Proposta de Caminho para Superação de Medos e Bloqueios

Desejando experimentar praticamente o que discuti e refleti sobre os caminhos do processo criativo singularizado, ou seja, acreditando que após o momento em que o sujeito se conscientiza de suas dificuldades, de seus medos e bloqueios, está apto a superá-los; e, observando a trajetória do grupo, entendi que estava formado o contexto propício para propor uma técnica que favorecesse um momento de enfrentamento dos próprios medos buscando ir além, enfrentá-los e tentar superá-los por meio da utilização da fantasia e da imaginação de cada um. Assim, após ter trabalhado a conscientização de seus medos, bloqueios e dificuldades utilizando-se de técnicas reflexivas, pensamos em propor o uso de uma técnica mais subjetiva e imaginativa, a técnica da “Viagem Fantasia” ou da “Visualização Criativa”, para tentar sugerir o caminho do enfrentamento e de uma possível superação, o caminho da criação e recriação de si mesmo, de sua subjetividade individual e social.

Após ter preparado os sujeitos e suas interações utilizando-se do toque, trabalhando o sentido e a percepção através do tato, fazendo atividade de massagem (detalhes em anexo), iniciamos a “Viagem Fantasia” orientando-os para visualizarem seus medos e, aos poucos, encorajando-os para enfrentá-los mentalmente. Todo o processo durou em torno de meia hora e foi intercalado por pausas para que criassem imagens e as desenvolvessem podendo senti-las e perceber-se no processo. Todos os detalhes da viagem também estão em anexo. Ao final, dei uma grande pausa e houve um silêncio até que todos despertassem e se sentassem em círculo para iniciarmos nossa conversação, o que para mim demonstrou que entraram num estado profundo de relaxamento e de reflexão.

Percebi que o exercício da sugestão e da imaginação refletiu-se nos sujeitos de formas variadas e diferenciadas. Interessante notar também como uma mesma sugestão dada por mim repercutiu em cada um imagens e

sensações diferenciadas demonstrando mais uma vez as singularidades subjetivas de cada sujeito. Quando sugeri que uma luz os envolvesse, as sensações e as imaginações se diferenciaram como nos falas:

*Se: "Quando você falou da luz amarela imaginei uma luz divina".*

*Kam: " (...) a respeito da luz era uma luz muito alta, tão boa, tão maravilhosa, só sentindo o que senti. Era uma luz muito forte".*

*Ju: "(...) quando você falou luz amarela eu não via, eu sentia umas luzes piscando como flashes, mas não via, só sentia".*

De forma geral, observei, por meio do compartilhar de suas experiências, que a imaginação favoreceu a oportunidade de visualizarem seus temores. Também lhes permitiu se posicionarem emocionalmente diante das zonas de experiências talvez pouco trabalhadas em outros contextos, o que acredito, produziu nos sujeitos novas emoções e sensações que podem ter ajudado a enfrentar criativamente suas *barreiras subjetivas*<sup>4</sup>, criando novos sentidos subjetivos. Inicialmente se desbloqueando na imaginação, mas acredito posteriormente, na cena e na vida de forma concreta. Dessa forma, as imagens e as percepções dos temores trazidas pelos sujeitos também foram singulares e de espécies diversificadas: a maioria pessoal, outros relacionados ao seu cotidiano, profissionais, e apenas se relacionou seu temor à atividade artística. Como nas falas respectivamente:

*Eu: "Não, eu tava ligado em Deus, eu sabia que tinha alguma sombra que vinha lateral e podia ta próxima ali na trilha, mas a minha mente sempre ficava em Deus, então, eu superava".*

*Viv: "pensei um monte de coisa: 'ai eu não vou conseguir construir a minha vida, mas eu cobro muito de mim'. Eu mesma fiquei debatendo comigo*

---

<sup>4</sup> MITJÁNS MARTÍNEZ, A. *Criatividade, Personalidade e Educação*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

*mesma. Não vou conseguir construir minha casa(...) Aí depois, não, eu sou vitoriosa, eu consigo."*

*Se: "Outra imagem me vi falando em um microfone, outra dançando no palco e eu não consigo dançar muito bem".*

Outra percepção foi a de que as barreiras apresentadas pelos sujeitos são subjetivas e estão associadas a medos e inseguranças configuradas em diversas experiências de sua história de vida. Isso é precisamente o que permite analisar a capacidade criativa como configuração subjetiva. Pois, como vimos, está vinculada a emoções e a sensações e imagens particularizadas.

Acredito que Ju é um exemplo de um sujeito que alcançou *superação de seus medos* pelos aspectos apontados: por meio de imagens que criou para representar seus medos; pela maneira como se relacionou a estas imagens e pela espécie de sensações e de emoções que esta inter-relação com suas imagens e emoções despertou nela, apontando um claro indicador de superação, quando fala que seus medos não a atemorizam mais:

*Ju: "...mas pra mim eu não senti um medo, vieram várias coisas juntas, talvez porque eu tenha vários medos, mas a sensação era como se eu já tivesse resolvido, eles apareceram juntos lá longe, se afastando de mim.*

*K: mas você conseguiu enfrentar?*

*Ju: sim, parecia que eu já tinha enfrentado, eu não senti medo, eu fiquei calma olhando eles irem embora(...)"*

Ou seja, nota-se que Ju está podendo modificar suas configurações de sentido relacionadas aos medos, pois não os vê mais atormentando, mas se afastando dela.

Já Se, além de sua imagem própria em relação à sugestão da luz, descreve uma visualização mais relacionada a sua realidade prática, demonstrando uma pretensão em relação a si mesmo, se vê em um microfone

e dançando no palco, ações que diz não conseguir realizar bem. Mas na sua fantasia, recria sua auto-imagem e se vê alcançando seus desejos, ou seja, não visualiza seus medos, mas, já os imagina superados, representados na fala:

*Se: "...sim, eu falava muito bem e me vi dançando certinho. A sensação foi muito boa..."*

Nesta recriação de sua auto-imagem, acredito que pôde contribuir com aumento na sua auto-estima deixando-o mais confiante em sua capacidade de criar, pois ele se vê realizando bem as duas atividades, demonstrando um indicador de pretensão de superação e também de novos sentidos subjetivos relacionados à exposição cênica, pois, na sua imaginação, criou a possibilidade otimista e motivadora de alcance de seu desejo: 'falar e dançar bem em público'.

Jô, em suas falas, demonstrou que visualizou imagens, mas não as identificou como medo, ou melhor, não as identifica como nada, não se rotulando, permite-se simplesmente experienciá-las sem esta preocupação de nomeá-las.

*Jô: "Eu vi várias ondas grandes, e eu no meio delas e lá no fundo um pontinho de luz. Mas não senti medo. Era uma sensação boa. Não sei se é porque adoro o mar. Não consegui identificar se era medo ou era coragem(...)"*

Outra coisa que ressalta é a sensação boa que sente, inferindo-se que até por este motivo – de não temer seus medos e suas imagens, consiga criar mais facilmente que os outros sujeitos, desde o início, como nas falas iniciais já citadas e nos seus desempenhos durante os jogos, sempre de forma solta, relaxada e divertida.

Já Ric, notei que se utilizou de símbolos da subjetividade social para representar seus temores, como o símbolo da sombra que apresenta na fala em que se refere à imagem do medo:

*Ric: "...como uma sombra, sombras que se cruzavam e batiam de frente comigo."*

Observa-se também a força de sua auto-sugestão e de seu envolvimento na atividade que transpô-la para seu corpo, como ele disse e como eu e outras pessoas do grupo notaram, como vemos na fala de Kam:

*Kam: "... é eu percebi como você respirava fundo.*

*Ric: como se fosse mesmo um inimigo e eu estava num duelo com ele. E ele ficou assustado, ele ficou com medo de mim!*

*K: conseguiu vencer?*

*Ric: como se fosse um cachorrinho sarnento ele saiu correndo.(risos)*

*Kam: parecia que não era ele que tava ali, parecia que era um gigante!"*

Neste caso, acredito que o sujeito experienciou a fantasia de forma tão sincera e concreta que é impelido a atuar com seu corpo. Estes indicadores foram manifestados pelo ritmo de sua respiração, que ficava ofegante e mais rápida quando eu sugeria para encorajar-se e enfrentar seus medos, até chegava a fungar e, por vezes, emitia pequenos ruídos; e também pelo seu corpo, que em determinados momentos se remexia no chão, levantava braços e pernas, se revirava de um lado para outro.

Kam apresentou, como Ric, reações físicas, que acredito serem de liberação e de possível desbloqueio emocional. Percebi que descarregou em seu corpo suas emoções subjetivas quando chorou, ela mesma refere-se a esse acontecimento com suas palavras:

*Kam: "Nossa, aquela hora que você falou para enfrentar o medo, me veio um negócio ruim, muito ruim, me deu muito medo e aí eu chorei.*

*K: Você enfrentou?*

*Kam: Sim, eu consegui" (e silencia)(...)*

Isso demonstra que consegue se desbloquear, mas não consegue identificar imagens, apenas percebe sensações e sentimentos. No entanto, parece não conseguir comunicar em palavras imagéticas suas sensações, a não ser quando Ric ou Eu se referem às suas próprias imagens de medo como uma sombra, então ela se identifica com a imagem deles e a toma para si. Concluí assim também pelo comportamento e expressões corporais de Kam, pois quando era seu espaço de falar, manifestava-se, mas, de forma rápida e curta, sem muitos detalhamentos e explicações, falava e, em seguida, se calava. Ambas as vezes que acredito que se sentiu identificada e notava alguma imagem ou idéia semelhante à sua, se manifestava balançando a cabeça afirmativamente e logo em seguida desferia seu comentário: "Ah, meu também foi assim", mas não continuava o raciocínio.

Pode-se inferir que Kam talvez por falta de elaboração de suas representações subjetivas ou por falta de repertório imagético ou verbal se apropria das palavras e de algumas imagens alheias e as assume como suas, na tentativa de tentar expressar seu mundo subjetivo. Kam está na intercomunicação entre sua subjetividade individual e social, buscando no social referências para seu próprio mundo subjetivo. Portanto, considero, neste momento de Kam, não haver expressão cênica criativa, e o contato com a criatividade parece ainda não totalmente desbloqueado, pois ainda possui obstáculos psicológicos, pessoais e sociais a ser liberados, elaborados e superados.

Interessante notar que assim como Ric, Kam e Eu perceberam seus medos como sombras, também se utilizando de arquétipos comuns à nossa sociedade, podemos dizer, mitos sociais, disseminados em nossa cultura – o medo, o lado escuro, a poção desconhecida do ser humano, imaginado como sombra ou sombras. Acredito que isto demonstra a identificação da parte dos sujeitos por esta representação coletiva. Também podem ser considerados como indicadores de sociabilização – representações imagéticas da subjetividade social que se intercomunicam com as subjetividades individuais e se recriam mutuamente. Assim vemos nas falas:

*Kam: (...) "o meu medo também parecia uma sombra".*

*Eu: (...) " eu sabia que tinha alguma sombra que vinha lateral".*

Eu inicia sua fala tentando compreender o processo, as técnicas utilizadas e os objetivos da utilização da técnica. Como nas falas:

*Eu: "...Isso é uma coisa que a pessoa passa de uma dimensão para outra, e a pessoa se desliga. Isso daí é manipulação clínica, é para conhecer a pessoa, em que ponto que ela está, se ta com problema ou não, que caminho ela deve seguir".*

Em seguida, fala de sua experiência, de suas imagens e também de seu processo de concentração e de auto-sugestão. Mas nota-se que não identifica seus medos, como Jô. Acredito que se assemelham neste ponto por não identificar seus medos. Porém, no caso de Jô, esta 'não-identificação' não o bloqueia em sua expressão criativa, ao contrário do que acontece com Eu. Não sei se posso considerar esta 'não- identificação' como bloqueio emocional, mas, o fato é que eu via em suas atitudes e expressões gestuais por meio dos gestos duros e repetitivos, que ele realmente não havia superado, de todo, seus entraves; sem alteração no padrão dos movimentos, demonstrando falta de repertório e também dificuldade em expressar-se de forma diferente da habitual. Por outro lado, Eu pressente seus medos como uma sombra ou algo que esta ali e acredita que os supera sem a necessidade de defini-los. Acredito que este exercício, assim como outros reflexivos, estejam lhe proporcionando novas vivências imaginárias e subjetivas de superação, mas na prática, em suas expressões, ainda fica confuso e difícil detectar indicadores de alteração no padrão habitual de sua expressão corporal e cênica, e, portanto da criatividade.

Porém, no plano simbólico, parece-me que começa a modificar as percepções em relação a si (se vê flutuando) e em relação ao espaço, quando o vê distorcido, como nas falas 1 e 2, respectivamente:

Fala 1:

*Eu: (...) "eu tava tranquilo, flutuava tranquilo, sem medo, sem barreiras".*

Fala 2:

*Eu: (...) "por exemplo, eu tava deitado, eu tava num espaço pequeno e parecia que eu tava do tamanho deste salão, o guarda-roupa tava do meu lado e parecia que tava lá na saída da porta(...)"*

Destas falas, portanto, podemos inferir que ao menos em seus sentidos subjetivos estão ocorrendo mudanças e, de certa forma, em sua expressão verbal, quando consegue aos poucos se comunicar verbalmente de forma mais clara e elaborada, utilizando-se de termos e idéias que antes não apresentava.

Quanto Viv, neste encontro, foi a última a se manifestar em relação à atividade, escutava seus colegas sem interferência. Parece que continuava em seu mundo, mergulhada em suas reflexões. Somente veio a falar quando me dirigi especificamente a ela, mesmo assim apresentou resistência na expressão verbal de suas percepções. Este posicionamento de Viv é inédito, pois durante as outras conversações geralmente era a primeira ou uma das primeiras a se posicionar e se expressar. Já nesta atividade, como disse, foi a última, o que para mim demonstra um sentido de que a vivência proporcionou-lhe entrar em reflexão profunda e com conteúdos emocionais e significativos para o sujeito, conteúdos subjetivos importantes para a configuração subjetiva individual e até mesmo personológica de Viv.

*Viv: "não quero falar nada.*

*K: mas como foi, você conseguiu fazer o que pedi?*

*Viv: eu fiz, mas cochilei um pouco no final depois que você concluiu o enfrentamento. Senti a luz, depois pensei um monte de coisa: Eu mesma fiquei debatendo comigo mesma. "Não vou conseguir construir minha casa, construir a casa da minha mãe", depois, "mas porque que eu to cobrando tudo isso de*

*mim?" Aí depois, não, eu sou vitoriosa, eu consigo. Pronto, cobre de mim de novo! Então se meu medo é eu me cobrar demais como é que eu me cobro de novo depois?*

*K: você fica se cobrando?*

*V: é.*

*K: sabe aquela história de você ser muito autoritária?*

*V: sou até comigo!" (riu)(...)*

Nota-se que faz menção também ao que disse na primeira aula, quando os questioneei sobre o que gostariam de mudar e ela respondeu que queria parar de mandar nas pessoas. Percebe-se também que num segundo momento do seu discurso, sua reflexão é mais voltada para sua vida pessoal e seus medos profissionais. Neste momento, encontra-se com seu medo: o temor de perder o controle e não conseguir realizar seus sonhos e anseios. Talvez porque acredita ser controladora começa a se autocontrolar de forma racionalizada, apresentando sofrimento psíquico em relação a este duelo entre racional e emocional, como diz:

*Viv: " eu não sei se isso é bom?"?*

Como já havíamos avançado no tempo, permaneci em silêncio e olhando para eles, ainda aberta a qualquer outra questão, que não foi realizada por mais ninguém. Desta forma, encerrei a aula sugerindo uma lição de casa: preparar uma cena utilizando um texto escolhido por eles e unindo o texto aos elementos cênicos que aprendemos: planos, ritmos, tons de voz e intenções. Orientei-os desta maneira para encorajá-los a continuar enfrentando seus bloqueios expressivos e suas barreiras subjetivas:

*K: "Prepararem uma cena sem medo de errar, não tem que estar perfeita, é só um exercício, para vocês sentirem um pouco como é ser ator e diretor de si mesmo. Muitas questões foram levantadas hoje, nem todas foram respondidas, mas vão para casa refletindo sobre elas e não as deixem morrer.*

*Não abandonem estas dúvidas porque elas são importantes para vocês e para o seu próprio crescimento”.*

Após a orientação Kam, Jô, Ju, Se e Viv ainda assim vieram tirar dúvidas comigo a respeito da criação da cena, o que me pareceu motivação e, por outro lado, um pouco de receio em errar, ao que lhes confortei, esperando que alcançassem o objetivo: experimentar a linguagem cênica do ponto de vista do ator e da criação, pois teriam que criar uma cena teatral. Para isso teriam que ousar enfrentar suas barreiras:

*K: “Se arrisquem, ousem, eu não vou dar nota nem avaliar ninguém, tudo o que fizerem está certo, desde já”.*

Ao que me parece que surtiu efeito, como veremos nos próximos encontros. Esta aula e suas técnicas, pude perceber, proporcionaram a entrada dos sujeitos em contato direto com suas emoções e com lembranças de situações passadas e vivências presentes de suas vidas, permitindo expressá-las verbalmente e até mesmo representá-las conscientemente, mesmo que de forma imaginativa e fictícia, como as imagens e percepções que apresentaram durante suas falas.

Finalizando, concluo que nesta aula os sujeitos criaram imagens de duelos, enfrentamentos e atuação imaginativa para representar seus temores, que, acredito, pôde ajudá-los a quebrar suas barreiras subjetivas, e contribuir assim para modificar seus sentidos subjetivos em relação a si mesmos e a criação. Considero que a aproximação com estas imagens e zonas de sua experiência, os ajudaram a liberar sua imaginação criadora, além de entrar em contato com suas configurações psicológicas e criativas, e com sua motivação intrínseca, que pode favorecer sua expressão verbal e corporal cênica.

Assim, acredito que o fato de termos tentado trazer à consciência seus temores ou dificuldades e conseguirmos verbalizá-las permitiu a elaboração de determinadas limitações que estavam ocorrendo nos processos subjetivos do

sujeito, e que devidamente apropriados de suas dificuldades, podem agora se abrirem para modificá-las, ou seja, podem percorrer o passo seguinte ao da conscientização e enfrentamento de seus medos, bloqueios e dificuldades, podem percorrer o caminho da superação, o caminho da criação e recriação de si mesmo, de sua subjetividade individual e social, e, por conseguinte, do aperfeiçoamento de sua expressão cênica criativa.

Porém, esta é uma escolha que só cabe ao sujeito, esta liberdade pela escolha de quais caminhos seguir, somente diz respeito a cada sujeito e a sua subjetividade.

### **5.3. Reconhecimento e Recriação: Os Caminhos Idiossincráticos da Liberação da Expressão Corporal e da Expressão Verbal Cênicas Criativas**

#### **5.3.1. A Preparação para a Criação Cênica**

Considero estarmos nos momentos finais desta pesquisa, que integrei em um momento único de análise, para melhor compreensão desta última fase do curso – o contato e a atuação na Improvisação Teatral e com os Jogos Cênicos Criativos, que, na verdade, foram realizados de forma processual e sutil desde o início do curso, em que foram inseridos um ou dois jogos criativos em cada aula, associados a jogos e atividades para integrar o grupo, refletir e introduzir técnicas teatrais, porém, de forma contínua durante estes três últimos encontros: nas aulas 6, 7 e 8. As falas a seguir demonstram esta percepção em que os sujeitos, já em aulas passadas, tiveram do processo:

*“K: O que facilitou vocês a criar?”*

*Fab: Os exercícios anteriores já abriram um caminho para a gente. Mas tudo isso foi sendo passado devagar e criar agora está mais fácil.*

*K: A técnica?*

*Fab: Isso. Já abriram a criatividade nossa(...)"*

\*\*\*

*Fab: "Se você mandasse fazer tudo isso que pediu hoje na primeira aula, não ia sair coisa alguma.*

*Jo: "Eu acho que se o que a gente fez hoje fosse pedido na 1ª. aula eu nunca mais pisaria aqui. (risos). Porque eu ia achar uma 'babaquice', palhaçada, mas agora não, a gente sabe que tudo tem uma seqüência"(...)*

As aulas de Improviso e de criação foram introduzidas por um jogo que já sabiam realizar muito bem, pois, praticamente, em todas as aulas jogávamos o 'Passar a Bola', como atividade de aquecimento – cada aula de uma forma diferente. Dessa vez, o realizamos usando o corpo e pequenos ruídos apenas, onomatopéias. Percebi que desta vez foram além, se soltaram mais, se mostraram mais concentrados e mais envolvidos, atentos em si e na proposta dos outros e, principalmente, se divertindo com cada nova proposta dos parceiros e com suas próprias, criando um clima de cumplicidade e ludicidade. Arriscaram-se mais e apresentaram expressões corporais novas em relação aos encontros passados, como por exemplo:

"Fab: que fez uma cena com uma pulguinha, brincando animadamente e de forma expressiva com ela e ao final Ju foi incumbida de finalizar o jogo ao que espontaneamente foi reunindo o que cada pessoa do grupo fez, imitando-os resumidamente um por um, foi colocando ao centro da roda, aí fez como envolvendo tudo num saco grande, amarrou a boca do saco e saiu puxando-o pesadamente. Todos riram muito com este e com os outros exercícios".

Acredito que este momento de ludicidade foi muito importante para implantar o que considero o clima propício e favorecedor da expressão criativa, o clima de brincadeira e de permissividade, onde não existe crítica, nem errado, nem feio, o clima das possibilidades infinitas e da expansão, da experimentação favorecedora da criatividade. Assim, foi neste clima que iniciamos nossas aulas de improviso e criação.

Em seguida, tiveram como desafio criar e montar uma cena com um poema ou tema escolhido por eles, que foi realizada como lição de casa. Deveriam apresentá-la com voz e sem voz. A cada apresentação, fazíamos pequenos comentários e eu orientava o (a) ator/atriz em que poderia melhorar seu repertório cênico, de forma aberta para que todos escutassem e participassem das sugestões e direção de cena. Ao final, paramos para dialogar sobre as facilidades e as dificuldades dos jogos, o que estavam percebendo e, entrando em um consenso das necessidades apresentadas, eu reformulava ou criava um novo planejamento de atividades e continuávamos jogando.

Percebi desta pequena parada para conversação, que desenvolveram e continuam melhorando sua **autopercepção** sobre seus próprios processos de criação e sobre si mesmos. Cada vez mais refinada a percepção e a forma de expressá-la, como nas falas em que contam e auto-avaliam seus processos de criação da cena:

*Viv: "Ela me mostrou o dela, legal, aí eu mostrei o meu para Ju. Ela falou que tava muito exagerado, e cortou minhas asas (riu).*

*Ju: Não é, a pouca coisa que ela faz, faz muito exagerado, ficou até feio de tanto exagero, eu não sou diretora não sou nada, mas...*

*Viv: Sabe porque, exagerado seria uma outra visão, tiraria o foco do que eu queria mostrar, e achei que ela tinha razão, não precisava tanto. Então diminuí".*

*Se: "Eu fiquei com essa musica do Zezé de Camargo a tarde inteira na cabeça, por isso eu decidi mudar de frase. Na hora de falar eu me*

*embananava, por isso eu cortei a cena e fiz uma coisa mais simples e mais objetiva”.*

*Ric: “Eu fiquei tão empolgado em fazer a cena que aquele dia eu fiquei em casa até uma da manhã: e agora pode usar tudo, como eu vou fazer em uma frase desta? Aí eu tive a idéia de desenhar os balões nas mãos para fazer o pensamento e do resto eu fui treinando. Avaliava cada gesto que eu fazia: será que o pessoal vai entender, será que não vai? E fui compondo”.*

No jogo seguinte, como estávamos ao final da aula, propus apenas a dramatização de uma história, rapidamente, em grupo, usando um tema dirigido e sugerido por mim. Ao que representaram animadamente. Orientei que fossem para casa refletindo, pois, não havia mais tempo para conversarmos, e na próxima aula nos falaríamos e continuaríamos com os jogos de criação.

Percebi que durante a execução dos jogos e exercícios cênicos criativos, nesta e nas outras aulas, percorremos um percurso que se caracterizou da seguinte maneira: fui inserindo novas regras e pequenas dificuldades nos jogos vagarosamente, gradativamente, com a intenção de ir envolvendo-os no jogo, respeitando o tempo interno de cada sujeito e do grupo, e ao mesmo tempo ir despertando sensivelmente o sentido e o prazer de criar em cada um. O que acredito ocorreu com este grupo, pois neste momento, perante as técnicas criativas, eles se mostram aptos, destemidos e desbloqueados a criar. Divertiam-se com as propostas e não reclamavam, nem temiam os desafios; reúnem-se rapidamente e se põe a discutir, a pensar, ao subir ao palco e a representar prontamente, demonstrando uma prontidão e uma disponibilidade que anteriormente não apresentavam. Assim, acredito que a aplicação processual e gradativa dos jogos criativos despertou nos sujeitos um novo sentido subjetivo de criar e desenvolveu o prazer da criação em cada um e no grupo.

### 5.3.2. O Contato com os Jogos Cênicos Criativos: O Improviso Precedendo a Criação

Notei que após aulas de entrosamento, relaxamento, confiança, reflexão das subjetividades envolvidas, compartilhamento e desenvolvimento de reflexão crítica; os sujeitos foram aos poucos se soltando, confiando em si e no grupo, e começaram a se arriscar a fazer ações e expressões que não tinham realizado anteriormente nas aulas.

Primeiramente fizemos jogos de criação verbal, 'criando com números', após fazermos variações deste jogo como: 'cumprimentando-se com números, perguntas com números, pequena conversa com números e ruídos; passamos à realização em dupla, do 'Contando uma história com números e sons'. Notei que, enquanto iam compreendendo o caminho da criação, no caso verbal, iam simultaneamente trilhando-o, criando novas maneiras de expressar-se vocalmente. Como, por exemplo, nas apresentações da história de Fab e Ju:

*Fab: "7 im im pá" e fez gestos de carrinhos se batendo. Tradução: um garoto de 7 anos da um chute num gato e a avó de 71 anos viu, não gostou e deu uma bengalada no neto. O neto chorou."*

Notou-se que Fab usou de muitas expressões faciais e intenções com a voz e com o corpo, foi muito criativo. Mostrou sua expressão teatral mais desenvolvida, solta, com maior repertório, de forma espontânea, prazerosa para quem faz e para quem vê. Diferente da até então apresentada. Assim, utilizou-se de outros canais de expressão quando fica impedido de usar nossa linguagem habitual e criou uma nova expressão cênica a partir da linguagem com números.

*Ju: " 22 bibibi bibi bibi". Fez gesto de andar com os braços. "bibi chiiii" - gesto de chuva com as mãos e se acariciou. Desenhou um telefone: "a bibibi",*

*com intenção de pedindo ajuda e gesto de guarda chuva. Tradução: Ela tava andando na rua, começou a chover, ela se molhou toda. Parou num orelhão ligou para alguém que veio em sua busca com um guarda chuva e, de bicicleta, a levou embora”.*

Nota-se que Ju apresentou novo padrão de expressões faciais e corporais, usou de elementos que antes não usava: expressões faciais e entonações verbais não apresentadas antes, sua fala foi clara e sem gagueira; além de transparecer a todos sua concentração, o que antes não apresentava, pois parava de pouco em pouco para rir, ou fazer comentários, saindo da ação ou da representação. Neste momento, se concentra em si e não há mais dispersões, torna sua mensagem clara, expressiva, teatral, emocional e cômica.

Em seguida, fizeram a ‘Improvisação Verbal’, com o jogo ‘Continue a História’, em que um começava inventando e falando uma história livremente até um sinal combinado, o próximo, deveria continuar a história de seu parceiro inventando livremente também, e assim sucessivamente.

Observei que, neste processo, iniciaram suas histórias se utilizando de si mesmos como personagens e, portanto, de suas realidades, o que acredito os limitava e os prendia um pouco no ato de criar, como eles mesmos perceberam, representados nas falas de Ric e Ju:

*“Ric: Na realidade, é um pouco mais complicado, algumas coisas do dia-a-dia te prende num mundinho pequeno, te restringe, te fecha.*

*Ju: Acho que a 2ª. vez foi mais fácil porque não tinha ninguém daqui da vida real.*

*Ric: É mais fácil criar quando é outro que ta na história, porque quando é a gente fica mais complicado, mais limitado. A gente se prende mais a figura da pessoa e acaba restringindo o que ela pode fazer ou não”(…)*

Na rodada seguinte, pedi que usassem outros personagens que não eles próprios, mas pessoas que ninguém conhecia. Acredito que facilitou a

criatividade, pois apresentaram uma história mais livre, mais fluida, sem tantas pausas como a anterior. E, num terceiro momento, orientei-os para criarem personagens que não existiam, que eles nunca viram. Aí então o salto criativo foi enorme, fantasiaram e abusaram da imaginação criadora trazendo personagens fictícios e misturando-os com personagens reais, de filmes e de lendas. Assim como eu notei estas mudanças, ao final paramos para nossa conversação, e eles também notaram seus processos e apresentaram percepção das diferenças de criação com temas reais e fantasiosos (trecho 1) e também de indicadores de facilitação da criatividade verbal em grupo (trecho 2), como nas falas, respectivamente:

Trecho 1:

*Se: Começou a história com um fato real e depois foi para a fantasia, com coisas que não aconteceram.*

*K: Vocês acham mais fácil criar com a realidade ou com a fantasia?*

*Maioria: em cima de fantasia.*

*Viv: Na fantasia teoricamente é mais fácil porque você pode fazer tudo. Só que na prática na fantasia, você pensa: o que mais posso criar e imaginar? Pode tanta coisa que a gente se perde e se trava.*

*Fab: Eu acho o contrário. Quando você trabalha com fantasia não tem limites. Você pode tudo, você voa, imagina, tá com fome e imagina uma mesa farta e tá lá! Aparece! Eu acho que facilita a fantasia para a pessoa, para o personagem, que pode tudo!*

*Se: Aqui misturou ficção com realidade e deu certo"(...)*

Trecho 2:

*Viv: Enquanto eu continuava a história do outro você não pedia que mudasse para outra pessoa, só quando eu criava alguma coisa totalmente minha na história aí você pedia que o outro continuasse.*

*Fab: O jogador faz uma coisa, toca pro outro jogador.*

*Se: Foi mais fácil seguir a seqüência.*

*Viv: Você deixou claro que não precisava repetir a história do outro, mas podia começar a criar de onde ele parou. Ai a gente foi embora.*

*Nu: E que podia inventar qualquer coisa"(...)*

Estes sujeitos destacaram-se por suas expressões verbais criativas e por suas percepções singulares. Assim como estes, outros também, aos poucos, vieram se soltando e foram se arriscando a apresentar novas expressões criativas, como veremos no andamento destes encontros e dos jogos que se seguiram.

Destas conversas, afirma-se, mais uma vez, o que venho percebendo e pontuando durante o processo: a necessidade e a importância da emergência do sujeito crítico e reflexivo, para a emergência da criatividade. Enquanto trilhavam o caminho da criação verbal, simultaneamente se percebiam e percebiam aos outros, ao grupo, de forma integrada, sensível e dinâmica, e vive-versa. Assim, nota-se que começam a apresentar expressões verbais cênicas criativas.

A partir deste momento, entramos na Improvisação Corporal e Verbal, dinamicamente unidas na Expressão Cênica. Iniciamos com Improvisos Cênicos e gradativamente passam à Criação Cênica de fato.

Considero, a partir de observações que fiz durante minha experiência como docente em teatro e principalmente nesta pesquisa, que o improviso teatral é uma espécie de criação, porém, acredito que diferem no ponto em que *o improviso cênico* é tentar resolver uma situação inesperada com o repertório já existente e *o criar cênico*, é usar um novo repertório somado ao existente para fazer algo novo, ou para a sociedade ou mesmo para o sujeito, uma ação diferente dentro da história do sujeito e, portanto, criativa para o sujeito envolvido.

Notei que foi preciso um certo tempo de preparação e exercício do improviso, antes que descobrissem este caminho e suas possibilidades criativas,

ou seja, foi necessário sentirem o gostinho da improvisação cênica para entenderem o que era criar, e finalmente começassem a criar cenicamente.

Foi o que compreendo que aconteceu nos jogos corporais cênicos aos quais iniciamos com a atividade 'Monte uma Fotografia' – em que começam a trabalhar a estética e a forma, aliada aos conteúdos e significados da expressão cênica: primeiro imaginando uma foto, uma cena congelada e 'esculpindo-a' segundo o gosto do fotógrafo; num momento posterior, a um comando, a 'estátua' se move e precisa viver sua história ou a história que criaram para aquela personagem e cena.

Como exemplo, começam a 'foto' com um monumento de praça, depois com um cabo de guerra, uma cena de amor. Quando passamos para o passo seguinte: 'a estátua deve se mover e representar sua ação', fazem de início, um casal brigando e, quando os oriento para solucionarem o conflito, eles simplesmente se dão às mãos e fazem as pazes (cena proposta por Fab, Kam e Viv). Esta ação nos demonstra que estão improvisando, utilizando seu repertório para solucionar algo. Ao passo que na cena seguinte, acredito que começam a criar, como vemos na atuação de Nu, Se, Ric e Ju:

*"A cena acontece em um restaurante em que a freguesa(Nu) começa a brigar com o garçom(Ric), mas Ju(a gerente) e Se(mesa) também estão em cena. Todos falavam ao mesmo tempo, até que Ric propôs uma ação de limpar a cara da freguesa, ela parou de falar. Neste momento iam parando de encenar, quando jogaram torta na cara do garçom, pedi que continuassem, não parassem. Após briga com garçom, Ju, a gerente, chamou Se (que por regra implícita representava uma mesa) e tratou-o como se fosse Se: "levanta daí Se, isso não é hora de descansar não! Levanta!". Se não levantou (resistindo a nova regra posta por Ju e continuando a assumir seu papel de mesa). Ric: "você tá louca gerente, é uma mesa!" Ju: "como você faz um homem de cadeira, isso é escravidão". Nu: "este povo é louco mesmo, conversa com cadeira, com mesa, eu quero a conta, vou embora, mas não vou pagar!" E sai de cena. Ric e Ju ficaram discutindo: "é um homem, não, é*

*uma mesa, homem, cadeira, eu me demito*" (Ric pede demissão) e Ju: "eu fecho este estabelecimento!" (só ficou a mesa em cena).

Notamos neste jogo várias inovações e criações: primeiro – usam o ator para representar um objeto, o que não tinham feito em outras improvisações. Em seguida, Ju propõe uma nova regra ao jogo: quebra a regra do jogo fantasia, e trata Se como gente, porém os outros não aceitam a nova regra dela, e começa a polêmica em cena. Por este motivo, acredito que iniciam a criar com os novos elementos cênicos que entram no jogo, até então nunca experimentados por eles, dessa forma os atores têm de recorrer a novo repertório recriando-se a si mesmo para recriar sua nova expressão cênica, como forma de solucionar a contradição imposta pelo jogo espontâneo. Por isso acredito que criaram e não mais improvisaram. Csikszentmihalyi, apud Alencar e Fleith (2003) acredita que, para se fazer algo novo é necessário *ter conhecimento sobre o domínio*; para que criassem cenicamente foi necessário que conhecessem e entrassem em contato com a linguagem cênica, para depois criar com ela. Assim como também acredito que ocorreu no próximo jogo chamado por mim de 'Encaixe-se': em que uma foto é montada, ao bater a palma a cena se movimenta, e os atores não podem parar de encenar até que eu peça para finalizar. O que foi acrescentado é que abri espaço para os atores que estiverem fora da cena, se acharem um momento que desejem entrar como um personagem que acrescenta algo a cena, um personagem que se encaixe na cena, que faça sentido, pode entrar, se encaixar e criar, ao terminar a ação que se propuserem podem sair de cena.

Como exemplo de que realmente é necessário ter algum conhecimento para poder criar, vemos a 3ª. rodada do 'Encaixe-se':

*"3 pessoas tentando trocar uma lâmpada que queimou. Entra Ric como electricista e concerta a luz. Não satisfeitos Ju fala que vai chamar o guincho. A confusão continua. Ju chama o guincho pelo telefone. Entra Viv como guincho. Não param de falar todos ao mesmo tempo, mas a cena não pára. Kam entra e gritando pede silêncio, não dá certo, continuam discutindo e nem*

*ligam para o guincho nem para Kam. Fab entra como eletricista de novo, resolve a questão elétrica e sai de cena. Ficam os 4 atores iniciais. Peço para finalizarem, saem dois a dois abraçados de cena”.*

Percebe-se, neste momento, que já estão criando, inserindo novos elementos cênicos como adereços de palco e mímicas de objetos e ações; eles dialogam entre si conversam, no entanto a conversa não é clara o tempo todo, é permeada por conversas paralelas, gritos, ocorrendo momentos em que ninguém se entende, nem a platéia os entende. Porém, eles não param de atuar, o que é novo na história deles, não olham para mim pedindo ajuda, nem param para combinar o roteiro no meio da improvisação, vão encenando, encenando, sem medo de errar ou de críticas, mesmo com momentos intercalados de organização e confusão. Considero que finalmente captaram o ‘espírito’ da criatividade teatral e estão apresentando indicadores de criatividade cênica, além de estarem paralelamente compreendendo seus processos, como na conversa final vemos representada nas falas de Nu e Eu a compreensão que tiveram da criação cênica em grupo:

*Nu: “A gente se perdia na cena, mas, se achava depois. Teve alguns momentos que não nos escutávamos, mas depois parávamos de falar juntos e começamos a escutar o outro. Aí ficou mais organizado e a cena fluiu melhor”.*

*Eu: “Quando estávamos em grupo era preciso deixar bem claro o que estávamos fazendo para o outro poder entender e continuar a cena”.*

### 5.3.3. Estado de Espontaneidade e Prazer: Solo Fértil para a Criatividade Cênica

Nestes últimos momentos da pesquisa, continuamos jogando e criando, num clima alegre, disposto e dinâmico. Percebi que estavam muito soltos, à

vontade, brincando em cena, se divertindo e rindo muito durante todos estes últimos encontros 6, 7 e 8. Fizemos ao final do encontro 7 “Continue a cena” – Improvisação e Criação com personagens e, em seguida, vivenciamos com novas regras ‘Encaixe-se na cena’ - em que um sujeito propõe uma ação, cena, emoção, um tema livre. Nada mais é ‘combinado’, e a regra que não pode ser quebrada é: ‘não pare por nada!’ O ator deve continuar jogando sem preparar ou ensaiar nenhum roteiro, texto ou ação; os atores entram e saem do jogo a hora que desejarem, assim ficando livres e abertos para mais uma forma de criar representando um personagem, uma ação, um objeto ou uma emoção.

No teatro qualquer representação é possível, mesmo de algo abstrato, por isso o ator precisa ir desenvolvendo seu repertório e sua expressão cênica, e memorizando suas vivências e experiências, para quando precisar ter em sua ‘bagagem’ algo para ser ‘sacado’ e usado, improvisando, como já disse.

Porém, acredito que, neste momento, estamos nos aprofundando mais no processo de criatividade: agora estamos tentando desafiá-los a não apenas usar o repertório já desenvolvido, mas criar um novo repertório e uma nova ‘bagagem’ cênica dentro deste clima de liberdade e espontaneidade propostos. Ou seja, entendo que, para criar, é preciso vivenciar e ressignificar o caminho da criação e de acesso ao ‘estado de espontaneidade’ (Moreno, 1984). Este estado, acredito, começaram a vivenciar desde o 6º. Encontro (3ª. aula), em que fizemos atividades de concentração e atenção e depois de improvisação, porém de forma mais intensa, continua e com maior elaboração cênica nestas últimas aulas, em que buscaram em todos os jogos, criar e codificar a ação e expressão apresentadas em linguagem cênica.

O produto criativo tem um tempo para ser amadurecido: o trabalho de arte tem um tempo diferenciado para cada sujeito e cada grupo. Existe uma trajetória desde o ‘nascimento’ de uma idéia criativa até a elaboração e a apresentação cênica (Moreno, 1984). Às vezes o ator está com a idéia e a apresentação elaboradas, mas, por algum motivo interno ou externo, na hora da encenação tem dificuldades de codificá-las em ações cênicas.

Por isso acredito que passamos para um momento mais profundo da criação: criar usando a linguagem cênica verbal e corporal.

O clima de brincadeira e descontração proporcionado pelos jogos cênicos pode se assemelhar ao prazer de uma criança experimentando o mundo e tendo que criar formas de interagir com ele. Estas formas de comunicação com o mundo expressam seu mundo interno e sua subjetividade, que vai sendo expressa através de seus atos e linguagem. O sujeito jogando pode ter uma sensação de faz-de-conta em que tudo é permitido, expressando espontaneamente sentimentos e pensamentos, idéias que lhe passam pela mente sem medo. Ele está protegido pelos personagens, pelas técnicas e pelas regras do jogo, em uma espécie de acordo que é feito entre o grupo, para que o exercício se realize favoravelmente. Desta forma, neste clima de permissividade e espontaneidade, o lúdico se instaurou no ambiente externo e interno do aprendiz/ator, que se assemelha aos momentos de ludicidade infantil e dos *estados de espontaneidade* que fala Moreno, 1984, que são estados interiores e funcionam como ponto de partida para a criação e o improviso, em que os sujeitos/artistas se desligam das pressões externas ou internas e dos clichês, e atuam livremente sem preocupações com enredos ou textos fixos, e se libertam, pois, neste estado, não existe um ensaio ou qualquer combinação ou organização a priori, e tudo acontece no momento, da forma mais espontânea possível.

Assim acredito que, por meio da ludicidade, do clima favorável do grupo, da imaginação e do prazer em jogar entram neste estado de espontaneidade e criam cenicamente, a princípio de forma anárquica e parecendo-nos desorganizada, mas, aos poucos, foram se organizando e criando de forma mais contínua e elaborada, aproximando a distância entre a idéia criativa e a expressão criativa, como vemos neste exemplo do 'Encaixe-se':

1. *Fab inicia com aparelho de inalação – juntaram-se em seu socorro como uma equipe médica e queriam fazer uma cirurgia nele. Ele não queria, relutava, em um determinado momento ouve uma dispersão grupal e no*

*meio da cena começaram a tentar combinar o que iriam fazer, tentando estabelecer um roteiro da cena, ao que intervi e disse que na improvisação não há combinação prévia, vão continuando a cena sem combinar, inventando no momento. Decidiram parar esta cena e reiniciar o exercício. Deixei em aberto para quem quisesse sugerir outra cena.*

- 2. Eu sugeri jogar bola. Logo apareceram outros jogadores Ric e Ju, um goleiro (Se), pipoqueira (Kam), torcedor (Fab). Aos poucos foram rodiziando nos papéis: Fab virou técnico, Kam virou torcedora, Ric virou juiz, Ju vendia guaraná, e depois ficou de locutora, encerrando o jogo, pois o juiz já havia encerrado o jogo, mas, Eu e Se não paravam de jogar. Fab sugeriu uma bomba no estádio e todos saíram correndo, mas Ju ficou e pedia socorro que estava ferida e não conseguia sair do estádio, apareceu uma equipe de socorro e no salvamento fizeram um parto em Ju e nasceu um bebê (imaginário) que foi raptado por um casal, (Kam e Ric) descem do palco com o bebê e a cena continua na platéia, com os médicos e investigadores atrás do casal. Finalmente, ocorre uma conversa em que o casal entrega o bebê à mãe verdadeira e eles, por livre vontade e acordo, põem fim na cena todos conversando de forma amigável e em abraços.*

Acredito que neste exemplo, assim como em todos os outros jogos deste momento da pesquisa, e nas filmagens finais (como veremos mais para frente em outros exemplos), os sujeitos apresentaram expressões cênicas criativas e puderam sentir o espírito do imprevisto e do *estado de espontaneidade*. Pareceu-me que a manifestação apresentada espontâneo-criativa, irrompeu em movimentos a principio sem forma e anarquicamente, mas que aos poucos foi ficando claro que pertenciam ao mesmo conjunto. A desorganização foi apenas aparência externa, que, segundo Moreno, e assim também acredito, intimamente existia uma força impulsionadora consistente. O "estado" de imprevisto não surgiu automaticamente, não é preexistente, mas foi acionado por um ato de vontade, por uma liberação que, na verdade, é o surgimento desimpedido da espontaneidade. Este "estado" motivou muitas vezes não só um processo interno, mas, um relacionamento exterior, social, ou

seja, uma comunicação ou correlação com o “estado” de uma outra pessoa no processo criativo, desenvolvendo uma nova arte teatral e, portanto, novos estados subjetivos e novos sentidos subjetivos individuais e sociais.

Foi nesse estado que os sujeitos se deslocaram do mundo dos feitos reais, dos pensamentos e sentimentos reais para um mundo de fantasia e imaginação, que inclui a realidade potencial, em que tudo pode ser permitido e, portanto, modificado. Foi criando e vivendo estas fantasias por meio da expressão cênica que o sujeito/ator pôde alterar significados de suas experiências reais e haver novas produções de sentidos para si e para sua subjetividade individual e social.

*“A criatividade assim tem em sua base um forte impulso motivacional, expressão da hierarquia motivacional da personalidade que é seu núcleo central”* (Mitjás, 1997). Ou seja, entendo que o ato da escolha por criar ou não criar, e pela preferência ou ‘facilidade’ em criar em determinada área do que em outra, parte de um forte impulso motivacional do sujeito em uma determinada direção. Essas formações motivacionais complexas e hierarquizadas pelo sujeito, como ideais, intenções, convicções, desejos e até necessidades, incluem o pensamento. Para Mitjás, assim como para esta pesquisadora, são elementos decisivos para ativar os processos cognitivos e afetivos do sujeito na busca de soluções criativas ou não, dependendo, portanto, de sua vontade e escolha, ou impulso motivacional implicado em uma determinada direção, podendo até otimizar as capacidades do sujeito a alcançar altos níveis de execução na área preferida ou escolhida.

Foi facultado então ao sujeito/artista/ator a oportunidade de criar novos mundos, desde que o desejasse ou que aceitasse correr riscos, e não temer por arriscar e errar. Foi se motivando a se arriscar que puderam descobrir que no processo existem muitas respostas para a mesma pergunta, jogo ou conflito, e que o ‘erro’ pode representar um trampolim para novas idéias e para a criação de novas respostas e possibilidades. Assim como esta pesquisadora, durante nossas conversações, eles também perceberam processos individuais e grupais (aula 7); apresentaram indicadores de clima favorável do grupo ao

desenvolvimento de criatividade e de novas expressões cênicas (Conversa Final), respectivamente, como nas falas:

*"Kam: Foi mais fácil criar através dos exercícios que nós fomos fazendo fomos aprendendo e achei que agora estamos bem melhor.*

*Ric: Foi mais fácil porque respeitou a vez do outro e deu mais chance para o outro continuar.*

*Fab: Me lembrou brincadeira de criança, que qualquer motivo era para brincarmos sem parar, sempre inventando. Como viver uma fantasia, resgatei lembranças da infância".*

\*\*\*

*"Se: Tinha dia que eu tava mal, que você levanta com o pé esquerdo, nervoso, pressão alta, coração disparado, e pensava: hoje vou falar pra Katia que só vou olhar. Mas quando eu chegava lá, sumia, tava um alto astral lá dentro, eu chegava e começava a conversar, sumia aquele baixo astral, sumia tudo.*

*Fab: Verdade, eu percebia em mim, eu esquecia dos problemas, esquecia de tudo e entrava na brincadeira, encarnava o personagem.(riu)*

*Eu: Tiro por mim mesmo. A gente pensa duas vezes pra ir lá, mas quando ta lá não quer mais ir embora, quer continuar.*

*Kam: Poderia começar às 18 horas o curso e terminar 2/3 horas da manhã. Porque chega lá é um astral tão grande. Teve um dia que eu fui da minha casa até o teatro chorando. A hora que eu entrei no teatro parece que tudo ficou na porta. De repente cheguei lá, foi aquele astral gostoso,mas a hora que eu saí, que eu pisei fora do teatro, tudo caiu de novo. Quantas vezes eu e Ric viemos conversando sobre isso".*

#### 5.3.4. Mudanças nos Sentidos Subjetivos e nas Configurações Subjetivas

Finalmente, creio que este momento se compõe objetivamente dos resultados, por fim apresentados pelos sujeitos, de suas mudanças simultâneas: tanto de suas configurações e sentidos subjetivos como de suas expressões cênicas verbais e corporais criativas. Entendendo resultados não como um 'produto' estanque, mas, como todo o processo vivido pelo grupo e cada sujeito, e que foi se manifestando de forma idiossincrática e sendo construídos processualmente seus significados, análises e sentidos, como já vimos, durante toda a trajetória do curso.

Por não desejar a repetitividade da construção e da apresentação das informações, porém, almejando a confirmação e constatação visível e compreensível dos processos, neste momento, apenas apresentarei novos exemplos relacionados aos últimos encontros, em forma de tópicos, não para resumi-los, mas para visualizarmos melhor seu alcance. Dividimos a seguinte visualização pelos temas, como veremos a seguir:

##### *1. Relacionadas à criação*

*Na atividade 'Fotografia dos Medos e Propostas para enfrentá-los' (Aula 8) propus resgatarem seus medos apresentados anteriormente e criarem soluções como formas de enfrentá-los, seus bloqueios e barreiras subjetivas. Ao que realizaram uma cena em que Ric era um apresentador de programa de auditório, Fab o diretor do programa, e Ju a cantora que não consegue cantar. Sai de cena. Resiste em cantar. Chora. Kam entra como mãe e conversa com a filha, tentando acalmá-la e convencê-la de que pode cantar. O público vaia, grita, até que o diretor pressiona o apresentador que fala calmamente com a cantora e dá as mãos para ela, ao que ela entra de mãos dadas com Ric e consegue cantar. Todos aplaudem."*

Compreendi esta proposta deles como superação e interiorização da minha presença, do olhar de uma platéia acolhedora e libertadora, e não

repressora, pois quando não conseguiam atuar no palco, no começo, eu dei a mão a eles e fizemos as atividades de mãos dadas, até que se sentissem confiantes e conseguissem realizar a exposição cênica sozinhos. Acredito que assimilaram como atitude acolhedora, estimuladora e facilitadora da exposição e da criação cênica. O que repercutiu neles como uma solução para enfrentar suas barreiras subjetivas, e num novo sentido subjetivo: "eu não estou só. Assim eu sou capaz de criar e superar meus medos".

Acredito que as falas seguintes demonstram as mudanças nas percepções e nas compreensões de Ric e Jo a respeito da criatividade e, por conseqüente, ocorrendo mudanças nas percepções de si mesmos. Podemos perceber seus novos sentidos subjetivos ligados à criação:

*Ric: "Mudou tudo de como foi no primeiro dia, porque lá tinha um "medão" para criar, de onde ia tirar o sentimento, que palavra você ia falar, porque você tremia tanto em cima daquele palco, hoje eu subi ali, lembrava de tudo que eu aprendi, que o medo é besteira e que criar não é difícil, criar depende de você mesmo. Ainda mais se tem alguém ali que nem a Katia que fica ali dando um empurrãozinho pra você, eu descobri que a criatividade não é um monstro de sete cabeças, por menos que a pessoa seja criativa eu acho que cada um tem a sua e não tem dificuldade de criar, é só deixar ela sair".(Aula 8)*

*Jô: "Meu lado da criatividade, eu achava que eu não era tão tímido, mas eu acho que eu tenho um pouquinho de "timidez" ainda, porque na última aula eu não consegui fazer os exercícios, e foi muito legal, gostei de conhecer o pessoal, a profa. Katia também." (Conversa final).*

Em relação a Jo, acredito que seu processo foi diferenciado do grupo, no sentido de que inicialmente a maioria dos sujeitos apresentavam-se tímidos e cheios de medos, como já vimos, e Jo desde a primeira aula apresentou-se desinibido e com indicadores de criatividade nas suas expressões cênicas, corporais e verbais. Além de durante a aula 3 (6º. Encontro) posicionar-se também de forma alternativa ao grupo: quando todos apresentavam seus

medos e bloqueios, ele trazia que já havia perdido seus medos faz tempo. Lembrando um trecho desta fala:

*Jo: "Faz um tempo já que perdi o medo do que os outros vão falar. Desde que comecei o atletismo. Era muito tímido, depois tinha que viajar, conhecer novas pessoas; numa roda começava a dança do acasalamento, me jogaram lá, eu tinha que ir. Fui perdendo o medo das pessoas. Agora para mim é assim, o que os outros vão falar, eu não quero saber, quero saber de mim, o que estou vivendo agora, da minha emoção".*

Outra demonstração de oposição ao caminho da maioria dos sujeitos do grupo foi que os sujeitos que começaram tímidos, terminaram desinibidos e Jo que iniciou 'sem-vergonha' parece terminar o curso reflexivo e questionando sua postura desinibida, chegando até mesmo a afirmar que mudou seu autoconceito, pois pensava que não tinha mais timidez e, ao final, depara com sua vergonha. Acredito que, por esse motivo, houve mudanças nos seus sentidos subjetivos relacionado a si e por consequência à criação, pois, quando deparou com sua emoção de vergonha e medo não conseguiu realizar sua atividade de criação individual e ficou inibido perante a câmera. Entendo também que essa postura inicial, pode ter sido somente na aparência, como uma forma de defesa ou barreira que criou para não entrar em contato com seu verdadeiro sentimento de medo ou vergonha. Mostrando também características personológicas que assume perante sua inibição: disfarça-a e compensa-a, demonstrando-a de forma oposta na expressão: desinibida e desenvolta, na verdade tentando esconder sua verdadeira emoção e subjetividade.

O que neste ponto concordo com Moreno, 1984, que diz que alguns atores para conseguirem criar precisam ser treinados e outros destreinados. Entendo esta colocação como: algumas pessoas para conseguirem criar precisam aprender, agregar conhecimentos e técnicas, esculpirem uma imagem e criarem uma expressão cênica criativa, outras, precisam se despojar dos papéis e dos estereótipos que trazem consigo, precisam 'desaprender' as representações que vêm usando para se posicionarem socialmente ou, que

usam toda vez que são solicitadas, mas as usam de forma repetitiva e mecânica. Por isso, precisam se destreinar dos papéis que estão acostumadas a desempenhar. O que acredito ter acontecido com Jô, ao contrário da maioria dos sujeitos do grupo, teve que percorrer caminho oposto para realmente conseguir criar espontaneamente, teve de 'abrir mão' de seus estereótipos pessoais para poder criar novos sentidos subjetivos para si e novas expressões corporais e verbais.

## *2. Relacionadas ao Teatro e a Expressão Cênica*

Estas falas, acredito, demonstram como os sentidos subjetivos individuais e sociais influenciavam a inibição inicial, e após o curso, foram se modificando e, dessa forma, modificaram também a expressão cênica dos sujeitos de forma particularizada e seus conceitos, medos e dificuldades relacionadas ao teatro. Nota-se que cada sujeito possuía um sentido subjetivo diferente relacionado ao teatro e percorreram caminhos diferenciados para sua desmistificação e mudança.

*Kam: "No primeiro dia eu sentia muito medo de ir sozinha. Agora não via a hora de chegar a minha vez pra fazer". (Aula 8)*

*Nu: "Então é muito difícil para mim ter dito esta frase, eu quase chorei, porque eu lembro dela (de uma amiga que morreu num acidente de moto aos 16 anos. Sua voz ficou embargada), mas eu coloquei tudo que tava me prendendo aqui, (fez gesto de fechamento em direção ao peito), a emoção (e abriu os braços) e saiu assim, eu quero fazer melhor na 4ª. feira. (limpou os olhos)". (Aula 6)*

*Eu: "Então quer dizer que se eu fizer só tomando café e trabalhando já ta bom?" (referência à compreensão da linguagem cênica) (Aula 6).*

*Ju: "É verdade, ele falou uma coisa bonita. A pessoa se desligar de si. A pessoa fica travada e no teatro ela se desliga de si, ela não se trava, não fica uma pessoa acuada, guardada, quer dizer que ela tem muita criatividade, muita imaginação".(conversa final)*

*Ju: "É bom ter uma experiência em qualquer situação, e esta foi uma situação que eu gostei de participar, que eu tive vergonha no começo, mas depois fui me descontraindo, aprendi bastante com todo mundo a me encontrar (riu), a respeitar o que os outros falam, a escutar mais, foi legal". (Conversa final)*

*Ju: "Agora não tem mais dificuldade como tinha antes de pedir, e a gente não sabia o que fazer; agora tudo o que pede a gente faz"(...)*

*Ric: "Agora não tem mais vergonha de chorar, é só ir ali e chorar".(Aula 8)*

*Fab: "Tem uma frase que eu gosto muito: "Não adianta você tirar da cabeça o que não sai do coração". Então não tem jeito, eu gostei do palco, e eu quero estar no palco! Espero que o que a gente fez possa ajudar você!" (Conversa final)*

### *3. Relacionadas à Subjetividade Individual e ao Desenvolvimento Pessoal*

Acredito que este tópico e o abaixo 'superação de barreiras pessoais', referem-se a como os sujeitos captaram a experiência teatral, o ato de criar no teatro e como alguns levaram de uma forma ou de outra para sua vida fora do palco. Estas falas nos mostram como a subjetividade individual e seus sentidos modificados, se constituíram em novas configurações de sentido tão possantes, que se estenderam à vida pessoal e ao cotidiano de alguns destes sujeitos. Permitem-nos sentir como o 'coração' de cada sujeito se envolveu tão profundamente na arte de representar e criar cenicamente, que modificou seu mundo interno e a forma de se perceberem, de perceberem o mundo e às suas atitudes e sentimentos, cada um do seu 'jeitinho'. De forma sucinta:

aprenderam a criar na arte para criar na vida. Como veremos nas expressões verbais a seguir:

*Ric: "Me deu mais confiança, aumentou mais minha auto-estima, eu perdi minha vergonha também, e a maneira como a Katia trabalhou com a gente acho que foi sem crítica nenhuma, como ela expôs o trabalho dela, acho que fez muito bem, e algum problema que tinha foi suavizado um pouquinho. Foi isso, gostei do curso não tenho nada pra reclamar".*

*Kam: "Quando eu entrei no curso, além de ser tímida eu era uma pessoa que tinha muita vergonha e muito medo. E vim a descobrir, no decorrer do curso eu percebi que aquele medo que eu tinha das pessoas não é bem assim. Adorei fazer o curso, adorei conhecer todo mundo, fiz novas amizades porque eu era uma pessoa muito solitária, adorei todos, adorei a Katia. É isso!"*  
(Conversa final)

*Se: "Eu emagreci 2 Kg. Porque meu horário de jantar era no horário do curso, e quando eu chegava perdia a fome e ia dormir sem comer".*  
(Conversa final)

*Se: "A gente aprende a ser criança de novo e a sair de situações complicadas de uma forma leve e diferente". (aula 8)*

*Ju: "Eu continuei pensando que não tenho mais vergonha de errar, todo mundo erra! Eu também posso errar, o importante é tentar".(Aula 8)*

*Fab: "Eu percebi que tenho criado fora daqui, em tudo que vou fazer tento usar a criatividade para me alegrar e divertir as pessoas que estão comigo. Em tudo que faço fico procurando um jeito para poder inventar algo do nada. Por exemplo, fomos comer esfiha sábado, vi que o cara fez na esfiha um negócio que parecia uma boca, fui lá e fiz dois olhos, virou um rostinho. Descobri o prazer em criar algo diferente em tudo que faço". (Aula 8)*

*Nu: "tava com processo, to com advogado, e me ajudou muito me encontrar com vocês, e estar ali com vocês, não imaginam o tanto que me ajudou. E eu consegui vencer minha sindicância lá na prefeitura, graças a Deus, vocês me ajudaram muito, eu aprendi muito, me soltei mais, pra mim foi muito bom".(Conversa final)*

#### *4. Relacionadas à Superação de Barreiras Pessoais*

Considero, por fim, que todos os participantes superaram barreiras, mas não comparados a outros sujeitos, nem comparados entre si, mas superaram pela consideração que foram além de seus próprios limites físicos, psicológicos, subjetivos, emocionais, racionais e teatrais. Acredito assim, que a aprendizagem do teatro e da criatividade foi extremamente terapêutica, pois, além de conseguirem criar, alcançaram o que desejavam no início do curso: mudarem a si mesmos, a seus comportamentos e expressões de seus sentimentos aos outros. Portanto, capturaram o sentido subjetivo e objetivo de criar e utilizaram-no para se recriarem e as suas expressões.

*Se: "Antes eu não conseguia ler um texto na igreja, eu suava frio e não olhava para as pessoas, hoje eu já consigo".(Aula 3)*

*Kam: "Sim. Mas na hora que eu estava lá atrás do palco, eu fiz o que você falou: Cresça e faça do seu medo pequenininho, você é gigante. Foi o que me deu mais segurança pra eu entrar e fazer".(Aula 8)*

*Fab: "E agora eu quero... eu sou um cara travado, mas, eu sei que eu tenho potencial, só que eu preciso vencer estas barreiras, o que eu gostei no curso é que eu comecei a quebrar estas barreiras, comecei a encarar estas barreiras de frente, comecei a sair do meu muro, da minha segurança, só isso".(Conversa final)*

*Kam: "Comentei com minha mãe: poxa, mãe, tudo que eu começava eu parava na metade; e minha mãe me falou: duvido que você vai até o fim! Hoje eu me sinto uma vitoriosa muito grande, enorme, porque eu fui, eu lutei. Em tudo há uma barreira, e desta vez eu soquei o peito e quebrei a barreira e fui até o fim".(Conversa final)*

### 5.3.5. Indicadores de Expressão Criativa

Aqui destacarei algumas manifestações que considerei como configurações cênicas criativas, porque foram apresentadas pelos sujeitos e pelo grupo de forma não-usual, espontânea, autêntica, apresentando novo repertório verbal e corporal com gestos e expressões diferentes das apresentadas por eles anteriormente, e que na interação com outros atores/sujeitos apontaram novas saídas, superando os limites e as barreiras iniciais, portanto, considerei-as criativas.

Considero que cada um dos sujeitos aprendeu e aumentou seus repertórios verbais e corporais cênicos, aprenderam a criar no teatro, e manifestaram expressões criativas, porém, cada um do seu jeito, e a sua maneira. Não acredito que apresentaram padrões altos de criatividade, mas de como chegaram e de como saíram, desenvolveram sua criatividade de forma singular e ampliaram seus limites iniciais. Se não levarem esta aprendizagem para todos âmbitos de suas vidas, acredito que, ao menos em alguns aspectos, aplicaram o que vivenciaram aqui, durante o tempo do curso, como podemos ver nas suas falas, nas expressões selecionadas por mim e nas expressões dos jogos e atividades observados no vídeo, durante as gravações.

#### 5.3.5.1. Expressão Corporal Criativa

Ju: em todas as apresentações corporais que apresenta nas aulas 6, 7 e 8 demonstrou novos padrões de gestos: agora firmes, expressivos, usando a emoção associada ao gestual corporal, de forma fluida e harmônica. Demonstrava concentração e prazer em cada encenação corporal e cênica no palco. No vídeo, podemos ver sua expressão na atividade “proponha soluções para enfrentar os medos”, na aula 8, em que ela faz uma cantora que não consegue cantar, e mostra então suas mudanças na expressão corporal e cênica.

Eu: no jogo da Aula 8 ‘propor solução para enfrentar medos’, representou um professor apresentando novo repertório corporal, inusitado e fora do seu padrão anterior quando se apresenta mais objetivo, faz gestos mais suaves, se utiliza de expressões faciais que antes não apresentava, incorporando emoção e suavidade aos seus gestos.

Na última aula, fizeram ‘Encaixe-se no movimento’, em que, após terem criado com personagens e histórias agora criaram com movimentos, gestos, devendo se encaixar no gesto proposto por outra pessoa, em que se soltaram corporalmente e criaram espontaneamente novos gestos e expressões corporais inusitadas.

#### 5.3.5.2. Expressão Verbal Criativa

No último dia, realizaram ‘continue a história’ e o grupo se destacou por criarem histórias com temas diferenciados das histórias que realizaram

anteriormente e por terem usado: elementos surpresa como nas falas de Ju, Nu e Ric, além de proporem climas e cenários diferentes e elementos não propostos antes:

*Ju: "Quando ele foi pegar o ônibus ele viu que a cidade não tinha saída. Porque era uma **cidade cinematográfica**"- elemento surpresa, novo).*

*Nu: "saiu ai ele chegou num lugar com um rio e muitas árvores sombrias e ouviu um barulho – uuuuuuuuu – e começou a sentir um calafrio e, quando se sentou, sentiu uma **mão peluda** (elemento surpresa) aqui no ombro dele, com aquelas unhas (e fez mão). Ele ficou duro. Ele queria gritar e não conseguia gritar".*

Usaram entonações diferenciadas que sugeriu um clima, um ambiente, um cenário diferente, como na fala de Nu vista acima, em que propôs clima de terror na história.

Como elemento novo, também vemos o exemplo de Ric, que retomou tema anteriormente utilizado (cidade estranha) e associou com uma nova idéia, criando uma terceira, desdobramento de uma idéia inicial, modificando e recriando a história:

*Ric: "Ai ele percebeu que na verdade aquela mão era da lara, mas como aquela cidade era deserta e estranha não tinha salão de cabeleireira nem de manicure. E ela era muito peluda e já não era mais uma sereia. Primeiro ele saiu correndo dela, mas depois eles conseguiram conversar".*

Eu: na atividade final 'Faça várias interpretações para a mesma frase', em que usa de entonações emocionais vocalizadas que nunca tinha apresentado antes, e novas intenções também inusitadas quando interpreta a frase: "Estou amando!" de várias formas diferentes.

Eu: na conversa final apresenta sua opinião sobre o curso e mostra sua criatividade corporal e verbal pela fala: *"é verdade, ele falou uma coisa bonita. A pessoa se desliga de si. A pessoa fica travada e no teatro ela se desliga de si, ela não se trava, não fica uma pessoa acuada, guardada, assim*

*(levantou-se e fez um gesto com mãos fechadas e cara tensa). Quer dizer que no teatro ela tem muita criatividade, muita imaginação, ela se deixa como um pássaro (fez um gesto asas levantando vôo)”.*

Pode-se notar que usou novo repertório corporal e verbal com analogismos e metáforas, também usando de apelo emocional na voz e nos gestos corporais.

Ric: no exercício ‘várias interpretações para a mesma palavra” criou de 10 a 11 formas diferentes de dizer seu próprio nome. Mostrando flexibilidade e diversidade de entonações vocais e intenções verbais na fala.

Viv: neste mesmo exercício também se mostrou diversificada em suas intenções e expressões verbais ao interpretar a palavra ‘Mané’, de várias maneiras e intenções.

#### 5.3.5.3. Expressão Cênica Criativa

Na atividade “proponha soluções para enfrentar os medos”, na aula 8, acredito que o grupo apresenta expressão cênica diferenciada das apresentadas em aulas anteriores, como já vimos em exemplos acima mencionados.

Também nas aulas finais, quando realizam “Um conta o outro faz”, acredito que criam cenicamente quando apresentam estes indicadores: escutam-se, pois no mesmo jogo no início era uma gritaria só e ninguém se escutava; desenvolvem atenção maior em si e no outro; a expressão cênica é mais elaborada; improvisam e criam representações cênicas rapidamente para atender a demanda contínua da história que está sendo contada, de forma dinâmica, fluída e divertida.

Destaco aqui a expressão de Eu e Se que num gesto espontâneo realizam novo gesto corporal cênico quando rolam um por cima do outro na tentativa de representar seus personagens: uma taturana e uma cobra que cai uma em cima da outra e brigam. Demonstrando quebra de suas barreiras subjetivas e até de preconceitos morais "homem rolar sobre outro homem".

## CONCLUSÃO

O foco utilizado neste estudo foi sobre o processo de criação no ator/artista/sujeito despertado pelos jogos cênicos. Diferentemente do utilizado pelo teatro profissional, em que os jogos são utilizados para promover um produto externo, uma personagem e sua performance, buscando um movimento mais externalizado – a estética artística. Neste estudo, nos interessou o uso do instrumento (jogos) para que houvesse movimentação interna do sujeito/ator. Acreditando que, se movimentando internamente, ou seja, trabalhando com seu mundo interno, psicológico, emocional, estaria trabalhando com a subjetividade individual e com seu desenvolvimento pessoal. Por consequência, desenvolvendo também sua subjetividade social, de forma simultânea. Considero, também, que esta mobilização interna envolveu outros aspectos como: processos complexos da consciência, da personalidade, das relações e da intersubjetividade entre as *personas* e sujeitos que se cruzaram e interagiram no caminho.

Considerando a criatividade como processo singular, relembro que a expressão/processo criativos não foram avaliados segundo parâmetros externos e socialmente indicados como criativos, mas foi observada e considerada a criatividade a partir das especificidades dos sujeitos envolvidos no curso e da consideração singular do conceito de criatividade cênica, do ponto de vista e da compreensão da pesquisadora.

Como vimos, cada sujeito no seu ritmo, no seu tempo e a seu modo idiossincrático, foi apresentando novas configurações cênicas criativas.

Percebe-se toda uma trajetória do grupo que tentei compactá-la da seguinte maneira:

1. A chegada e a busca pelos conhecimentos: do ambiente, de si, da professora, do outro, do grupo e das técnicas;

2. O convite à reflexão, que aos poucos vai se transformando em prazer pelo compartilhar das descobertas e em confiança no grupo; começam a revelar os vários medos e prazeres envolvidos no ato de criar e de estar em grupo criando;
3. Ocorre evolução no posicionamento crítico e criativo; inicia-se o autoconhecimento e desenvolvimentos simultâneos: apresentações de alterações nos sentidos subjetivos e nas expressões;
4. Passam para o reconhecimento e recriação de si mesmos: começam a criar cenicamente; a vivência e o captar do ato e do sentido criativo, leva-os às mudanças nas expressões cênicas e ao desenvolvimento pessoal.

Notei que os sujeitos deste estudo chegaram ao espaço teatral atrás de novos conhecimentos e desejo de mudanças nos seus comportamentos, e de desejo de manifestações de seus sentimentos para o outro. Acredito que os jogos cênicos e o compartilhar de suas vivências permitiram aos sujeitos emergirem de forma espontânea e criativa. Nem todos os sujeitos alcançaram níveis altamente criativos na expressão cênica, mas se envolveram cada vez mais aprofundadamente com as propostas e liberavam emoções, idéias, preconceitos, medos, valores, ideologias e papéis que desempenhavam na sociedade ou que observavam em seu meio. Também acredito que, durante nossa trajetória, estas concepções, idéias e valores foram se modificando, e se constituíram em configurações motivacionais psicológicas que os “catapultaram” a criar, cada um no seu tempo, da sua maneira, mas entendo que enfrentaram seus medos e bloqueios e alargaram seus limites.

Considero que os sujeitos desenvolveram suas expressões corporais, verbais e cênicas de forma singular; desenvolveram uma expressão criativa, pois saíram de uma posição inicial de reprodutores e imitadores e passaram a uma nova posição de sujeitos críticos e ativos, alcançando um fazer cênico criativo. Porém, pelo curto espaço de tempo do curso e do contato com os jogos criativos e com a criatividade, considero que compreenderam o caminho e o sentido de criar, mas não afirmo que os sujeitos desenvolveram a

criatividade em outras zonas da experiência vivencial; nem que poderão continuar desenvolvendo a criatividade após o término do curso, pois isso dependerá de cada sujeito e de como esta experiência refletiu na sua subjetividade individual e social. Podendo este ser um tema ou uma proposta para outra pesquisa.

Os sujeitos estudados apresentaram seus medos e paralelamente o enfrentamento destes, quando eram desafiados a executar algum jogo cênico criativo, quando eram solicitados a improvisar em grupo, em dupla, ou individualmente. Dessa forma, confirmou-se como a contradição e o conflito podem funcionar como alavancas para a construção de uma criação, seja na criação cênica ou na criação para resolução de problemas. Falaram também de seus receios para enfrentar o palco e se expressar na frente das pessoas, e o quanto estes sentidos subjetivos relacionados ao teatro, à exposição e à criação cênica, também foram se modificando no curso, pois que ao final diziam não ter mais medo de criar e subir no palco.

Percebi que o medo de criar estava relacionado com o medo de se mostrar, com a falta de autoconfiança e de autoconhecimento. Quanto mais iam se conhecendo, parece que iam expressando suas idéias e opiniões, e nesse processo, mais iam se desbloqueando e criando a coragem para se mostrarem, exporem suas idéias e se expressarem. Saber quem sou, do que gosto, o que penso do mundo e das coisas, o que sinto e como sinto e percebo o mundo, neste estudo, apresentou-se como uma das bases para a manifestação da criatividade. O sujeito primeiro precisa conhecer-se, a seus medos, emoções e idéias, para depois conseguir criar, senão ficará impedido de criar algo novo, mesmo que em sua história, pois, ficará imitando outros modelos, preso a padrões e referências sociais que o escravizam, tornando-se sem originalidade e sem singularidade própria.

Assim, acredito que conseguiram compreender e sentir o que é criar e o que é criatividade e, além disso, conseguiram criar em suas expressões corporais, cênicas e verbais quando houve a emergência do sujeito e a compreensão de seus sentidos subjetivos, tanto individuais quanto sociais, que se constituíram aos poucos em novas configurações de sentido.

Falo de configurações, no entanto, não arrisco a comentar sobre Unidades Subjetivas do Desenvolvimento, pois estas vão além do curso e entram em outras zonas de desenvolvimento dos sujeitos que escapam a meu alcance, porque se relacionam a toda história de vida do sujeito e, neste caso, me concentrei num episódio específico e na trajetória de vida momentânea que os sujeitos apresentaram em um curto espaço de tempo, em que transcorreu este curso e esta pesquisa. Portanto, concluí que as configurações criativas ocorreram somente depois que começaram a se constituir novas configurações de sentido subjetivo relacionadas à criatividade; e, simultaneamente, após os participantes se tornarem sujeitos e atores de seu espaço cênico interno e externo.

Constatedei também que a integração do grupo foi importante para o desenvolvimento da criatividade cênica. No início, diziam que preferiam criar em grupo, apesar da desorganização, e achavam dificuldades de criarem individualmente, pois alegavam que no grupo se sentiam mais protegidos e podiam pensar melhor em equipe. Com o transcorrer das aulas, ainda falavam da dificuldade de criarem sós. Mas nos últimos momentos do curso, afirmaram que agora era fácil criar sozinho e mais fácil criar em grupo, pois se escutavam mais e aprenderam a respeitar o tempo de cada um. Não sentiam mais vergonha nem dificuldade de criar e nem da exposição cênica. Assim, ao final, percebemos mais claramente os indicadores de criatividade cênica se manifestando nos corpos e nas falas dos sujeitos envolvidos no processo.

Concluindo, observa-se que no âmago das atitudes e expressões que foram consideradas criativas, manifestaram-se os seguintes aspectos:

- a motivação intrínseca associada ao prazer por criar;
- a técnica e a maneira peculiar, aconchegante e gradual que foram inseridas;
- o ambiente acolhedor e facilitador da criatividade;
- a sociabilização e a integração ao grupo;
- a imaginação criadora desbloqueada nos estados de espontaneidade;

- a troca intersubjetiva e o compartilhar das reflexões, medos e percepções;
- as mudanças nos sentidos subjetivos individuais e sociais;
- e principalmente, a emergência da singularidade do sujeito, o autoconhecimento, a autopercepção e o compartilhar destas reflexões como momentos propulsores e essenciais para o despertar e o desenvolver da criatividade.

Pude notar, assim, que a criatividade é um estudo de fenômenos complexos que interagem entre si de forma singularizada e idiossincrática, o que torna este estudo mais complexo e particularizado, e também de maior profundidade e dificuldade na amplitude de sua compreensão, tanto os fenômenos objetivos e subjetivos, interiores e exteriores que se perpassam e entremeiam, de forma ainda mais específica e peculiar no intercurso com a arte e a teatralidade. Portanto, considero de extrema importância o investimento em novos estudos e o estímulo em novas explorações, relacionando a criatividade e os processos subjacentes do sujeito na atividade artística, e de forma mais específica relacionada à expressão cênica.

A Teoria da Subjetividade me ajudou a compreender toda rede configuracional e de sentidos subjetivos que estão relacionados de forma singular a cada sujeito e ao grupo, e como estes sentidos individuais e sociais influenciaram a criação artística, nem sempre de forma imediata, mas foram essenciais nas configurações criativas e nas suas expressões.

Compreendi também, que esta forma de dar aula, a utilização dos jogos cênicos associada à conversação e partilha ao final de cada encontro, proporcionou o desenvolvimento da criatividade corporal e da criatividade verbal cênicas. Dessa forma, estes Jogos Cênicos desenvolveram a expressão cênica criativa nos sujeitos que se envolveram no processo. Como nosso objetivo não foi formar atores, mas despertar os sentidos subjetivos relacionados à criação, considero que o objetivo foi alcançado.

Assim, comecei a compreender esta faceta de utilização do teatro e seus jogos, como estimuladores e favorecedores do desenvolvimento de novas

configurações criativas e de expressões cênicas criativas idiossincráticas em cada sujeito. Portanto, este teatro passa a ser compreendido por mim, como já disse acima, Teatro da Criatividade – aquele visto como jogo que estimula e alavanca o ator adormecido para criar e atuar como ator protagonista no palco de sua vida ou no seu espaço cênico subjetivo, entendido como metáfora de seus sentidos subjetivos e da sua subjetividade individual. Paralelamente ocorrendo ação e criação no espaço cênico concreto e objetivo, como metáfora de sua subjetividade social.

Este teatro reúne em si e em suas técnicas, jogos, que permitem ao sujeito entrar em contato com seu mundo subjetivo e emocional, criando o estado de espontaneidade que, no meu ponto de vista, favorece a criatividade, expressada pelos sujeitos de forma singularizada.

Entendi que os levei, pouco a pouco, aos seus limites e tentei estimulá-los e facilitá-los a superar seus bloqueios e barreiras. Utilizando-me de uma imagem: como um elástico que o esticamos, esticamos, e o seguramos um pouco mais esticado, para testar seus limites, então soltamos e dessa forma o elástico não volta mais totalmente ao normal, nessa volta ele estará um pouco mais afrouxado e solto. Acredito que os levei ao limiar entre suas potencialidades presentes e suas possibilidades futuras e, como num alongamento corporal, usei as técnicas gradativamente para ampliar suas fronteiras entre seu repertório atual, sua subjetividade individual, seus sentidos subjetivos idiossincráticos presentes naquele momento e entre novas configurações que poderiam *vir a ser*.

Ou seja, do meu ponto de vista, a técnica facilitou aprender o caminho da criação, de se tornar criador de si e a criatura de sua história, sujeito ativo e reflexivo interagindo com todos os outros fatores que os cercavam e se somavam dentro do processo criativo. Neste sentido, acredito que atingimos outro dos nossos objetivos: integrar, compreender, captar estes fenômenos e processos para posteriormente, poder torná-los acessíveis a outros profissionais, educadores e afins. Acredito perfeitamente possível facilitar e aprender o caminho da criatividade, considerando que podemos replicar os jogos

criativos, mas não replicar os sujeitos nem suas expressões e manifestações criativas, pois são idiossincráticas, como este estudo nos mostrou.

Finalmente, acredito que o teatro desperta nos sujeitos estados singulares próprios do ambiente cênico, pois, envolve suas emoções e a exposição destas e de si mesmo ao outro. Na minha imaginação criadora, visualizo este teatro e esta forma de trabalhar com os jogos, como um convite à vida e à morte, num sentido poético e figurado. Um convite à vida quando propõe aos atores vivenciar desafios e modificar sua maneira de perceber-se e ao outro, modificar sua compreensão e sentidos sobre a vida: é um nascimento, um dar-à-luz a uma interpretação e representação de si mesmo e do mundo, revivendo e recriando-se. De forma artística, sublime, aliando a emoção à técnica. E nos chama a morte, quando sugere a desmistificação e a quebra dos padrões e valores instituídos e estereotipados. A morte ao modelo, a ação repetitiva e mecânica, padronizada. Vida à realização momentânea e espontânea e em seguida a morte ao feito, pois se for repetido não será mais original e, portanto, morto, replicado. Imagino este teatro como um convite ao risco, ao momento, ao vivenciar o presente de forma inovadora e inusitada; um convite ao inesperado, a uma representação não fixada que não se repetirá, mas se desenrolará sempre num novo porvir. Porém, deverá morrer para que uma nova expressão surja, para que a criatividade continue nascendo e renascendo de forma contínua e fluída.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, E.M.L.S.; FLEITH, D.S. Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Brasília, v.19 (1): p.1-14, jan/abril 2003. Disponível em <>. Acesso em: 10 ago. 2005.

AMABILE, T.A. *Creativity in Context*. Boulder, CO: Westview Press, 1996

BILLING, M. *Rhetorical and Discursive Analysis: How Families Talk About Royal Family*. In *Doing Qualitative Analysis in Psychology*, Ed. Hayes N; Reino Unido: Psychology Press, 1997

BOAL, A. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BLEGER, J. *Temas de Psicologia: Entrevista e Grupos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHAUÍ, M.S. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COLE, M. *Cultural Psychology: a once and future discipline*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

COLLINS, M.A. & AMAILE, T.M. Motivation and creativity. Em R.J. Sternberg (org). *Handbook of Creativity*, 297-312. New York: Cambridge University Press, 1999.

CSIKSZENTMIHAYI, M. *The Domain of Creativity*. Trabalho apresentado no Congresso de Criatividade. Pitzer College, Claremont, Estados Unidos, 1998a.

CSIKSZENTMIHAYI, M. Society, culture end person: a systems of creativity. Em R.J.Sternberg (org) *The Nature of Creativity*, 325-339. New York: Cambridge University Press, 1998b

CSIKSZENTMIHAYI, M. Where is the evolving milieu? A response to Gruber. *Creativity Research Journal*, 1998c, n.1, p. 60-62.

DE BONO, E. *Lateral Thinking: a Textbook of Creativity*. Londres: Pelikan Books, 1970..

DENZIN, N.K. & LINCOLN, Y.S. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 1994.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

FREIRE, J.B. *Educação de Corpo Inteiro*. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

FREUD, S. The Relation of the Poet to Daydreaming. Em S.Freud: *Creativity and the Unconscious*. New York : Harper & How, 1958.

GAIARSA, J.A. *O que é Corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1993

GIORA, R.C. Emoção na criatividade artística. Em Araújo, Y; Lane,S. & Maurer (org). *Arqueologia das Emoções*. Petrópolis, R.J: Vozes, 1999, 75-96.

GONZÁLEZ REY, F. *Comunicación, Personalidad y Desarrollo*. Playa, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.

GONZÁLEZ REY, F. *Pesquisa Qualitativa em Psicologia: Caminhos e Desafios*. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

GONZÁLEZ REY, F. *Sujeito e Subjetividade: Uma Aproximação Histórico - Cultural*. São Paulo: Thomson Pioneira, 2003.

GONZÁLEZ REY, F. O Sujeito, a Subjetividade e o Outro na Dialética Complexa do Desenvolvimento Humano. *In: O Outro no Desenvolvimento Humano: Diálogos para a Pesquisa e a Prática Profissional em Psicologia*. Mitjásn Martínez, A.; Mathias Simão, L. (org) SP: Pioneira Thomson Learning, 2004. p. 1-27.

GONZÁLEZ REY, F. *Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: Os Processos de Construção da Informação*. SP: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GORDON, S. *Synectics: The Development of Creative Capacity*. New York: Macmillan Publish Corporation, 1961.

GUILFORD, J.P. *The Structure of the Intellect Model: Its Use and Implications*. New York: Macgraw Hill, 1960.

HENESSEY, B.A. & AMABILE, T.M. The conditions of creativity. In R.J. Sternberg (org), *The Nature of Creativity*, New York: Cambridge University Press, 1988, p. 11-38.

JAPIASSU, R.O.V. Jogos teatrais na escola pública. *Revista da Faculdade de Educação*. São Paulo, v. 24 (2): p.1-12. Julho/Dezembro, 1998. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 10 jun. 2005.

KESTEMBERG, E.; JEAMMET,P. *O Psicodrama Psicanalítico*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989.

KNELLER, G.F. *Arte e Ciência da Criatividade*. SP: IBRASA, 1978.

KOUDELA, I.D. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo : Summus, 1978.

LIMA, J.A.O. *Movimento Corporal: A Práxis da Corporalidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

MACKINNON, D.W. *In Search of Human Effectiveness: Identifying and Developing Creativity*. Buffalo: Creative Education Foundation, 1978.

MASLOW, A.H. *Toward a Psychology of Being*. New York: Van Nostrand, 1968.

MITJÁNS MARTÍNEZ, A. *Criatividade, Personalidade e Educação*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MITJÁNS MARTINEZ, A. O Outro e sua Significação para a Criatividade: Implicações Educacionais. *O Outro no Desenvolvimento Humano: Diálogos para a Pesquisa e a Prática Profissional em Psicologia*. Mitjás Martínez, A.; Mathias Simão, L. (org) SP: Pioneira Thomson Learning. 2004, p. 77-99.

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

NACHMANOVITCH, S. *Ser Criativo: O Poder da Improvisação na Vida e na Arte*. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

NANNI, D. *Dança Educação: Pré escola à Universidade*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NOVAES, M.H. *Psicologia e Criatividade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

NOVAES, M.H. Processo de Criação no Ensino-Aprendizagem. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*. RJ/ v. 41(4): p.46-65, 1989.

NOVAES, M.H. *Psicologia da Educação e Prática Profissional*. Petrópolis, R.J: Editora Vozes, 1992.

NOVELLY, M.C. *Jogos Teatrais: Exercícios para Grupos e Sala de Aula*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

OSBORN, A.F. *Applied Imagination*. New York: Scribner's Sons, 1953

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. SP: Martins Fontes, 1997. pp. 25-26.

PASTOR, M.D. Ginástica - Jazz. *Revista Brasileira de Educação Física*. v.5 (21): p. 48-54, 1974.

PEIXOTO, F. *O que é Teatro?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1989

ROGERS, C. *Tornar-se Pessoa*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SALZER, J. *A Expressão Corporal: Uma Disciplina da Comunicação*. São Paulo: DIFEL, 1983.

SILVA, J.B. *Educação Física, Esporte, Lazer: Aprender a Aprender Fazendo*. Londrina: Editora Londrina, 1991.

SKINNER, B.F. *Sobre o Behaviorismo*. São Paulo: Editora Cultura, 1974.

SLADE, P. *O Jogo Dramático Infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

STERNBERG, R.J. A three-facet model of creativity. Em R.J. Sternberg (org). *The Nature of Creativity. Contemporary Psychological Perspectives*. Cambridge University Press. 1988, pp. 125-147.

STERNBERG, R.J. & LUBART, T.I. *Defying the Crowd. Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. New York: The Free Press, 1995.

STERNBERG, R.J. & LUBART, T.I. Investing in creativity. *American Psychologist*, v. 51, p. 677-688, 1996.

STOKOE, P. e HARF *Expressão Corporal na Pré-escola*. SP: Summus, 1987.

TORRANCE, E.P. *Torrance Tests of Creative Thinking*. Lexington: Personnel Press, 1966.

TORRANCE, E.P.; & BALL, O. *Fourth Revision: Streamlined Scoring and Norms for Figural Form A.TTCT*. Athens: Georgia Studies of Creative Behavior, 1980.

TURATO, E.R. *Tratado da Metodologia da Pesquisa Clínico – Qualitativa: Construção Teórico-Epistemológica, Discussão Comparada e Aplicação nas Áreas da Saúde e Humanas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

VYGOTSKY, L.S. *Psicologia Del Arte*. Barcelona: Barral, 1972.

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WECHSLER, S.M. *Identifying Creative Strengths in the Verbal Forms of the Torrance Tests of Creative Thinking*. Dissertation abstracts international. 42,3521a. University microfilms n.82, 01588, 1981.

WECHSLER, S.M. Assesment of Verbal Creative Strengths in Brazilian Adults. *School Psychology International*, v. 6, p.133-138, 1985.

WECHSLER, S.M. *Criatividade: Descobrimdo e Encorajando*. Campinas, SP: Editorial Psy, 1993a.

WECHSLER, S.M. Issues in stimulating creativity in the schools: a South American perspechive. Em S Isaken, M.C.; Murdock, R.L.; Firestien, D.J.; Treffinger(org).

*Nurturing and Developing Creativity: The Emergence of a Discipline.* Norwood, Nj: Ablex Publishing Corporation, 1993b.

WECHSLER, S.M.; GUZZO, R.S. *Avaliação Psicológica: Perspectiva Internacional.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

WERTHEIMER, M. *Productive Thinking.* New York: Harper & Row, 1959

WOLFF, A.C.R. *Perspectivas de Docentes Universitários: A Criatividade na Graduação de Educação Física.* São Paulo: Pesquisa (mimeo), 1995.

WOLFF, A.C.R. *O Corpo Dança, Expressa e Cria: Formação de Professores de Educação Física.* Dissertação de Mestrado em Psicologia. PUC CAMP, 1997.

## ANEXO 1

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Esta pesquisa, intitulada: Investigação da Criatividade nos Jogos Cênicos, está sendo desenvolvida como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Escolar pela Psicóloga Katia Panfiete Zia, junto ao programa de Pós Graduação em Psicologia da PUC-Campinas, objetivando por meio dos jogos cênicos e da observação da expressão cênica criativa explorar e averiguar o fenômeno da criatividade e seus processos subjacentes, visando possibilitar o sentimento de apoio, o auto-conhecimento, a desinibição, a quebra de bloqueios e medos relacionados à criação, e a reflexão crítica aos participantes.

Os participantes não correrão riscos adicionais, podendo ser beneficiados pelo propiciar de bem-estar e auto-conhecimento, pelo desenvolvimento da criatividade individual e coletiva da expressão cênica corporal e da expressão cênica verbal, além da possibilidade de orientação e encaminhamento psicológico adequado, se for o caso.

Para a realização deste estudo, serão necessários de 10 a 12 encontros grupais em que ocorrerão as aulas de teatro, que serão desenvolvidas utilizando-se de jogos e exercícios cênicos corporais e verbais, dinâmicas conversacionais e a aplicação de um questionário individual, garantindo o sigilo total, como também a garantia de que os resultados serão utilizados tão somente para fins científicos.

A participação na pesquisa será plenamente voluntária, e os participantes poderão recusar-se a participar do estudo ou solicitar a retirada de seu consentimento a qualquer momento ao longo do processo de realização da pesquisa, sem que isso lhes acarrete nenhum prejuízo ou ônus.

Coloco-me à disposição para quaisquer esclarecimentos, no endereço eletrônico: [katiazia@uol.com.br](mailto:katiazia@uol.com.br) ou no telefone (19) 3877.2015.

Outras dúvidas, poderão entrar em contato diretamente com o Comitê de Ética em Pesquisa pelo telefone (19) 3729.8303.

---

Katia Panfiete Zia

Mestranda em Psicologia Escolar

Autorizo a gravação, filmagem, transcrição e utilização, para fins estritamente científicos, dos dados coletados durante os encontros aos quais participei, pela psicóloga Katia Panfiete Zia, mestranda em Psicologia Escolar pela Puc-Campinas.

Fui informado (a) de que será mantido sigilo sobre os dados que possam identificar-me durante a realização da pesquisa. Estou ciente de que minha participação é voluntária e de que posso, em qualquer momento do processo, retirar meu consentimento da utilização dos meus dados na pesquisa, mas podendo continuar como participante apenas do curso de teatro, e que isto não implicará em nenhuma espécie de dano ou ônus presente ou futuro para mim.

Declaro ter recebido informações suficientes sobre os objetivos, procedimentos, benefícios e demais aspectos da pesquisa, tendo sido esclarecido (a) em relação às minhas dúvidas.

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ RG: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **ANEXO 2**

### DINÂMICAS CONVERSACIONAIS - QUESTÕES DIALÓGICAS

As questões apresentadas abaixo foram realizadas durante os encontros, normalmente após a execução das atividades práticas, sentávamos e conversávamos. Porém, questões, conversas e diálogos também foram realizados a todo o momento do curso, quando o grupo ou algum sujeito apresentava necessidade de esclarecimentos, ou para que houvesse melhor compreensão por minha parte das vivências dos sujeitos. Algumas delas se constituíram dessa forma:

1. Falem como vocês se sentiram realizando os jogos e como perceberam cada exercício. Como foi fazer individualmente, em dupla e em grupo?
2. O que gostariam de mudar em suas vidas?
3. Qual situação que aconteceu com vocês que gostariam de fazer diferente?
4. Como foi para vocês criar hoje? Quais as diferenças que sentiram?
5. Como foi a experiência de encenar? O que poderiam melhorar?
6. Como foi a aula hoje?
7. Quantas emoções posso fazer com meu rosto?
8. Quantos sentimentos posso representar com meu corpo?
9. Pensem em como podem se organizar melhor cenicamente.
10. Falem sobre as possibilidades de finalizações cênicas.
11. Como se sentiram realizando este jogo?

12. Quais foram as intenções utilizadas por seus colegas?
13. Quais foram as dificuldades hoje?
14. Quais são os medos que vocês acham que têm aqui no teatro?
15. Quais eram suas intenções?
16. Você acredita que precisa convencer o público, mas até que ponto precisa ser autêntico?
17. O que acham que conseguiram alcançar e superar hoje?
18. Vá, encare seu medo de frente. Perceba, como ele é? Que imagens lhe vêm à cabeça? Qual sua forma? Qual seu sentimento? Não o tema, você é mais forte que ele.(tempo)
19. Encare seu medo. Como ele reage a você?(tempo)
20. Quero que falem a respeito da experiência de vocês. Como foi a viagem? Como se sentiram durante o percurso? Quais imagens lhes vieram à cabeça? No momento do enfrentamento quais imagens surgiram? Como foi? Podem falar livremente a respeito do que experienciaram.
21. Eu quero saber como foi o contato com seu medo e com sua coragem.
22. Quais foram as diferenças que vocês viram entre as cenas?
23. Qual foi a sensação de ensaiar?
24. Vocês acham mais fácil criar com a realidade ou com a fantasia?
25. Quais foram suas dificuldades e no que acham que melhoraram?
26. Mas a realidade não pode também ser fantasiosa? Tudo é fantasia?
27. Perceberam o que fizeram hoje, no jogo de criação verbal? Como se sentiram?
28. O que acharam e perceberam dos jogos hoje?
29. Gostaria que vocês falassem o que viveram neste período de um mês em meio de encontros; que falassem assim livremente, câmera aberta, a respeito do que viveram, o que aprenderam, o que sentiram, alguma sugestão, alguma crítica, livre.
30. O que aprenderam, e o que mudou em suas vidas?

## ANEXO 3

### SÍNTESE DOS ENCONTROS E EXPOSIÇÃO DOS JOGOS CÊNICOS

#### (11/abril) 1º. ENCONTRO - Seleção/Apresentação do Curso e da Pesquisa

**1a. Dinâmica:** Fizemos a apresentação **com nomes**, sentados em círculo cada um disse seu nome e depois o nome da pessoa da direita, depois da esquerda. Alguns não lembraram o nome e perguntaram. Após apresentações realizadas refizemos, dessa vez mais fluentemente.

#### **2º DINÂMICA: Memória e Familiarização**

Falar o nome do vizinho e por último o seu, e assim sucessivamente, até que o último diz o nome de todos e por último o seu. Após todos se familiarizarem um pouco Fiz a seguinte pergunta:

**SELEÇÃO: DINÂMICA CONVERSACIONAL:** Qual a experiência de vocês com o teatro? Sejam sinceros.

Selecionei os que não tinham experiência.

#### (13 abril) 2º. ENCONTRO - Filmagem dos Jogos Cênicos Criativos (anexo 3)

#### **1º Exercício – Aquecimento Moderado**

Dinâmica das 'Palmas' – 1 palma pára. 2 palmas andar normal. 3 palmas andar rapidamente. Vão andando em qualquer direção e obedecendo aos comandos. Após fixação do exercício, mais uma regra: quem erra ou ameaça errado sai.

**Criação e Expressão Individual:**1- Fazer uma ação (verbo) usando seu corpo e sua voz. 2 - Quantas emoções posso fazer com meu rosto? 3 - De quantas formas diferentes posso dizer a mesma palavra?

**Criação e Expressão Em Dupla:** 4 - Resolução de problemas: Criar um problema e criar sua solução. Representar ambos.

#### **Dinâmica Conversacional**

Pergunta disparadora: Falem como vocês se sentiram realizando os jogos e como perceberam cada exercício. Como foi fazer individualmente, em dupla e em grupo?

**Lição de Casa 1:** pedi que pensassem em casa em uma coisa que gostariam de mudar em suas vidas. Trazer para próxima aula.

### **(18/abril) 3º. ENCONTRO – Continuação Filmagens**

#### **Aquecimento Corporal**

**1º JOGO:** Aquecimento corporal com música - "Siga o Mestre" - cada um cria um exercício corporal e todos imitam.

**Criação e Expressão em Grupo:** 5 - Criatividade Verbal : "Continue a História"

6 - Criatividade Verbal e Corporal: "Um conta o outro Faz"

**Dinâmica Conversacional:** 1. Como foi para vocês criarem hoje?

2. O que desejam mudar em suas vidas neste espaço de tempo do curso?

**Lição de casa 2:** Pedi que trouxessem para a próxima aula uma situação que já aconteceu com eles que gostariam de fazer diferente.

### **(20/abril) 4º. ENCONTRO – Início Curso (1ª. Aula)**

**Aquecimento Corporal** com música – "Siga o Mestre"

**2º Exercício: Ritmos** (normal, lento, rápido)

O que é ritmo? Com musica, andar, um por vez, na diagonal no ritmo da música.

**Criação:** cada grupo criar um jeito de andar diferente nos 3 ritmos, todos imitam.

**3º JOGO – CRIAÇÃO Individual** – representar uma ação nos 3 ritmos.

**4º Exercício: Planos** - Com música andar no plano baixo, médio e alto. Eu dei um modelo e eles imitavam um por vez.

**5º JOGO CRIAÇÃO:** Em grupo de 3 pessoas – Representar uma emoção nos 3 planos.

**6º JOGO CRIAÇÃO:** em grupo de 3 pessoas – representarem uma ação juntamente com uma emoção. Nos 3 Planos e nos 3 Ritmos. Montarem uma apresentação.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** Como foi pra vocês criar hoje?

**(25/abril) 5º. ENCONTRO – Voz, Respiração e Concentração (2ª. Aula)**

**Aquecimento Corporal** – “Siga o Mestre”. Depois pedi que quando quisessem parar, passassem a vez para outra pessoa criando um jeito diferente de “Passar a Vez”.

**2º Exercício:** Aquecimento vocal com respiração pulmonar e diafragmal.

**3º Exercício: EQUILÍBRIO E CONCENTRAÇÃO**

Pedi que se concentrassem em si mesmos, em seus corpos, e parassem um pouco de olhar para fora. Que prestassem atenção na música e na respiração.

1 – elevar-se na meia ponta, com o olhar em ponto fixo e a coluna ereta alinhada (imagem de fio que amarra no céu).

2 – um pé na frente do outro. Trocar o pé. Buscar seu equilíbrio.

3 – em dupla: um de frente para outro, de mãos dadas esticar uma das pernas atrás e ficar. Trocar o pé.

4 – abraçados um ao lado do outro, apoiar perna no joelho. Depois trocar de perna.

**4º Exercício: Respiração baixo ventre (diafragmal) e emitindo ruídos e sons para aquecimento vocal.**

1. Xxxxxx; 2- ssssss; 3 – ttrrrr; 4 – rrrrrr; 5 - huuuummmmm (com bico);

6 - hummm, aaaa.

**5º Exercício: TONS VOCAIS**

Baixo, médio e alto.

Cantando com a frase: Ô Ô Ô Ô HAAAA/ Ô Ô Ô Ô HAAAA/ Ô Ô Ô Ô HÁ HAHÁ HAHÁ

Todos cantaram juntos nos 3 tons vocais, orientados para respirar pelo baixo ventre, pra melhorar impostação e emissão vocal do ator.

**6º JOGO Criação:** 2 grupos. Escolher uma das dramatizações pedidas de Lição de Casa 2 e representar como aconteceu, sem modificá-la ainda, usando planos, ritmos e tons de voz. Dei um tempo de 10 minutos inicialmente para criarem. Não foi suficiente, dei mais 5 minutos.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** 1 – um grupo por vez falou como foi sua experiência de encenar. Como fariam diferente a situação trazida por eles.

**2ª. QUESTÃO:** no palco todos sentados em círculo: como foi a aula hoje? Como foi criar hoje pra vocês?

### (27/abril) 6º. ENCONTRO – Medos e Prazeres (3ª. Aula)

**1º-Atenção e concentração – “Há”:** enviar há para outra pessoa com sinal de mãos. Quem recebe passa para outra pessoa e assim sucessivamente.

**-Orientações:** 1. Para prestarem atenção no outro. Enviar ‘há’ olhando nos olhos da pessoa; não demorar. 2. Há e saltar. 3. Usar três tons de voz no há, olhar nos olhos e saltar. 4. Quem errar sai.

#### **2º Exercício: Espelho com música/ em dupla.**

Um cria gestos e expressões, outro imita. Olhar nos olhos do outro. Ao comando muda o comandante. **Orientações:** 1. Ficar em silêncio. 2. Prestar atenção em si e no outro. 3. Tentar fazer movimentos que nunca fizeram. 4. Este é um espaço de experimentação. Soltar a imaginação. 5. Podem usar planos e ritmos. 6. Mudar de duplas.

**3º Exercício:** Em fila indiana: “Siga o mestre” O primeiro inventa gesto, em movimento; todos o seguem.

**4º Exercício:** “Encaixe – se”: Um propõe um movimento gestual e o repete continuamente. Um por vez vai criando outro gesto que se encaixe no gesto dos outros e passam a se movimentar juntos. Orientações:

a. Experimente criar um gesto diferente; b. Criar um som para imitar o gesto; c. Na palma pára; d. Usar planos; e. Usar ritmos; f. Usar uma palavra que represente seu gesto; g. À palma saem do lugar; h. À palma, só quem peço, fala sua palavra.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** Quero saber se viram diferença entre este e os outros exercícios de criação? Como vocês estão se sentindo?

Expliquem por que agora acham mais fácil criar. Falem sobre suas dificuldades e como acreditam que estão conseguindo se soltar.

Eu quero saber de vocês, quais são ou quais eram os medos que vocês tinham para criar.

- **Questionei a respeito das conversas: o que acham das nossas conversas?**

Não queriam parar de conversar, ninguém levantava, eu tive que encerrar.

**Lição de Casa 3:** Trazer um poema, um texto ou música que gostam.

### **(2/maio) 7º. ENCONTRO - INTENÇÕES e PERCEPÇÕES (4ª. Aula)**

#### **1º. Exercício – “Fila de Cegos” (inspirado em BOAL)**

Formam-se duas filas, uma de frente para a outra. Em uma fila todos fecham os olhos e tocam no rosto da pessoa que está a sua frente. Após inverte-se o lugar da fila que foi tocada e a fila de cegos precisa descobrir quem era seu parceiro apenas com o toque das mãos. Inverte-se a posição. Conversa: Como se sentiram?

#### **2º. Jogo – “O cego e o Guia” - EM DUPLA**

O cego fica de olhos fechados e o Guia leva o cego para passear e explorar o ambiente. Mas cuidando para que este não se machuque. Após inverte-se as posições.

**Conversa:** Como se sentiram na pele do cego e na do guia?

#### **3º. Exercício: Aquecimento Vocal Moderado**

TRRRR HUUUUMMM HUUMMM HAA 3 tons

Escolheram uma frase em comum, falar em cada tom juntos.

#### **4º. Exercício: “INTENÇÕES NA FALA” (inspirado em Novelty)**

1ª. Parte - Todos simultaneamente. Uma frase em comum: “Servi ao Senhor com Alegria” (frase da camiseta de VIV). Em círculo eu pedia uma intenção e um por vez arriscava a sua expressão. Nem todos conseguiam na 1ª. Tentativa, pedia para que fizessem novamente até conseguir ou se aproximar mais da intenção. Exemplo de intenções: alegria, tristeza, raiva, sorriso amarelo, etc.

2ª. Parte – **Individual:** pedi para cada um em separado que fizesse a mesma frase anterior com intenções diversas, e todos teriam que descobrir qual era a intenção.

#### **5º. JOGO: CRIAÇÃO – Individual** (pois falaram que era mais difícil criar só)

Lição de Casa 3: com a frase que pedi que trouxessem, representá-la com 3 intenções diferentes, usando a voz e o corpo.

**Dinâmica Conversacional:** Como foi para vocês hoje? Perceberam em quais momentos e jogos estão superando seus medos e bloqueios?

**Lição de Casa 4:** utilizando a mesma cena de hoje ou outra remontar outra cena, usando o que quiserem, maquiagem, roupa, objetos, musica para apresentar próxima aula.

### (4/maio) 8º. ENCONTRO - Massagem/Confiança e Viagem Fantasia (5ª. Aula)

#### **1º. Exercício: Confiança pelo Toque – Massagem**

O grupo massageava ao mesmo tempo uma única pessoa que ficava deitada de barriga para baixo, cada sujeito ficava com uma parte do corpo, um em uma perna, outro na outra, outro em um braço, no outro, um nas costas, na cabeça, nos pés, e todos seguiam a uma seqüência, cada um massageando a parte escolhida:

- 1- alisar suavemente em movimentos circulares;
- 2- Amassando a pele (como se amassando pão);
- 3- Friccionando com as duas mãos, em direção opostas (como que esquentando a pele);
- 4 – pequenas 'pancadinhas' com as mãos fechadas (soquinhos);
- 5 – Alisando percorrendo a parte do corpo rapidamente (como tirando as "nhacas") em direção às partes externas;
- 6 – 'Cafuné'. Orientei-os para que ficassem em silêncio e a pessoa que recebesse a massagem também quieta, fechasse os olhos, respirasse fundo e se entregasse a massagem, relaxando.

#### **2º. DINÂMICA: Viagem Fantasia - Enfrentando seus Medos**

Deitem-se, fechem os olhos, prestem atenção a musica, a respiração e a minha voz. Respirem, enche e solta o ar lentamente. Façam isso 6 vezes, cada um no seu tempo. Quando soltar o ar soltem toda a tensão e relaxem. (Terminadas as 6 respirações disse): vou contar até 5, quando disser 5 vocês estarão totalmente relaxados e cheios de coragem. Quando soltar o ar soltem todo medo, e quando encher de ar encham-se de coragem. Vamos. 1. soltem o medo e encham-se de coragem. 2. 3. 4. soltem o medo e encham-se de coragem. Quando eu disser 5 vocês estarão cheios de sua coragem e nenhum medo o amedrontará. 5. completamente relaxados e cheios de coragem.

Agora imaginem uma luz amarela sobre seu corpo, primeiro sobre a cabeça, depois peito, braços, abdômen, costas, quadril, pernas, o corpo todo, esta luz te protege, te envolve e te enche de coragem e todo medo e insegurança vão embora.

Agora, munidos de coragem, vão imaginar seu encontro com seu medo. Aquele medo que te reprime e não te permite expressar-se livremente. Vá, encare seu medo de frente. Perceba, como ele é? Que imagens lhe vêm a cabeça? Qual sua forma? Qual seu sentimento? Não o tema, você é mais forte que ele.(tempo)

Encare-o. Como ele reage a você? (tempo)

Diga a ele quem é o mais forte! Eu, eu sou mais forte que meu medo! De agora em diante você não me amedronta mais!(tempo)

Se não conseguir enfrentá-lo na primeira vez, tente novamente, não desista! Na sua fantasia você pode e consegue tudo! Enfrente-o! Deixe sua mente livre para as imagens que virão!(tempo)

Agora você está totalmente libertado de seu medo. Liberte-se e sinta sua coragem!(tempo)

Você é um vitorioso! Sinta sua vitória deixe esta sensação tomar conta de você!(tempo)

Guarde com você as boas imagens e as más joguem-as fora!

Vou contar até 15 a quando disser 15 vocês começarão a mexer lentamente seus pés e seus dedos da mão. Respirando: puxando lentamente e soltando lentamente o ar... 1.2.3.4.5.sinta o prazer da vitória tomando conta de você! Concentre-se na sua respiração. 6. solte o ar lentamente. 7. quando eu disser 15 vocês vão mexer seus dedos dos pés e das mãos. 8.9.10.Sinta o prazer da vitória, solte o ar e todos seus medos. 11.12.13.14.15. Envolvido por sua coragem comece a mexer lentamente seus dedos. E muito aos poucos, vá mexendo braços, pernas e espreguiçando-se... Quando se sentir pronto abra seus olhos lentamente. Fique descansando por um tempo. Respire.

Quando se sentir pronto vá levantando-se suavemente, desenrolando, o último que sobe é a cabeça.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** (silêncio por um tempo até que todos se levantassem e sentassem em círculo) Quero que falem a respeito da experiência de vocês. Como foi a viagem? Como se sentiram durante o percurso? Quais medos encontraram? Quais imagens lhes vieram à cabeça? No momento do enfrentamento quais imagens surgiram? Como foi? Podem falar livremente a respeito do que experienciaram.

### **(9/maio) 9º. ENCONTRO - Apresentação/ Introdução à Improvisação (6ª. Aula)**

#### **1º Jogo: Aquecimento – “Passar a Bola”**

Em círculo, todos em pé, um inicia criando algo e deve representar algo com o que criou. Em seguida “passa a bola” sua criação, à pessoa que está ao seu lado. Este por sua vez recebe a criação do outro, faz algo com ela. Em seguida faz sua própria criação e representa algo com ela. Ao final, “passa a bola” para o vizinho e assim sucessivamente. Apenas usando gestos, expressões corporais, faciais e onomatopéias, mas utilizando a voz o menos possível.

#### **2º. MOMENTO: APRESENTAÇÃO LIÇÃO DE CASA 4:**

- Preparar uma cena, a partir de uma frase escolhida, de duas formas: com voz e sem voz.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** quais foram as diferenças que vocês viram entre as cenas? O que vocês sentiram hoje? Quais foram os medos e superações?

**Encerramento:** Exercício de criação com personagem com Tema pré-estabelecido. (inspirado em Novelty) Em dois grupos. GRUPO I dramatizar: “um ator sai de uma limusine na noite de entrega do Oscar”.

GRUPO II: “uma dona de casa desliga o telefone após saber de algumas fofocas e sai para o quintal para contar para a vizinha”.

### **(11/maio) 10º. ENCONTRO – Improvisação e Criação Verbal e Corporal (7ª. Aula)**

**1º EXERCÍCIO:** aquecimento com números.

Atores andavam em qualquer direção e quando encontram olhos com os de outro ator cumprimentam-se com números. Andando em ritmos prolongam um pouco a conversa com números. Andando nos planos.

**2º. Jogo: 1ª. Parte: Contando uma história usando números e onomatopéias**

Em duplas, um conta uma história curta usando números e sons, e o outro deve descobrir qual é a história.

**2ª. Parte:** um por vez conta sua história a platéia que tenta descobrir. Em seguida, o parceiro a traduz.

**3º. Jogo: Improvisação Verbal - 'Continue a História'.**

Um começava inventando e falando uma história livremente até um sinal combinado, o próximo, deveria continuar a história de seu parceiro inventando livremente também, e assim sucessivamente.

2ª. Tentiva: orientação para soltarem a imaginação e criarem personagens que ninguém conhece.

**Conversa:** Perceberam o que vocês fizeram?

**4º. Jogo: Improvisação corporal – “FOTOGRAFIA”**

Em grupos um por vez era o escultor e modelava os manequins uma pose encaixando cada um na pose do outro, ao final batia a foto e o outro grupo deveria descobrir qual era a intenção da foto do escultor.

**3ª. VEZ: Improvisação - Foto com movimento - Continue a cena e Encaixe-se.**

Ao bater a palma, e a cena da foto se movimentava. Os atores não podem parar de encenar até que eu peça para finalizar. Abri espaço para os atores que acharem um momento para entrar com um personagem que acrescenta na cena, que faça sentido, podem entrar e se encaixar, improvisando, ao terminar o que se propôs sair de cena.

**DINÂMICA CONVERSACIONAL :** O que acharam?

**(16/maio) 11º. ENCONTRO - Criação Cênica (8ª. Aula)**

**Aquecimento Corporal e Grupal:** “Passar a Bola” de forma criativa (uma rodada)

**Encaixe-se no movimento do outro:** Uma pessoa sugere uma ação ou idéia e quem sentir vontade e perceber uma oportunidade se encaixa na cena do

outro, faz o que achar necessário e sai. A "bola" é passada e outra pessoa inicia uma cena e outros que sentirem desejo se encaixam, e assim por diante.

**Fotografia dos Medos e das Propostas para enfrentá-los:** foto em movimento (dramatização) com tema sugerido. Resgatar seus medos apresentados anteriormente e criarem soluções e apresentar formas de enfrentarem seus medos, bloqueios e barreiras subjetivas. Em dois grupos, um grupo propõe a fotografia de um medo (li todos os medos levantados e eles escolheram um ou alguns para representar) e os outros atores entravam livremente para propor soluções de enfrentamento e superação dos medos. Apenas podiam combinar a cena que representaria os medos escolhidos, depois, o desenrolar da cena não poderia ser combinado, e sim improvisado pelo outro grupo, que assistia e esperava o momento certo para entrar no jogo e propor uma solução de forma espontânea e improvisada, sem prévia combinação.

**1º. MEDO:** junção de vários medos - de não conseguir, de errar na frente do público.

**2º. MEDO:** insegurança, medo de não conseguir tirar a nota na escola, medo de errar na prova.

**Encaixe-se na cena:** um ator propõe uma representação, os outros atores estão livres para entrarem na cena a hora que sentirem vontade e espontaneamente propor ações ou soluções para que a cena continue. Ou seja, finalmente chegaram ao estado de espontaneidade total, em que são livres para entrar e sair do jogo no momento em que quiserem, e livres para criarem o personagem ou representação que desejarem, escolhendo o momento e durante o tempo que quiserem. A única regra é: não parar de atuar por nada".

**DINÂMICA CONVERSACIONAL:** Como foi hoje?

### (18/maio)12º. ENCONTRO

Jogos e Exercícios Cênicos Criativos

**Criação e Expressão Individual:**1- Fazer uma ação (verbo) usando seu corpo e sua voz. 2 - Quantas emoções posso fazer com meu rosto? 3 - De quantas formas diferentes posso dizer a mesma palavra?

**Criação e Expressão Em Dupla:** 4 - Resolução de problemas: Criar um problema e criar sua solução. Representar ambos.

**Criação e Expressão em Grupo:** 5 - Criatividade Verbal : "Continue a História"

6 - Criatividade Verbal e Corporal: "Um conta o outro Faz"

**(23/maio)13º. ENCONTRO – Encerramento Festivo**

**Filmagem DINÂMICA CONVERSACIONAL FINAL**