

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA

**A FISICALIZAÇÃO NO PROCESSO DA FORMAÇÃO
INICIAL DE ATORES: UMA EXPERIÊNCIA COM A CIA.
CONDELON**

Ricardo Augusto Nunes da Silva

**Belo Horizonte
2012**

Ricardo Augusto Nunes da Silva

**A FISICALIZAÇÃO NO PROCESSO DA FORMAÇÃO
INICIAL DE ATORES: UMA EXPERIÊNCIA COM A CIA.
CONDELON**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro, Departamento de
Fotografia, Teatro e Cinema, Escola de Belas
Artes, Universidade Federal de Minas Gerais,
para obtenção do Título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Beatriz Mendonça
(Bya Braga)

Belo Horizonte
2012

Ricardo Augusto Nunes da Silva

A FISICALIZAÇÃO NO PROCESSO DA FORMAÇÃO INICIAL DE ATORES: UMA EXPERIÊNCIA COM A CIA. CONDELON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro, Departamento de
Fotografia, Teatro e Cinema, Escola de Belas
Artes, Universidade Federal de Minas Gerais,
para obtenção do Título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Maria Beatriz Mendonça (Bya
Braga)

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Maria Beatriz Mendonça (EBA-UFMG)

Prof. Ricardo Carvalho de Figueiredo (EBA-UFMG)

Prof^a. Gabriela Córdova Christófaro (EBA-UFMG)

Belo Horizonte

2012

Dedicatória

Ao esforço e dedicação de uma vida toda
de Maria Aparecida Sabino da Silva,
minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos a Deus, minha mãe e ao meu pai (Justino José de Almeida) que me deram tudo que sou.

Aos meus irmãos Rodrigo, Breno, Andressa, pelo apoio e admiração.

Ao Davi por ser um sobrinho tão especial que me faz querer ser melhor a cada dia.

À minha família que me abençoa e sempre apostou em mim, em especial: Tia Nuda, Tia Xuxa, Tia Dê, Viviane (torcedora e irmã coruja), Fernanda, Vanessa, Fabiana (primas amadas), Vó Eni e Vô Ico, tenho por vocês um amor incondicional.

Aos amigos de infância, de vida e vizinhos pelo incentivo.

Aos melhores, Isabela, Barbara, Fernanda, Poliana, Thiago e Ale, por me aguentarem, torcerem comigo, serem sempre muito úteis e queridos.

Ao Leo por emprestar o computador, ser tão generoso e paciente.

À Professora Bya Braga pela orientação cheia de bons abraços e apoio.

Ao Professor Ricardo pela paciência e apoio.

À Gabriela Christófaro pelo carinho no olhar e por me fazer bem dançante.

Aos Mestres que contribuíram com minha trajetória.

À turma que comigo ingressou nessa jornada e estarão sempre no meu coração: Andreia Gomes, Marcos Coletta, Mayara Dornas, Fabiano Lana, Ana Clara, Ana Lu, Beto Militani, Carloman Bonfim, Cecel Dantas, Diogo Horta, Italo Laureano, João Filho, Leandra Silva, Polyana Horta, Rejane Faria, Sérgio Nicácio.

À Jenny pela amizade e por digitar meu primeiro trabalho na Universidade quando eu ainda nem sabia digitar.

À Família Condelon, Jú, Henrique Diana e todos “condelons” que me acolheram nos palcos e me inspiraram.

Aos atores que participaram desse trabalho Hiago, Rodolfo, Gabriela, Pamela, Pedro, Breno, Moises e Maria Luiza, pela generosidade e entrega.

Aos meus sonhos que me movem e me enchem de esperança.

E a todos que estiveram do meu lado na vida, contribuindo com um carinho, um exemplo e fizeram que essa conquista fosse possível. Obrigado de coração!

RESUMO

Este trabalho visou à compreensão e o desenvolvimento do conceito teatral de fisicalização com atores em formação da Cia. Condélon de Teatro. Com o interesse de interferir na formação dos mesmos, potencializando a expressividade, consciência corporal e criatividade em cena. Tendo como base o trabalho com o Sistema de jogos teatrais de Viola Spolin.

Palavras – Chave: Fisicalização. Jogos Teatrais. Expressividade em cena. Consciência corporal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO	09
Capítulo 1	
O GRUPO DE TRABALHO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO	12
Capítulo 2	
IMPLICAÇÕES SOBRE O SISTEMA DE JOGOS TEATRAIS E O CONCEITO TEATRAL DE FISICALIZAÇÃO	15
Capítulo 3	
A INVESTIGAÇÃO PRÁTICA DO CONCEITO A PARTIR DO TRABALHO COM JOGOS TEATRAIS	20
CONCLUSÃO	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

“A realidade só pode ser física.”

Viola Spolin

Introdução e fundamentação

Foi ainda na infância que busquei uma aproximação com as Artes, sendo já neste período sabido por mim que este era o meu lugar de atuação profissional. A Dança surgiu como uma possibilidade de me expressar e utilizar o corpo como um lugar de reconhecimento. Fui descobrindo de forma bem curiosa possibilidades e caminhos para a utilização da ferramenta corpórea. Para minha surpresa, essa jornada durou apenas um ano, pois se fez necessária uma interrupção, fruto principalmente de questões sociais relacionadas às dificuldades de um homem fazer Dança no Brasil.

Neste período surgiu de forma instigadora dentro da escola, a possibilidade de fazer Teatro. Foi-nos apresentado o espetáculo “Sorvete de Condelen” que trazia como temática uma história juvenil, carregada de movimentações entre andaimes, cheia de dinamismo e força. Seria nesta peça teatral que mais tarde eu teria a minha primeira experiência artística nesta área.

Após alguns cursos ingressei na companhia teatral Cia Condelen¹ que é a responsável pelo espetáculo citado. Durante dez anos venho trabalhando com essa companhia e tendo contato com atores profissionais e com “aspirantes” ao trabalho atoral. Assim como aconteceu comigo é de *praxe* da companhia receber futuros atores adolescentes sem experiências anteriores para ingressarem neste trabalho. E foi a partir da observação do trabalho, ainda embrionário destes adolescentes, intercâmbio natural e pesquisas como ator (todas voltadas para a expressividade em cena) que comecei a organizar minhas primeiras ideias sobre a arte de representar. Surgiram então questões do tipo: Quais habilidades físicas são necessárias para representar uma cena? Que elementos são fundamentais ao trabalho atoral? Como instrumentalizar o corpo para a cena? Como ampliar a capacidade expressiva dos atores iniciantes? Compartilhando, como ator/bailarino e futuro professor, destas inquietudes sobre as competências fundamentais necessárias ao atuante, busquei refletir com o processo a ser desenvolvido.

Percebi que o ator no início de seu ofício tem como referência de comunicação o verbo, já que na maioria das vezes é através da fala que nos dirigimos ao outro. O uso

¹ A Teatro e Cia Condelen é uma companhia de teatro de Belo Horizonte com 17 anos de trabalho voltados para o teatro em escolas. Os temas desenvolvidos em seus espetáculos são: educação, família, relações afetivas, drogas e resgate de brinquedos e brincadeiras. Tendo como diretor, idealizador e autor dos espetáculos o arte-educador Henrique Diana, licenciado e Pós-Graduado pela Universidade Estadual de Minas Gerais-UEMG. A companhia tem residência no bairro Santa Cruz e trabalha com atores de 12 a 25 anos.

da palavra é naturalmente para nós a principal forma de comunicação e no teatro ela também se faz presente, como uma possibilidade ou uma aliada à comunicação corpórea.

Existe em muitos dos casos uma dificuldade (seja por repressão social, timidez, falta de costume ou até mesmo de habilidade) de se comunicar corporalmente nos primeiros contatos com o trabalho em cena. A não utilização habitual e consciente do corpo como um todo, seria o principal motivo para essa falta de conhecimento de possibilidades.

Os caminhos para essa tomada de consciência são muitos, excitantes e necessários, e se fazem cada vez mais importantes e objetivos, pensando na diversidade de técnicas e de métodos existentes na cena contemporânea. É de suma importância que os atores estejam preparados expressivamente para se envolverem em processos distintos, igualmente prontos fisicamente para a ação e isso precisa ser desenvolvido no momento anterior a qualquer trabalho cênico.

A intenção de habilitar a expressão física em cena existe no trabalho desenvolvido pela arte-educadora Viola Spolin (SPOLIN, 1998/2007) que através dos jogos teatrais² nos apresenta o conceito de *fisicalização*³ que pode ser definido como “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; (...) uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (SPOLIN, 1998, p.340). Nesse sentido, a fisicalização exige por parte do jogador uma percepção nos níveis intelectual, físico e intuitivo, sendo esse conceito uma ferramenta importante no trabalho com atores, pois essa é com certeza uma habilidade necessária em cena.

A possibilidade de evidenciar a dimensão corpórea da expressão atoral é sem dúvida uma das preocupações da autora. A mesma nos faz perceber que através dos jogos teatrais e do conceito spoliniano de fisicalização é possível “encorajar a liberdade de expressão física, porque o relacionamento físico e sensorial com a forma de arte abre as portas para o *insight*. (...) Esse relacionamento mantém o ator no mundo da percepção – um ser aberto em relação ao mundo à sua volta” (SPOLIN, 1998, p. 14). Esta possibilidade de se relacionar com o outro e perceber o espaço, me parece um ponto

² Usualmente *jogo teatral* é um termo utilizado em português para designar qualquer estrutura de jogo que possa ser utilizado no teatro, seja dramático (a partir de textos de teatro) ou mesmo na forma de esporte ou de brincadeiras. Em uma forma mais específica, Jogos Teatrais é a designação dos jogos improvisacionais criados por Viola Spolin.

³ O termo originalmente em inglês é *physicalization*, e foi traduzido por Ingrid Koudela para o português num primeiro momento como *fisicalização*, mas recentemente a tradutora revisou a tradução e optou pelo termo *corporificação*. Como tem sido até agora, vou manter o termo como *fisicalização* por uma escolha pessoal.

interessante aliado ao conceito. Podemos perceber que a partir desta interação é possível estabelecer um ambiente propício para o desenvolvimento da fisicalização e por consequência da capacidade expressiva dos atores iniciantes.

Os caminhos para o desdobramento pedagógico da prática da fisicalização são diversos, mas o que nos move aqui são as reverberações que podemos perceber na capacidade corporal expressiva do jogador-ator, tendo como meio a prática dos jogos teatrais de Spolin.

É importante destacar que o objetivo é a busca do conhecimento e do interesse de instrumentalizar expressivamente “aspirantes” ao trabalho atoral com a Cia Condélon, para o uso da comunicação teatral, tendo como base o desenvolvimento e a investigação em torno do conceito de fisicalização.

Capítulo 1 - O grupo de trabalho e algumas considerações sobre o processo

Em dezembro de 2010 procurei o diretor da Cia Condelen de Teatro com a proposta de desenvolver a prática do meu projeto de Trabalho de Conclusão de Curso - TCC. Coloquei todas as questões e o pedido foi aceito sem nenhuma dificuldade ou discussão. Acredito que pelo fato do pedido vir de um ator da Cia e por saber que todos envolvidos ali só sairiam ganhando com o trabalho.

Tive a oportunidade de conversar com os adolescentes que acabavam de ingressar na Cia para convidá-los e saber das suas disponibilidades. No primeiro contato conversamos sobre a proposta e expliquei que o trabalho fazia parte do meu processo de formação na Universidade, sem dar muitos detalhes sobre o conceito de fiscalização. Acreditando que muitos detalhes sobre a pesquisa só iria direcioná-los tendenciosamente, não permitindo que o processo corresse espontâneo e fluido.

Expliquei também que não existia a intenção de apresentar um espetáculo teatral no final do processo, mas sim que aquele trabalho fosse para nós mais uma oportunidade de experimentar um exercício atoral, sendo consequentemente uma ferramenta para futuros trabalhos como atores.

Todos se mostraram receptivos e interessados, dando valor ao que eles entenderam e nomearam como uma oportunidade de desenvolver o trabalho que aspiravam. Perguntados sobre suas expectativas, a maioria expressou o desejo de saber se expressar melhor e de conhecer mais as técnicas do teatro.

O grupo foi formado por oito integrantes⁴ com idades entre 16 e 19 anos. O espaço disponível para as atividades foi um galpão onde fica o depósito de cenários, figurinos, materiais de técnica e são realizados os ensaios, reuniões e apresentação da Cia. A prática foi realizada pela manhã em 15 encontros, com duração de duas horas cada, nos meses de Janeiro e Fevereiro. A finalização do trabalho ocorreu em um dia extra, com um encontro para avaliarmos todo o processo.

Em relação à técnica teatral utilizada na prática, tive o cuidado de me manter coerente com a proposta do Sistema de Jogos Teatrais, por ser ele o caminho utilizado para chegar ao objeto de estudo que é o conceito de fiscalização. Ainda assim, minha

⁴ Hiago Soares, Gabriela Veloso, Breno Fernandes, Rodolfo Colucci, Maria Luiza Mayer, Pamela Roccha, Moises Ventura, Pedro Santa Rosa.

experiência em Dança⁵, permeou todo o processo, seja nos aquecimentos ou relaxamentos, possibilitando um maior domínio corporal e relação de grupo. O trabalho com jogos tradicionais que são jogos de regras que fazem parte do legado cultural de uma sociedade e que também são propostos por Spolin, fizeram parte de nossa prática por interesse e necessidade colocada pelos próprios alunos. Eles propuseram e eu percebi que a recuperação de jogos e brincadeiras que eles dominavam proporcionou-lhes uma entrega maior e um enorme prazer. Estes jogos foram propostos ora por mim e ora pelos alunos, que traziam registradas as memórias de brincadeiras da infância.

As aulas realizadas, como já foi dito anteriormente, foram baseadas na proposta metodológica de Viola Spolin para a atividade teatral numa perspectiva ludopedagógica - o sistema de jogos teatrais - evidenciando a fiscalização, com o desejo de interferir no desenvolvimento da espontaneidade, expressividade, criatividade e consciência corporal em cena dos atores em processo inicial.

Para o desenvolvimento dessa proposta estabelecemos a seguinte rotina:

- Círculo de discussão para comentar e colocar as impressões do encontro anterior.
- Aquecimento com Jogos Tradicionais e exercícios de alongamento, flexibilidade e agilidade (todos ministrados por mim, sempre tentando alertá-los das possibilidades dos seus corpos e estimulando neste momento a criatividade e interação do grupo).
- Divisão do grupo (quando necessário).
- Apresentação da proposta para a atividade teatral (todos os jogos foram previamente estudados e selecionados com o intuito de efetivamente investigar o conceito de fiscalização mais intensamente. Não com o interesse de limitar, mas apenas para não perder o foco da pesquisa).
- Relaxamento
- Círculo de discussão e encerramento da aula do dia.

Como proposto por Koudela (2006) foi incorporado ao processo, desde o primeiro encontro o Protocolo, como meio de avaliação e registro. Tanto eu quanto eles

⁵ Não trabalhamos com nenhuma técnica de dança específica. Apenas desenvolvi exercícios de alongamento, rolamento simples, fortalecimento, coordenação motora, massagens e relaxamento.

registrávamos de forma escrita os encontros em folhas simples, sem qualquer exigência ou questionamento e esses eram entregues a mim diariamente. Os Protocolos, realizados individualmente após cada encontro, possibilitam outra forma de avaliar o trabalho, como explica Koudela:

A síntese da aprendizagem, materializada pelo protocolo, tem sem dúvida a importante função de aquecer o grupo, promovendo o encontro. O protocolo possibilita maior delimitação do foco de investigação em cada momento da aprendizagem. Eficiente instrumento na gestão intragrupais, o protocolo revela-se um instrumento radicalmente democrático, ao permitir a articulação de um método que busca a prática da teoria e a teoria da prática. (KOUDELA, 2006, p. 91/ 92)

Dentro de uma visão de que a avaliação é um momento de retomada do que foi realizado e um questionamento das possibilidades que seguirão a partir de então, é que este sistema foi escolhido.

Capítulo 2 - Implicações sobre o Sistema de Jogos Teatrais e o conceito teatral de fiscalização

Viola Spolin desenvolveu o Sistema de Jogos Teatrais em grande parte na Young Actors Company, em Hollywood, dentro do contexto do Movimento de renovação do teatro norte-americano. A autora foi bastante influenciada por Neva Boyd importante educadora norte-americana, que foi sua professora na Universidade de Northwestern, de 1924 a 1927. Além de Boyd, Spolin recebeu influência de Constantin Stanislavsky, importante teatrólogo russo (SPOLIN, 1998; KOUDELA, 2006).

O trabalho de Spolin teve inicio com crianças e em comunidades de Chicago. Seu primeiro livro que tem como essência o Sistema de Jogos Teatrais, *Improvização para o Teatro*, foi lançado em 1963, e traduzido para o português por Ingrid Koudela, professora da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

Em seu livro, Spolin desmonta a ideia de talento natural e propõe a democratização da arte teatral, ao dizer que “todas as pessoas são capazes de improvisar” (SPOLIN, 1998, p.3). E isso se torna possível através da capacidade e disponibilidade individual para experienciar. Sabendo que experienciar é adentrar, é envolver-se mentalmente, intuitivamente e fisicamente no processo do jogo que é à base do Sistema de Jogos Teatrais.

(...) o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer (Ibid., p.4).

Neva Boyd⁶, segundo Spolin nos diz que:

O jogo é psicologicamente diferente em grau, mas não em categoria, da atuação dramática. A capacidade de criar uma situação imaginativamente e de fazer um papel é uma experiência maravilhosa. (...) Observamos que essa liberdade psicológica cria uma condição na qual tensão e conflito são dissolvidos, e as potencialidades são liberadas no esforço espontâneo de satisfazer as demandas da situação (Ibid., p.5).

A autora ainda afirma que o jogo de qualquer natureza é altamente social, e que jogando “todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho

⁶ BOYD, Neva L. Play, a Unique Discipline.

como um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo” (Ibid., p.5).

Na metodologia de Spolin, os jogos são indicados como um problema a ser solucionado, dando um objetivo aos jogadores que se revezam na maioria das vezes entre plateia e atuante. Uma vez que não há um jeito certo ou errado de resolver o problema de cena, e a resposta para cada problema está prefigurada no próprio problema, o trabalho contínuo e a resolução abrem cada um para seu próprio foco. A maneira como o jogador resolve o problema é uma questão pessoal (SPOLIN, 1998, p.19).

Os jogos teatrais podem ser compreendidos como um sistema de improvisação teatral “que pode ser desenvolvido por todos que desejam se expressar através do teatro, sejam eles profissionais, amadores, jovens, adultos ou crianças” (KOUDELA, 2006, p. 40).

[...] coloca o aluno-ator em ação (fisicaliza); o problema prefigura um resultado; [...] na solução do problema está implícito como atuar; afasta o planejamento prévio; apresenta uma simples operação estrutural (como em um objeto), de forma que qualquer pessoa, com qualquer idade ou formação, pode jogar. (SPOLIN, 2001, p. 348).

Outros aspectos fundamentais ao trabalho com jogos teatrais são o foco, instrução e avaliação que foram durante o processo de pesquisa, fundamentais para o entendimento da rotina com os jogos e que levaram a um caminho importante para chegar efetivamente ao conceito de fisicalização. Por isso, tratarei aqui separadamente de cada um deles.

FOCO

Foco é o ponto de concentração do jogador no problema a ser resolvido, o cerne da instrução dada pelo professor. O domínio necessário aos jogadores que estão na área do jogo e na plateia. Seria, portanto, para onde convergem as atenções do jogador, da plateia e do professor. O ponto de encontro e ponto de partida do processo.

O estabelecimento da estrutura teatral, composta pelo “Onde”, o “Quem” e “O quê” é um aspecto relevante na maior parte dos jogos teatrais, pois são estruturas que auxiliam no entendimento e no foco.

Portanto, o foco busca facilitar o aprendizado de técnicas teatrais complexas, porém imprescindíveis, através do trabalho com certos segmentos dessas técnicas. O

foco auxilia também na disciplina, fundamental ao ato artístico. E, como função pedagógica no sentido mais amplo, propicia ao aluno a concentração em um problema de atuação. O que ajuda a desenvolver sua capacidade de envolvimento e relacionamento com seus companheiros na solução do problema, ao mesmo tempo em que libera o aluno para a ação espontânea, servindo como veículo para uma experiência orgânica e não somente intelectual.

INSTRUÇÃO

O professor não seria o detentor de todo o processo, mas sim um parceiro no jogo que emite as instruções. Tais orientações ditas por ele auxiliam os jogadores a manter o foco, permitindo que estes produzam sua própria dinâmica no processo e avancem para a experiência criativa.

Além de auxiliar na canalização do curso do jogo para o foco, “a instrução busca intensificar o jogo até o auge de energia e percepção dos jogadores” (SPOLIN, 2001, p. 31), ou seja, até o ponto do qual “a espontaneidade do aluno aparece para enfrentar uma crise no palco; o momento de deixar de lado as resistências e os quadros de referência estáticos; um momento de ver as coisas de um ponto de vista diferente; um momento de compreensão do ponto de Concentração” (SPOLIN, 1998, p. 348).

AVALIAÇÃO

Na ocasião em que for necessário dividir o grupo e parte dele estiver na área de jogo, os demais são plateia. Nessa divisão chamamos os grupos de jogadores-atuantes e jogadores-spectadores, pois todos estarão sempre voltados para o mesmo foco. Os jogadores-spectadores observam o jogo, dessa forma eles se integram com os jogadores-atuantes rumo aos aspectos da cena em investigação e posteriormente exteriorizam ao grupo suas impressões, assim como fazem os jogadores-atuantes.

Nas avaliações das cenas apresentadas, o grupo, coordenado pelo professor, pode conversar tanto sobre as questões relacionadas à vida social, presente nas improvisações, problematizando as situações do dia-dia, quanto sobre as resoluções artísticas propostas por cada grupo, com o intuito de aprimorar a capacidade dos alunos de conceber um discurso cênico. (DESGRANGES, 2006, p.135)

Assim, temos a avaliação como elemento de suma importância, sendo realizada depois que cada grupo terminou de apresentar seu problema de atuação. “É o momento para estabelecer um vocabulário coletivo e comunicação direta, tornada possível através

de atitudes de não-julgamento, auxílio grupal na solução de um problema e esclarecimento do Ponto de Concentração” (SPOLIN, 1998, p.24).

Chegamos aqui à conclusão de que o estabelecimento do foco, amparado pelas instruções claras, intensificam o jogo até o momento em que respostas às suposições começam a surgir, bem como a instauração de momentos de avaliação, em que jogadores atuantes e espectadores colocam suas impressões. Sendo assim, estes aspectos que postulam a ampliação das possibilidades de exploração dos elementos da linguagem teatral. Concorre também para o mesmo propósito, o acréscimo progressivo da estrutura dramática (onde, quem, o quê) nas áreas de experiência do jogo. Assim, nos jogos teatrais, a história remanesce da ação em vez de suscitá-la. E é na ação, na sua qualidade e sua execução em cena que Spolin busca como objetivo fundamental, o desenvolvimento da fisicalização.

O desenvolvimento deste conceito é um dos principais objetivos da metodologia de Spolin e diz respeito ao enfoque dado aos níveis físico e não-verbal, “em oposição a uma abordagem intelectual e psicológica” (Ibid., p.14). O papel do ator para a autora é dar a visão, mostrar a realidade do personagem, portanto as emoções pessoais do ator não devem ser levadas para a cena.

Podemos estar interessados somente na comunicação física direta; os sentimentos são um assunto pessoal. Quando a energia é absorvida num objeto físico não há tempo para ‘sentimentos’. Se isto parece rude, esteja certo de que insistir no relacionamento objetivo (físico) com a forma de arte traz uma visão mais clara e uma maior vitalidade para os atores-jogadores, pois a energia retida no medo de se expor é liberada na medida em que o aluno intuitivamente reconhece que ninguém está espionando sua vida particular... (Ibid.).

Sobre o conceito trabalhado no jogo teatral, o professor e pesquisador de teatro Ricardo Japiassu (2001) defende:

O conceito de fisicalização refere-se à capacidade dos jogadores de tornarem visíveis para observadores do jogo teatral objetos, ações, lugares e papéis envolvidos em uma representação cênica, sem o auxílio de qualquer suporte material que não seja o próprio corpo do sujeito. (JAPIASSU, 2001, p.88)

O trabalho com a fisicalização nesse sentido, exige por parte do jogador a capacidade de abstração. Acreditando que quando um objeto passa a ser utilizado para representar outro objeto em um jogo teatral, verifica-se que o significado original do primeiro foi substituído pelo jogador - que passou a lhe emprestar, agora, nova significação (VYGOTSKY, 2006).

Fisicalizar um objeto, uma ação ou um lugar, por exemplo, implica tornar "visível" através de um repertório gestual específico. Esse tipo de ação é altamente complexa e exige a percepção imaginativa do "que" esta sendo fisicalizado.

Tomemos o exemplo do jogo teatral Cabo-de-guerra: O foco desse jogo reside em dar realidade ao objeto, que nesse caso é a corda imaginária. A dupla de jogadores no palco mobiliza toda sua atenção e energia para dar realidade à corda. (KOUDELA, 2006, p. 46)

O que leva a concluir que o conceito em questão implica na ampliação da "capacidade corporal expressiva dos jogadores, de sua atenção, memória sensorial e pensamento categorial ou conceitual" (JAPIASSU, 2001, p. 90).

Acredito que sendo assim, a fisicalização trabalhada em um ambiente investigativo e estimulante que possibilite a atividade corporal dos atores iniciantes, assim como, sua fala e reflexão sobre seus momentos de jogador, acaba por desenvolver neste a habilidade de refletir sobre a prática teatral. Além de promover um corpo mais criativo, expressivo e preparado para lidar com dificuldades cênicas.

Maiores detalhes e serão apresentados nos capítulos que seguem, onde pretendo evidenciar a investigação prática da fisicalização. E para isso descreverei alguns exercícios desenvolvidos nos encontros, apontando os resultados atingidos.

Capítulo 3 - A investigação prática do conceito a partir do trabalho com jogos teatrais

No primeiro encontro, para iniciarmos a prática, o grupo chegou apreensivo e muito preocupado. Percebi que eles estavam antecipando algumas dificuldades físicas e traziam um conceito pré-concebido do trabalho que seria desenvolvido. Eu já havia dado algumas informações sobre o processo, mas achei pertinente reforçar alguns pontos, deixando claro que ali não existia certo ou errado e que eles não estavam sendo testados (no sentido de posição ou espaço de atuação dentro da Cia Condelon) de forma alguma.

Mas ainda assim essa era uma importante questão. Como trabalhar com um grupo que inicialmente se apresenta desencorajado para um processo que necessita de entrega? Encontrei em uma passagem no livro *O Jogo teatral no livro do diretor* (SPOLIN, 1999) um conceito fundamental para o trabalho desenvolvido aqui e para responder tal questão.

Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar. (...) A presença chegar através do intuitivo. Não podemos aproximar a intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos. O próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes. (SPOLIN, 1999, p.17)

Senti que deveria me colocar como um parceiro no trabalho a ser desenvolvido, criando condições para que eles estivessem presentes. E foi através do jogo que isso foi possível, jogando eles estavam fisicamente presentes sem expectativas mentais sobre o que estavam fazendo, possibilitando o acontecimento do inesperado, do novo.

Propus então que nos primeiros contatos, eles se colocassem no início das atividades propondo os Jogos Tradicionais conhecidos e experienciados na infância. Com o intuito de aproxima-los da prática e fomentar a interação.

O Jogo da “Dança das cadeiras”⁷ foi por várias vezes proposto e era sempre muito desejado por trazer uma relação intensa do grupo, mas comecei aos poucos a retirar as cadeiras e não os jogadores, solicitando que eles sentassem nas que foram retiradas. Sobre esse jogo eles escreveram:

⁷ Faz-se uma roda de cadeiras e outra de pessoas. Sendo que o número de cadeiras deve ser sempre um a menos. Toca-se uma música e quando a música parar, todos devem sentar em alguma cadeira. Quem não conseguir sentar, é eliminado e mais uma cadeira é retirada.

*Fizemos o jogo da cadeira, o convencional, e depois o fizemos com cadeiras imaginárias que nos permitiu ver a diferença ao tocá-las, sentá-las, etc. **Rodolfo**⁸*

*O jogo das cadeiras, com uma ou mais sendo imaginárias, faz com que a gente comece a utilizar de outros meios para realizar o exercício. **Pedro***

Neste jogo eles estavam mais preocupados em realizar o que foi solicitado e a cadeira estava ainda muito “na cabeça deles”. Sabendo que todas as cadeiras eram, fisicamente iguais e do mesmo tamanho, quando retiradas, tomavam proporções diferentes e deixavam de ser cadeiras para se tornarem bancos, por exemplo. Quando a música parava, alguns chegavam a falar que estavam sentados, trazendo, como comentamos no inicio desse trabalho, a fala para comunicar uma ação.

*Surgiram cadeiras de várias formas, tamanhos, proporções diferentes e até faladas. **Pâmela***

A partir daí ficou combinado que o uso da fala só seria possível em jogos que fossem necessários. Principalmente para estabelecer uma comunicação corporal, priorizando o diálogo fisicalizado.

No segundo encontro solicitei que fizessem atividades cotidianas (que não apresentem riscos) de olhos vendados, como: tomar banho, escovar os dentes ou tomar café. E que essa experiência fosse apresentada a todos no encontro seguinte. Meu interesse era o de estimular os sentidos, ampliando a visão que eles tinham do que era rotineiro. Senti vontade de interferir mais fortemente no grupo no que diz respeito à percepção espacial acreditando que frutos seriam colhidos no trabalho físico dentro da prática com os jogos tetrais.

A experiência provocou positivamente a todos e trouxe certa excitação para expor a experiência. Alguns falavam do tamanho dos cômodos da casa que pareceu ampliado, assim como de objetos, sons, comidas e suas temperaturas. Outros relatavam ansiedade e medo na atividade. Fato é, que todas essas observações nos levaram ao Jogo “Caminhada no espaço” ⁹ que originalmente é feito com os olhos livres, sendo que aqui

⁸Os trechos retirados dos Protocolos feitos pelos alunos reproduzidos nesse trabalho, não sofreram interferência da minha parte.

⁹ Em duplas que revezam entre si um jogador venda os olhos e caminha pelo espaço tendo se necessário a proteção do que está enxergando.

achei mais pertinente fazê-lo com os olhos vendados. Instrui que eles caminhassem sentindo o espaço com o corpo todo, com seu interior, com as costas, com a língua, dando pausas e se possível variando a velocidade.

Ao final perguntei se alguém sentiu o espaço e o que sentiu? As respostas foram:

*No início eu não conseguia me mover, mas aos poucos com a ajuda da Gabriela fui tomando coragem e consegui caminhar pelo espaço que é muito maior do que eu vejo. **Maria Luiza***

*Eu senti o espaço através do vento quando passava alguém, pelo barulho dos pés e tal. **Moises***

*O cheiro também ajuda a identificar o espaço a reconhecê-lo. **Rodolfo***

*Eu vi os outros e o espaço com todos os meus sentidos, igual foi no exercício em casa. **Hiago***

Com essas experiências chegamos a um lugar investigativo muito importante, porque além de despertar a percepção sensorial dos jogadores, demos um passo para encorajá-los ao acordo e a participação conjunta.

Outro jogo tradicional que permeou grande parte do processo e somou no desenvolvimento da percepção foi o jogo “Três Mudanças” ¹⁰.

*Este jogo feito com os atores de preto dando um ar neutro sem roupas chamativas, dificulta o exercício para que os atores busquem as diferenças que possam estar mais escondidas, aguçando ainda mais o olhar. **Hiago**.*

Sobre o desenvolvimento sensório-corporal Augusto Boal¹¹ (1996) apresenta uma reflexão que se faz muito pertinente aqui. O teatro é para o autor um tipo de conhecimento que é adquirido através dos sentidos e não somente da razão. Sendo por tanto uma atividade onde o sujeito deve embarcar na sua inteireza.

No que diz respeito à sensibilidade, o autor afirma que ao longo do tempo, pela relação com o mundo e com a nossa própria história vamos ficando mecanizados e que no ato teatral o participante deve passar pela progressiva ‘desmecanização’ dos sentidos.

¹⁰ Os jogadores em pares observam cuidadosamente o outro, notando o vestuário, cabelo e os acessórios. Então eles viram de costas um para o outro e cada um faz três mudanças na sua aparência física. Quando prontos, os parceiros voltam a se olhar e tentam identificar as mudanças.

¹¹ Augusto Boal foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras no teatro contemporâneo internacional. Ele fundou o Teatro do Oprimido, que junta o teatro à ação social, as suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, mais destacadamente nas últimas três décadas do século XX, sendo bastante usadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política, mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

Para o melhor entendimento do que ele propõe é feita a diferenciação entre:

- Tocar (ato corporal, biológico) e Sentir (ato de consciência). Como ficamos no passar dos anos insensíveis ao toque, para que o corpo humano produza livremente teatro é preciso estimulá-lo, desenvolvendo exercícios que ajude a sentir tudo o que se toca;
- Escutar e Ouvir. O mesmo processo deve ser feito para que ouçamos tudo o que escutamos.
- Olhar e Ver. Precisamos da mesma forma, conseguir ver tudo aquilo que olhamos, acreditando que passam despercebidos da nossa visão milhares de formas, traços, superfícies e volumes em movimentos. Afinal, naturalmente vamos selecionando os estímulos a partir de nossa forma de estar no mundo.

Por isso o trabalho com exercícios que estimulam múltiplos sentidos devem ser executados. Sendo possível dessa forma, desenvolver a inter-relação entre eles e ativar a memória sensorial.

Após estimulá-los sensorialmente e fisicamente, colocando todos em alerta e presentes, busquei sempre propor em seguida a fiscalização através dos Jogos teatrais. Inicialmente (até mesmo para ter uma comparação) apresentei propostas de jogos que faziam uso de objetos. Como o “Jogo do Onde” ¹² que tem como foco mostrar o Onde através dos objetos. Como podemos observar na imagem a seguir onde é fiscalizado um bar ¹³.

¹² Um jogador entra na área de jogo e mostra onde através de objetos físicos. Qualquer outro jogador que saiba Onde o primeiro está pode assumir um Quem, entrar no Onde e desenvolver um relacionamento com o Onde e com o primeiro jogador através dos objetos no Onde. Na medida em que o Onde se tornar conhecido, os outros jogadores entram com personagens relacionados (Quem) dentro do Onde e na atividade (O Quê).

¹³ Os jogadores utilizam latas de bebidas vazias.



Figura 01: Jogo do Onde.

Registrei em protocolo sobre essa experiência que “os jogadores interagiram com muita fluência. E permitiram com muita generosidade que o Onde que era o foco do jogo aparecesse como foco principal.”

Este tipo de jogo era o mais bem recebido pelo grupo que encontrava na utilização de objetos um caminho possivelmente, mais cômodo para criar. Os corpos estavam sempre envolvidos na ação, mas ainda assim o objeto era para eles um suporte.

*O jogo que solicitou mostrar o onde foi um dos mais interessantes por que tínhamos adereços e utilizamos todos possíveis para fazer um bar. **Breno***

*Sem falar criamos uma cena hoje apenas com objetos. Todo mundo entendeu que era um bar no momento em que o Moises começou a beber em uma latinha. **Gabriela***

Dentro desta proposta de jogo as avaliações eram quase sempre positivas, mas depois da experimentação desse lugar que gerou um certo conforto, passamos a não utilizar objetos, assim como foi feito com a fala, a fim de uma investigação mais efetiva do conceito em questão.

O primeiro jogo sem objeto foi o “O que estou comendo?”¹⁴. O jogador-atuante trabalhou em torno do ato de comer uma manga (ver figura 02). Como acontece em todo final de sessão, avaliamos os Jogos e os jogadores-espectadores apontaram para o fato de que para eles, o foco do Jogador-atuante não estava apenas na ação de comer uma manga.

¹⁴ O jogador deve deixar clara a comida pelo ato de comê-la.

*O Rodolfo ficou preocupado em como sentar e isso desviou a nossa atenção. **Pamela***

*Ele estava com o pé tenso até parecia estar ajudando a mão a segurar a comida ou comendo também, isso atrapalhou no entendimento pra mim. **Pedro***

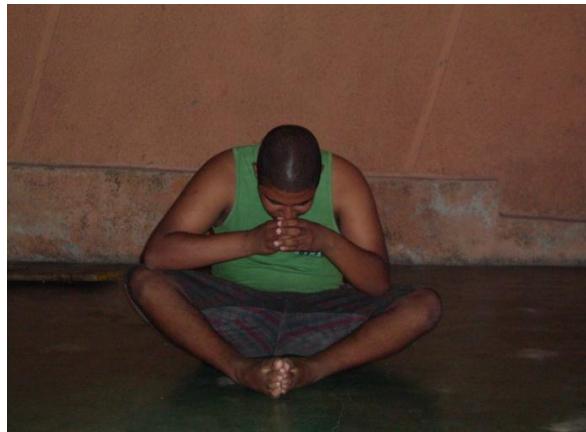


Figura 02: Jogo O que estou comendo?

A avaliação feita pelos jogadores-espectadores não foi recebida pelo jogador que participou da experiência e tão pouco por mim, como uma crítica negativa recheada de juízo de valor, pelo contrário. Aquele tipo de avaliação, na realidade, provocou reflexão no grupo e diálogos produzidos com uma liberdade fundamental para o desenvolvimento e entendimento do que estávamos nos propondo.

Aos poucos era possível reconhecer neles uma educação no olhar e um domínio da linguagem teatral e corporal. Tal afirmação é possível a partir da análise dos Jogos “Fisicalizando um objeto”¹⁵ (ver figura 03) e “Parte do todo 3: Profissão”¹⁶ (ver Figura 04).

Segundo Spolin, a fisicalização é um estudo de representação corporal que visa evitar uma imitação impensada. Nesse sentido, Joaquim Gama¹⁷ que desenvolveu uma pesquisa muito próxima da que desenvolvemos aqui (também sobre a fisicalização no sistema de jogos teatrais), acrescenta:

¹⁵ Cada jogador seleciona um objeto que se move ou possa ser colocado em movimento. Ao manipular o objeto, o jogador deve comunicar para os jogadores na plateia o movimento desse objeto.

¹⁶ Um jogador escolhe secretamente uma profissão e inicia uma atividade relacionada. Os outros jogadores entram um de cada vez como personagens definidos e iniciam ou entram com uma atividade relacionada com a profissão.

¹⁷ Professor universitário de teatro da Universidade Sorocaba – UNISO, Sorocaba – SP, diretor do grupo GET – Grupo experimental de Teatro, do Teatro Humboldt. Atualmente desenvolve pesquisas na área da pedagogia do teatro, em nível de pós-graduação, doutorado, na ECA/USP.

(...) os jogos teatrais propõem aos jogadores um problema a ser solucionado: tornar real o imaginário. Isso diferencia a fisicalização, por exemplo, da mímica tradicional. O problema a ser solucionado não está em descrever o objeto imaginário, mas em mostrar a intencionalidade de um gesto. Cada jogada deve mostrar, por intermédio do gesto, o objeto imaginário, tornando-o real no palco. Estabelece-se assim a seguinte relação: o corpo do ator está no palco, com todas as suas características físicas, mas é possível ler os gestos que ele realiza e ver o objeto imaginário. Corpo e objeto imaginário coexistem no palco. (GAMA, 2010, p. 2).

Em ambos os jogos citados anteriormente os jogadores apresentaram um ganho no que diz respeito à utilização do corpo para mostrar um objeto e uma situação. Ficou evidente a busca por representar a realidade imaginada por eles sem precisar ter ali uma moto ou um balcão de bar.



Figura 03: Jogo Fisicalizando um objeto.



Figura 04: Jogo Parte do todo 3: Profissão

Entendemos, portanto, que a fisicalização está na essência de mostrar a realidade física da cena. Ela é efetivada quando o ator usa do seu corpo para tornar visíveis seja

um objeto ou uma ação para espectadores do jogo teatral ou da cena. Não se tratando de um processo com abordagem intelectual e psicológica, mas sim corpórea.

Viola Spolin indica que o ator deve ter a capacidade e sensibilidade de comunicar o mundo físico. Que fisicalizando ele descreve a maneira pela qual o imaginário é apresentado. Na fisicalização o que interessa ao espectador é a comunicação física direta.

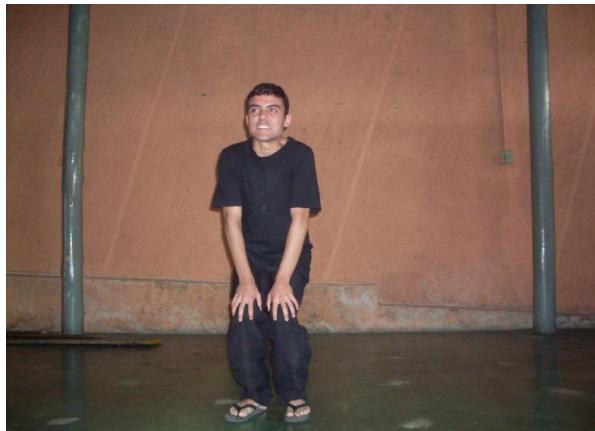


Figura 05: Fisicalizando a ação de defecar no vaso sanitário

Com o Jogo “Envolvimento em duplas”¹⁸ diagnosticamos certa dificuldade por parte de algumas duplas em sustentar o foco que era manter o objeto entre os jogadores. Porém, o jogo fez com que cada um dos jogadores-atuantes e nós, na plateia, pudéssemos visualizar o objeto com muito mais precisão, todos os objetos se tornaram presentes na gestualidade obtida pelos jogadores-atuantes e pela criatividade das ações em cena.

¹⁸ Times de dois jogadores entram em acordo sobre um objeto entre eles e iniciam uma atividade determinada pelo objeto.

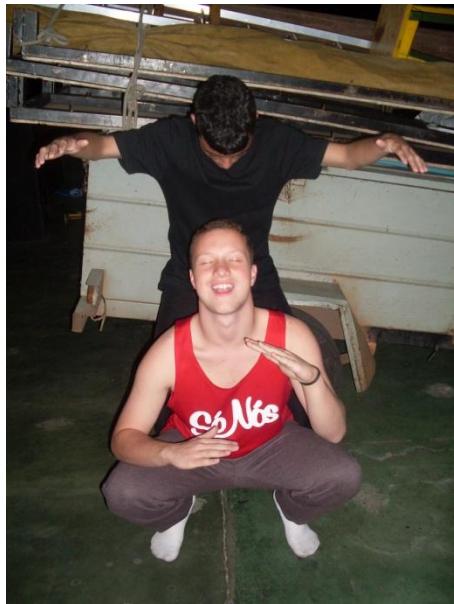


Figura 06: Jogo Envolvimento em duplas

*O meu envolvimento físico é maior a cada encontro assim como o significado dos gestos que faço. **Hiago***

No avançar da pesquisa os jogadores-atores foram conquistando mais entendimento, no que diz respeito ao processo proposto. Eles buscavam por conta própria, fora das nossas práticas, pesquisar e entender os jogos. O que foi enriquecedor nas análises dos resultados, no desenvolvimento da sensibilização, nas reflexões e principalmente na forma de se colocar em cena e buscar a efetivação da fiscalização.

O Jogo “Transformação de relacionamento” ¹⁹ é um exemplo claro dessa evolução. Este é um jogo complexo que contava para mim apenas como uma possibilidade caso o grupo evoluísse dentro da pesquisa, afinal ele exige muita atenção, sensibilidade e interação de grupo.

Foi exatamente com esse jogo que pude avaliar que a relação entre eles, assim como a criatividade e expressão de um modo geral haviam potencializado.

¹⁹ Os jogadores iniciam o jogo com um determinado relacionamento. No decorrer do jogo eles deixam que o Quem se transforme em novos relacionamentos, um após o outro. Os jogadores não devem inventar a mudança e sim deixá-la acontecer. No decorrer dos relacionamentos que se transformam, os jogadores podem tornar-se animais, plantas, objetos, máquinas e entrar em qualquer espaço e tempo.



Figura 07: Jogo Transformação de relacionamento.

A possibilidade de entrar em contato com o físico, tornando real o imaginário foi aos poucos acontecendo através do conhecimento e exploração do corpo. Sendo assim, trabalhar com a fisicalização é uma forma de deixar claro o significado do corpo para o aprendizado.

O aprendizado pressupõe transformações corporais. Se pensarmos nele de forma mais ampla, vamos perceber que não é apenas nas Artes que o corpo está presente, ainda que muitas vezes ele seja completamente ignorado, trazer o teatro para o aprendizado é também uma forma de garantir a presença corporal na construção de conhecimento.

Em nosso ultimo encontro, esse apenas para avaliarmos todo o processo e confraternizar, levantei uma questão que acredito ser pertinente. A percepção sobre o seu corpo e do seu trabalho como ator mudaram com o processo?

*Os Jogos e todo o trabalho de modo geral me ajudaram muito a descobrir dificuldades que tenho. Me sinto bem em entender mais sobre meu corpo e perceber que posso melhorar trabalhando. **Gabriela***

*Sim, pois no decorrer das oficinas fui me tornando mais preparado para estar em cena. Hoje já consigo atuar só com meu corpo. **Pedro***

*Alem das dores dos alongamentos eu sinto que estou mais espontânea e isso com certeza será bom para o trabalho de atriz. Ainda acho pouco porque tenho muitas para conquistar. **Pamela***

*Estou mais criativo e melhorei muito na visão dos aspectos da representação e acredito estar representado melhor também, com um corpo mais consciente. Só preciso mostrar. **Hiago***

*Hoje eu mexo o corpo com muito mais facilidade e faço coisas que pensei que não conseguia fazer. Tenho mais coragem e se um dia eu não for atriz isso já é algo que já valeu a pena. **Maria Luiza***

*Mudou mas é difícil explicar, acho que estou mais solto, mais criativo. **Moises***

*Com certeza, esse trabalho melhorou minha respiração, me ajudou a pensar no meu tamanho, na forma que as coisas têm e em como é simples atuar com verdade cênica. **Breno***

*Como foi dito esse é só um caminho, mas foi ótimo para mim conseguir participar desse grupo que se continuar a trabalhar junto vai com certeza criar coisas muito boas. **Rodolfo***

Nestes depoimentos observamos as várias transformações corporais que o trabalho teatral gerou em cada um dos participantes. Evidencia-se não apenas a compreensão do conceito de fiscalização e das possibilidades de expressão possibilitadas pelo seu desenvolvimento, mas também em como a experiência ampliou a capacidade de sentir e perceber o próprio corpo.

Conclusão

Finalizo este estudo com a sensação de que era possível ir mais longe! De toda forma foi possível chegar a um lugar muito próximo do insistentemente almejado e encontrar outras arestas. Deixando assim uma vontade enorme de levar adiante essa pesquisa.

O trabalho em algum momento deixou de ser apenas uma investigação em torno de um conceito, para entender o desenvolvimento dele em um sujeito, no caso oito que generosamente arriscaram e se entregaram de corpo e alma, como sugere Boal (1996). Essa entrega foi fundamental para observar a evolução de cada um, no seu tempo e da sua forma.

No decorrer do processo foi perceptível a conquista da autonomia corporal do grupo. O trabalho com os jogos estabeleceram um aprendizado prazeroso, colaborativo e participativo. Levando todos a uma autonomia nas escolhas criativas que hoje acredito serem extremamente possíveis e fundamentais. Afinal, os corpos são deles e eles precisam ter o comando e a consciência que o trabalho com a fiscalização propõe e estabelece. Sendo nesse sentido um caminho importante para atores e não atores.

Já a relação que foi estabelecida entre nós nesta metodologia, posso dizer que foi enriquecedora. Apresentou uma concepção de aprendizagem dialógica que inevitavelmente acontece. Sendo assim é possível afirmar que o interesse de interferir na formação deles como atores em processo efetivamente aconteceu (como podemos observar no processo relatado), mas o contrário também é verdadeiro. As trocas de informações e experiências foram os caminhos para o desenvolvimento da integração e instrumentalização do corpo.

Mais do que isso, a pesquisa permite uma importante conclusão. No processo os atores em formação envolveram-se em novas relações e, por meio delas, superaram dificuldades que, ainda que fossem sentidas como particulares eram colocadas na área de jogo e expostas, compartilhadas nos círculos de discussões. Neste processo, encontraram na linguagem do teatro, mais precisamente na fiscalização um novo caminho para se colocaram em cena, se expressarem e objetivarem a subjetividade, experiência que marcou positivamente as suas vidas, fazendo-se estratégia para a busca dos sujeitos e artistas que desejam ser.

Resta-me falar sobre como foi importante e superador como sujeito à realização desta pesquisa. A cada palavra que aqui escrevo me surpreendo e vou me enchendo de

coragem e me recriando. Deixo um pouco de lado o distanciamento necessário de pesquisador, como artista relembro de quem eu era quando iniciei meu primeiro curso de teatro na Cia Condélon, aos 16 anos, e de toda a trajetória percorrida até aqui. Aproximando-me em alguns momentos, e em outros me distanciando da experiência que viveram os oito atores em processo, comprehendo que assim como eles passaram a significar o teatro como um aspecto importante de suas existências, também em mim esta experiência imprimiu marcas significativas, constituindo a pessoa que hoje eu sou.

Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

GAMA, Joaquim. (2010). *A Fisicalização no Sistema de jogos teatrais*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v.7, n.1, 2010.

JAPIASSU, Ricardo. *A linguagem teatral na escola: Pesquisa, docência e prática pedagógica / Ricardo Japiassu*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Jogos teatrais na sala de aula*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Bibliografias Consultadas

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Do Mediterrâneo ao Atlântico, uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VYGOTSKY, L. S.. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.