

Por uma Pedagogia da Espontaneidade: Interloquções teóricas entre J. L. Moreno e K. Johnstone

Resumo: O artigo em questão apresenta síntese de pesquisa de natureza teórica que objetivou encontrar interloquções entre a Socionomia de Jacob L. Moreno e o Sistema Impro de Keith Johnstone a partir de suas fundamentações teóricas e práticas no que concerne às suas ideias em relação à espontaneidade e a possibilidade de desenvolvê-las nos indivíduos. Apresentamos os usos da Improvisação Teatral, as características específicas de cada uma das práticas investigadas e os elementos centrais do treinamento de cada uma. A partir deste diálogo, traçamos a possibilidade e necessidade de se pensar mais pesquisas e formações para uma pedagogia da espontaneidade.

Palavras-chave: Socionomia; Teatro Espontâneo; Improvisação Teatral; Criatividade; Espontaneidade

1. Introdução

Este artigo parte de uma pesquisa de natureza teórica que teve como objetivo encontrar interloquções entre o Psicodrama de Jacob L. Moreno e o Sistema Impro de Keith Johnstone a partir de suas fundamentações teóricas e práticas no que concerne às suas ideias em relação à espontaneidade e sua possibilidade de desenvolvimento nos indivíduos. Para isto, o artigo apresenta abordagem sintética desta pesquisa e tem como proposta de recorte a investigação sobre como a linguagem da Improvisação Teatral é abordada pelos autores, considerando que Moreno foi pioneiro nesta prática com seu Teatro Espontâneo e Johnstone é uma das maiores referências da improvisação contemporânea, especificamente no que diz respeito à improvisação como espetáculo.

Apesar de diferentes em suas bases e formatos, os produtos finais de um espetáculo de Teatro Espontâneo ou Impro enquadram-se na linguagem da Improvisação Teatral. A fim de situar os leitores que não estejam familiarizados com a área, apresentamos como “prólogo” deste texto a ideia de improvisação como espetáculo.

Em seguida as duas seções seguintes de desenvolvimento apresentam as principais ideias de cada um dos autores em relação aos temas propostos, dialogando com a literatura acadêmica disponível a respeito dos mesmos e buscando interlocuções possíveis. Finalizamos a discussão com o ponto de convergência entre ambas as teorias: a possibilidade de desenvolver a espontaneidade nos indivíduos através da prática teatral.

1.1 Improvisação: Um teatro sem roteiro

No entendimento geral, definimos algo como improvisado quando desvia do planejamento, é feito às pressas ou resolve algum problema a partir de alguma alternativa não esperada, por conta de alguma mudança de planos ou contexto. No teatro, especificamente, o mesmo senso comum entenderá improviso como uma saída para o ator que por algum motivo saiu do roteiro, seja porque esqueceu a fala ou precisou lidar com alguma situação imprevista, de modo que a atuação improvisada seria o caminho para tentar voltar o quanto antes para o texto planejado. Entretanto, a improvisação para além de seu sentido cotidiano também é técnica, linguagem e produto teatral.

Neste ensaio, entenderemos improvisação teatral em sua definição mais simples: cenas teatrais performadas sem roteiro, ou seja, sendo criadas no mesmo momento em que acontecem, sem ensaio prévio. Para Muniz (2015), existem três principais formas de uso e entendimento da Improvisação Teatral na contemporaneidade. A primeira delas é a improvisação como formação do ator. No processo de aprendizagem e desenvolvimento teatral, o ator passa por diversos jogos e exercícios que despertam seu corpo e sentidos para a prática, assim como criam e recuperam registros sensoriais que serão utilizados no fazer teatral. Grandes diretores e teatrólogos como Spolin, Stanislavski, Artaud, Boal, Moreno, Johnstone e muitos outros utilizaram dos exercícios de improvisação para o desenvolvimento do ator.

O segundo uso da Improvisação diz respeito ao processo de criação dos espetáculos. As cenas sem roteiro são, nessas situações, exercícios de criação em que os atores, estimulados por algum jogo teatral, personagens ou temas específicos, constroem cenas e avaliam se estas passam a fazer parte do roteiro do espetáculo. A improvisação é então um dos caminhos, ferramenta de criação e experimentação que tem como objetivo final a construção de cenas não-improvisadas. Parte-se de práticas de teatro construído espontaneamente para que, ao serem observadas e reelaboradas, estas cenas sejam posteriormente ensaiadas e planejadas. É um entendimento da improvisação enquanto processo.

Ambos são os meios mais comuns de se compreender a Improvisação Teatral. Há, entretanto, um terceiro uso do improviso teatral. É o que Mariana Muniz (2015) chama de “Improvisação como Espetáculo”. A pesquisa e prática da improvisação como espetáculo é recente quando comparada à história do teatro como um todo, de modo que ainda é escassa a produção acadêmica que trate especificamente dela. Apesar disso, a pesquisadora, em sua tese de doutorado, realizou um trabalho investigativo de mapeamento das principais formas em que o Improviso foi apresentado diretamente como espetáculo, como produto final em que o público acompanha em tempo real a espontaneidade dos atores ao criar espetáculos inteiros (ou cenas menores) na hora, sem a existência de um roteiro prévio, e a partir de diferentes estímulos e dispositivos dramáticos que variam conforme a prática escolhida.

É dentro deste formato de improvisação que se encontram os trabalhos com os quais estamos dialogando, sendo o primeiro deles o Teatro Espontâneo de Jacob L. Moreno, pioneiro na linguagem da Improvisação como espetáculo no início do século XX, sendo justamente esta prática que o levou para as pesquisas e fundamentações que iriam culminar no Teatro Terapêutico (que posteriormente se desenvolveu dando forma

ao Psicodrama, Sociodrama e outras técnicas da Sociatria) criado pelo autor, atualmente conhecido e investigado mundialmente. A segunda forma é o Sistema Impro, de Keith Johnstone. O dramaturgo e diretor teatral desenvolveu uma série de fundamentos e exercícios que visam a construção da improvisação como espetáculo, dialogando diretamente com a criatividade e espontaneidade dos atores.

Nossa hipótese é que existe um diálogo potente entre as visões e práticas de Moreno e Johnstone, apesar de não chegarem a trabalhar juntos e seus principais trabalhos possuírem finalidades diferentes, ambos apresentam ideias a respeito do desenvolvimento de espontaneidade e criatividade sobre as quais iremos apresentar algumas interlocuções.

2. O Teatro da Espontaneidade de Jacob L. Moreno

Para Moreno (1984), o Teatro Vienense da Espontaneidade (entre 1921 e 1932) tinha como objetivo produzir uma revolução no teatro e se caracterizava por quatro elementos específicos: a) Eliminação do texto escrito (roteiro); b) Participação da audiência, de modo que todos são participantes-atores; c) Atores e plateia como únicos criadores e tudo é improvisado; d) Desaparecimento do antigo palco para um palco-espço, espaço da vida.¹

Em “O Teatro da Espontaneidade”², Moreno descreve as experiências com que surgiram, a partir desta prática, a origem do teatro (em seu formato clássico) e a necessidade de sua transformação através da espontaneidade, a estrutura arquitetônica como a ideia de palco reconfigurada (um palco central em meio a audiência, elevado e sem coxia), os princípios e formas que a guiam, o treinamento do elenco, e discute a ideia

¹ MORENO, Jacob L. O Teatro da Espontaneidade. São Paulo: Summus, 1984, p.9.

² Livro originalmente publicado por Moreno em 1923.

de espontaneidade, um conceito central e que perpassa toda a obra moreniana. Para Moreno:

O teatro da espontaneidade tem a tarefa de servir ao momento. Retrata os eventos diários mas não com a concreta impetuosidade dos parlamentos, cortes de justiça e jornais, mas isento – num senso espontâneo – da maquinaria dos incentivos e interesses pessoais. Seu repertório poderá conter produções poéticas bem como problemas sociais. (...) A realidade dos conflitos através dos quais cada um dos espectadores é também particular e subjetivamente afetado faz retornar ao teatro a imediatidade do relacionamento com a audiência, por ele perdida (MORENO, 1984, p. 83)

Nesse sentido, Moreno propõe que seja um teatro do momento, construído no aqui e agora, de forma que supere clichês de forma e conteúdo e esteja livre para organizar seu repertório a partir da audiência (não mais passiva, mas participante) que se encontra ali, em contraste ao teatro clássico em que o dramaturgo e o texto podem, em boa parte das vezes, já estar distantes da audiência não só em tempo e espaço, como também em identificação.

É importante ressaltar que, apesar de ser uma proposta revolucionária para o teatro do ponto de vista da improvisação teatral, considerando que a linguagem estava praticamente abandonada desde a decadência da Comédia dell'arte no fim do século XVIII³, o Teatro da Espontaneidade de Moreno não foi bem recebido pela imprensa e pela crítica. Moreno relata que quando as apresentações eram bem sucedidas e a espontaneidade era alcançada, o público imaginava que as cenas haviam sido combinadas e estavam sendo enganados. Por outro lado, quando falhavam, a crítica era de que construir a dramaturgia espontaneamente simplesmente não funcionava.

³ MUNIZ, Mariana. Improvisação como espetáculo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 75.

Além da improvisação com roteiros livres, Moreno também realizou experimentos com o “Jornal Vivo”, formato de Teatro Espontâneo em que os disparadores dramáticos eram retirados a partir dos jornais do dia, entretanto ainda assim não alcançando os resultados esperados pelos mesmos motivos mencionados acima. As experiências com estes formatos de Teatro Espontâneo levaram Moreno para o Teatro Terapêutico que emergiu a partir deste, trajetória já relatada e muito conhecida pelos pesquisadores e terapeutas que utilizam as técnicas e teorias psicodramáticas morenianas.

Um ponto central para compreender o Teatro Espontâneo é a própria ideia de espontaneidade. Rosa Cukier (2002) e Eugênio Martín (1996) já apontaram como a escrita de Moreno é complexa, algumas vezes contraditória, e o termo espontaneidade está presente de diversas formas ao perpassar sua obra, sendo assim plurais os usos do conceito. Um entendimento mais comum na obra é a espontaneidade como “capacidade de agir de modo *adequado* diante de situações novas, criando uma resposta inédita ou renovadora ou, ainda, transformadora de situações preestabelecidas.”⁴ Para Moreno, a resposta espontânea só é possível no aqui e agora, sem ser desencorajada pelas conservas culturais. Nesse sentido, a espontaneidade tem relação direta com a liberdade para que o indivíduo possa agir a partir de si, sem que influências exteriores ou interiores fora de seu controle determinem a direção da ação.

Outro aspecto significativo do conceito é sua inter-relação com a criatividade. A espontaneidade permite respostas renovadoras para situações, problemas ou demandas que o indivíduo enfrenta, sejam estas novas ou não. Desta forma, o fator criativo de uma ação é resultado direto da ação espontânea. Assim como outros pesquisadores atuais da criatividade (CARSON, 2011; CSIKSZENTMIHALYI; SAWYER, 2003; OSTROWER,

⁴ GONÇALVES, Camila S. WOLFF, José Roberto e ALMEIDA, Wilson Castello de. Lições de Psicodrama. São Paulo: Ágora, 1988, p. 47

1977), Moreno já apontava no início do século XX a criatividade como inata ao ser humano, uma habilidade que resulta da espontaneidade, sendo esta o “mais antigo dos fatores filogenéticos a compor o comportamento humano, (...) um estágio embrionário de desenvolvimento, mas que contém possibilidades ilimitadas de treinamento.”⁵

O ator da espontaneidade precisa estar em um ato de produção criativa praticamente o tempo todo, portanto tem como tarefa o domínio do momento (aqui e agora) e a eliminação de resistências internas que podem bloquear os fluxos de criação. Moreno aponta como essencial a necessidade de aquecimento para o ator, não só para o estado de espontaneidade, como também para estados específicos que venham a ser exigidos pela produção teatral (raiva, tristeza, alegria, etc), e o autor chega mesmo a mensurar o tempo de aquecimento necessário para encontrar a ação espontânea em algum estado e o quanto é possível permanecer nele antes que se perca a força, ou mesmo como se dão as passagens entre um estado e outro. Entretanto, o próprio autor afirma que essas medidas são difíceis de serem generalizadas porque existem muitas circunstâncias internas de cada ator em cada dia específico que devem ser sempre consideradas. Apesar disso, Moreno afirma ter resultados significativos a partir desta metodologia para o aquecimento e estado de espontaneidade individual dos atores. A maior dificuldade, então, passa a ser a ação coordenada dos atores enquanto permanecem nesse estado, porque a racionalização através da fala implicará ativação das reservas e pensamentos direcionados ao futuro ou passado da ação, distanciando-se do momento presente.

A resistência externa inicia sua atividade quando diversos atores interagem em uma situação (...) A criatividade de cada co-ator tem chance de desafiar a condição absorpta, antimédia e dissociada de cada um dos atores, no momento da produtividade. É o duplo objetivo da criatividade interpessoal: ser produtivo

⁵ MORENO, Jacob L. O Teatro da Espontaneidade. São Paulo: Summus, 1984, p.20.

e socialmente presente, receptivo à produção dos outros e à própria produtividade, ao mesmo tempo (MORENO, 1984, p. 72).

Para cumprir esta tarefa, Moreno aponta a necessidade de um treinamento cooperativo. O jogo de papéis foi a técnica fundamental utilizada no Teatro da Espontaneidade de Viena. Foi denominado “jogo de papéis espontâneo-criativo”, especificamente por conta da função intrínseca que a criatividade e espontaneidade tem em sua realização. Os atores devem experienciar situações diferentes das vividas no cotidiano através da interpretação de papéis que muitas vezes distanciam-se do seu si mesmo. As situações podem ser muito planejadas ou totalmente não estruturadas. Nesse sentido, quanto menor seu planejamento, maior será a demanda de criatividade dos indivíduos, de modo que constitui-se em um treinamento para expansão e exploração de si mesmo em um universo desconhecido.⁶

Mesmo com as metodologias de treinamento empregadas por Moreno, ainda assim os espetáculos do Teatro Espontâneo por vezes apresentavam dificuldades para alcançar o grau de espontaneidade esperado por seu criador, de modo que suas atenções foram se concentrando cada vez mais no Teatro Terapêutico. Naquele momento, a espontaneidade era mais possível de ser alcançada por meio deste, já que no Teatro Espontâneo as prováveis imperfeições estéticas dos atores que improvisavam eram difíceis de serem postas de lado, não só pelo público, como por eles. Em contraponto, na psicoterapia as incongruências e inexistências dos pacientes que buscariam ser evitadas no palco eram muito bem-vindas em um contexto de tratamento.

⁶ MORENO, Jacob L. e MORENO, Zerka T. Fundamentos do Psicodrama. São Paulo: Summus, 2014, p. 193.

3. O Sistema Impro de Keith Johnstone

Diferente de Moreno, Johnstone não dedicou energia para a sistematização de sua metodologia cientificamente. O que hoje entendemos como Sistema Impro⁷ é um esforço de estruturação das ideias de Johnstone elaborado por teóricos da área do teatro (e, por vezes, da educação) que seguem na divulgação de sua obra tanto nos meios acadêmicos quanto nas artes cênicas.

Apesar de sua obra e atuação se consolidarem na improvisação teatral, a trajetória de Johnstone tem como passos fundamentais sua experiência como pedagogo e dramaturgo. Em sua principal obra, *Impro (Improvisation and the theatre)*, o autor faz críticas severas ao sistema educacional, que é baseado na reprodução e adequações de padrões, ao invés de estimular a criatividade e espontaneidade, tendo como resultado adultos bloqueados criativamente e artistas que se contentam em plagiar o que já está estabelecido. Aqui já encontramos semelhança com a visão de Moreno a respeito do efeito bloqueador das conservas culturais.

Seu trabalho possuía como motor a proposta de que adultos bloqueados pudessem redescobrir respostas imaginativas e criatividade, por isso desenvolveu exercícios e práticas utilizando improvisação teatral para professores, dramaturgos e atores com essa finalidade. Foi a partir dessas experiências que Johnstone percebeu que as práticas que havia desenvolvido nesse sentido tinham por vezes um resultado mais interessante do que produtos ensaiados, e passou a dirigir espetáculos que apresentavam a improvisação como produto final, na mesma linha pretendida por Moreno no início do século XX. Entendemos relevante nos aproximar das ideias de escuta, aceitação e espontaneidade do

⁷ Terminologia elaborada por DUDECK (2013) para se referir às teorias, pedagogia, técnicas, exercícios e terminologias desenvolvidas por Johnstone.

autor, que estão não só entrelaçadas entre si, como podem contribuir para pensar interlocuções com a teoria moreniana.

O primeiro elemento para que uma cena possa ser improvisada a partir da construção coletiva dos atores é a Escuta cênica. A ideia de escuta em cena não é exclusiva de Johnstone, sendo um elemento abordado por diversos diretores e teóricos das Artes Cênicas, entretanto, para a improvisação esta é condição *sine qua non*. Entendemos escuta não só como a capacidade física para ouvir o que está sendo dito, mas como um estado de atenção e percepção dos cinco sentidos aberto para o momento presente e desperto para as ofertas e propostas levantadas pelos coatores ou pelo público (MUNIZ, 2015). Johnstone afirma que quando somos convidados a entrar em um estado de criação, automaticamente o medo de falhar nos impõe bloqueios que nos distanciam deste mesmo estado. Como já vimos em Moreno, o estado criativo-espontâneo acontece no *aqui e agora*. Portanto, quando o medo do fracasso aparece, ou somos direcionados ao passado, lembrando-se de vezes em que nossas ideias não foram bem aceitas ou bem elaboradas, ou nos prendemos no possível julgamento futuro que será feito da ideia que estamos criando. Dessa forma, tanto o auto julgamento quanto o pressuposto julgamento da plateia se tornam um obstáculo que, na tensão de buscarmos ser aceitos ou interessantes, passamos a enxergar como somente possível de ser transposto caso apresentemos ideias geniais. É justamente a busca pela genialidade gerada por esse medo que nos tira da relação com a cena, com a história e com as propostas dos coatores, bloqueando o estado de escuta. Para a espontaneidade na improvisação, é preciso abandonar a necessidade de tentar ser interessante ou genial.

O segundo elemento é a ideia de aceitação. Quando dois atores em estado de criação relacionam-se no palco co-construindo uma narrativa, é natural que exista um choque de experiências, idiossincrasias, visões de mundo e vontades para a história específica. Desse

choque emerge uma possibilidade de criação potente, visto que estes universos irão se relacionar e associar para um fim comum. Entretanto, é comum que, no desejo de impor suas próprias vontades e circunstâncias para a história, os atores bloqueiem-se mutuamente. Entendemos bloqueio como uma negação da oferta (proposta) que um ator faz na improvisação, interrompendo a realidade da cena que estava sendo criada. A observação de atores em treinos de Impro por Johnstone e outros mestres na improvisação (DEL CLOSE; HALPERN; JOHNSON, 1952; ARGENTINO, 2013) mostra que os iniciantes na prática tendem a negar automaticamente a grande maioria das propostas feitas em cena. Johnstone afirma que, mesmo em cena, tendemos a agir como na vida real, evitando a ação e procurando permanecer em zonas de conforto que nos pareçam seguras, guiados pelo medo de fracassar, por isso o bloqueio comum dos iniciantes. O treino da aceitação no Sistema Impro traz exercícios para que o ator consiga aceitar suas próprias ideias e entrar em um estado de fluxo a partir dos primeiros pensamentos que lhe vierem à cabeça, assim como aceitar as ofertas dos coatores como legítimas, elementos a partir dos quais é possível criar coletivamente, descobrindo a cena conforme ela acontece, sem tentar prever ou se esforçar para criar e impor algo interessante à priori. Através da aplicação da escuta, aceitação e da livre associação de ideias, alcançamos o estado de espontaneidade do ponto de vista de Johnstone, um estado livre de autojulgamentos e do medo do fracasso.

4. Considerações finais: Por uma Pedagogia da Espontaneidade.

Considerando o alcance mundial do trabalho de Moreno e seus multiplicadores, a influência que suas ideias tiveram em diversos âmbitos (inclusive para vários teóricos), e a quantidade de psicodramatistas presentes nos congressos e encontros que tem como base central a Socionomia, ainda há muito espaço para pesquisas acadêmicas e trabalhos

científicos que tenham a Socionomia como tema central, sendo que as pesquisas que se direcionam para o Teatro Espontâneo, especificamente, são ainda mais restritas.

Moysés Aguiar (1999) aponta que, embora nas últimas décadas tenha existido uma retomada das práticas de Teatro Espontâneo enquanto linguagem teatral e mais grupos estejam trabalhando com esta, o estudo deste teatro pelos psicodramatistas é essencial “(...) porque fazer um bom psicodrama é fazer um bom teatro espontâneo. Ou seja, perdida a visão teatral do fazer psicodramático, suprime-se exatamente o que constitui a sua originalidade” (AGUIAR, 1999, p.20). Nesse sentido, e a partir das ideias levantadas neste ensaio, é possível confirmar o caráter indissociável entre o Teatro Espontâneo e o Teatro Terapêutico (mais tarde sistematizado nas práticas da Sociatria) e a importância que o estudo e prática deste teatro tem a contribuir para melhor compreender o desenvolvimento de espontaneidade e criatividade nos indivíduos, contribuindo seja para processos socioeducacionais e de desenvolvimento pessoal, seja para processos de tratamento terapêutico.

No mesmo sentido, fica ainda mais evidente a potência que a divulgação da Socionomia de Moreno como um todo e as práticas da Sociatria (Psicodrama, Sociodrama, Psicoterapia de Grupo, etc.) podem contribuir para o desenvolvimento da Improvisação Teatral como espetáculo, na formação de atores e para uma educação que preze pela espontaneidade.

Segundo Theresa Dudeck (2013), Johnstone vê o teatro como uma sala de aula informal em que as experiências de vida podem ser compreendidas coletivamente como forma de recriar genuinamente comportamentos, relacionamentos e histórias imaginativas espontaneamente em conjunto com o público. Essa visão é muito semelhante aos resultados observados por Moreno com práticas como o jogo de papéis e

outras técnicas psicodramáticas e tem implicações significativas na maneira como experienciamos nossos papéis e relações sociais.

Este artigo não tem a pretensão de explorar todas as conexões possíveis entre Moreno e Johnstone, ou entre a Socionomia e o Sistema Impro. São universos imensos e uma interlocução aprofundada necessitaria de um livro (talvez vários) para alcançar um resultado desejável. Entretanto, mesmo no esforço de síntese deste ensaio, é possível considerar a potência dessas conexões e a necessidade de que mais estudos e práticas sejam feitos neste sentido.

As categorias de aceitação, livre associação de ideias e escuta desenvolvidas na improvisação contemporânea através de exercícios e jogos teatrais podem facilitar a aproximação (e aquecimento para) do estado de espontaneidade que Moreno desejava alcançar com os indivíduos no Teatro Espontâneo. A imprensa, os críticos de arte e o público (conservas culturais apontadas por Moreno nos anos 20) se transformaram e hoje estão mais abertos às experimentações da Improvisação como espetáculo, embora ainda haja muito a ser transformado. A própria linguagem teatral é mais ampla e mais híbrida, no sentido de abarcar e dialogar com outras linguagens, o que faz deste um momento propício para que os atores, diretores e as artes cênicas também conheçam e se beneficiem da obra moreniana como um todo.

Feitas estas interlocuções entre as áreas teatral e terapêutica, optamos por encerrar com um diálogo final com a escola. Na área da Educação, são vários os estudos que comprovam os benefícios que os jogos teatrais, improvisação, sociodramas e o próprio psicodrama pedagógico têm quando aplicados em sala de aula (COURTNEY, 2010; DINIZ; FERNANDES; CASTRO, 2018; ROMANA, 1985, 2004; SPOLIN, 2010; SOUZA; DRUMMOND, 2018). Ainda assim, muitas vezes os educadores encontram resistência da comunidade escolar e da gestão para colocar em prática metodologias que

tenham o teatro em sua centralidade. Como já criticava Johnstone, por vezes o sistema educacional está mais preocupado com a conservação e reprodução de padrões (conservas culturais) do que com uma educação que estimule a criatividade e espontaneidade da comunidade escolar como um todo. Por uma pedagogia da espontaneidade, apontamos a necessidade de que continuem e sejam cada vez mais estimulados os estudos científicos que dialoguem com a Educação através de teoria e práticas de Moreno, Johnstone e seus respectivos estudiosos e seguidores.

Para além da busca pelo conhecimento cada vez mais amplo da realidade, a tarefa da investigação científica é seguir encontrando novas hipóteses e questionamentos. Entendemos este ensaio como um convite aos educadores, atores, diretores, psicodramatistas e pesquisadores para que, na intenção de contribuir para responder anseios aqui levantados, amparados pelas teorias abordadas (e outras mais) e da divulgação destas práticas, sigam na construção coletiva de uma Pedagogia da Espontaneidade.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Moyses. **Teatro Espontâneo e Psicodrama**. São Paulo: Agora, 1999.
- ARGENTINO, Omar. **Del Salto al Vuelo**. Ciudad de México: Ed. Improtour, 2013.
- CARSON, Shelley. **O Cérebro Criativo**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectivas, 2010.
- CSIKSZENTMIHALYI, M.; K. Sawyer. Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment. In: DAVIDSON, J. E.; STERNBERG, R.J. (orgs.). **The Nature of Insight**. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. p. 329-363.

CUKIER, Rosa. **Palavras de J. L. Moreno**. São Paulo: Ágora, 2002.

DEL CLOSE; HALPERN, Charna; JOHNSON, Kim H. **Truth in Comedy**: The manual of improvisation. Englewood: Meriwether Publishing, 1952.

DUDECK, Theresa. **Keith Johnstone**: a critical biography. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

FERNANDES, Jéssica da L.; CASTRO, Amanda. A influência da prática do teatro no desenvolvimento da espontaneidade: uma pesquisa com alunos de uma escola de teatro. **Rev. bras. Psicodrama**, v. 26, n. 2, São Paulo, jul./dez. 2018.

GONÇALVES, Camila Salles; WOLFF, José Roberto; ALMEIDA, Wilson Castello de. **Lições de Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1988

MARTIN, Eugenio G. **Psicologia do Encontro**: J. L. Moreno. São Paulo: Ágora, 1996.

MORENO, Jacob L. **O Teatro da Espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

_____. **Fundamentos do Psicodrama**. São Paulo: Summus, 2014.

_____. **Psicodrama**. 12. ed. São Paulo, SP: Ágora, 2009

MUNIZ, Mariana. **Improvisação como espetáculo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ROMAÑA, Maria Alicia. **Pedagogia do Drama**: 8 perguntas e 3 relatos. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

_____. **Psicodrama Pedagógico**: Método educacional e psicodramático. Campinas: Papirus, 1985.

SOUZA, Andrea C.; DRUMMOND, Joceli. **Sociodrama na Educação**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1977.