



O CURSO TEATRO NA EDUCAÇÃO (CTE) E OS JOGOS TEATRAIS DE VIOLA SPOLIN: HISTÓRICO E CONSIDERAÇÕES

Marina Miranda de Carvalho*
Pontifícia Universidade Católica – PUC
marinamir@oi.com.br

Iara Fátima Fernandez Falcão**
Pontifícia Universidade Católica – PUC
iara.fernandez@bol.com.br

Davi de Oliveira Pinto***
Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado
(Palácio das Artes, Belo Horizonte – MG)
ddolpi@ig.com.br

* Marina Miranda é artista plástica, figurinista, atriz, diretora e professora de teatro. Bacharel em Artes Visuais, Licenciada em Educação Artística e Especialista em Arte e Educação pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foi membro do Grupo Teatro AMI de Belo Horizonte. Fez parte do grupo de professor(a)s que deram início, em 1999, ao curso superior de Artes Cênicas da UFOP aonde lecionou quase por cinco anos para a Licenciatura, Direção Teatral e Profissionalizante. Também trabalhou como professora de Ensino de Teatro em escolas particulares e pública do ensino básico. Atualmente é professora do Curso Teatro na Educação (CTE) no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes) e no Curso Profissionalizante da Escola de Teatro PUC Minas.

** Iara Fernandez é atriz e professora de teatro. Mestranda em Artes pela Universidade Federal de M.G. (UFMG) e Especialista em Arte-Educação pela Universidade Estadual de M.G. (UEMG). Lecionou no CTE entre 1998 e 2009. Atualmente, é Supervisora Pedagógica do PlugMinas (parceria do Instituto Sérgio Magnani com o Governo Estadual de Minas Gerais) e professora na Escola de Teatro PUC Minas.

*** Davi Dolpi é ator, diretor e professor de teatro. Doutorando e Mestre em Artes pela UFMG, Especialista em Arte-Educação e Licenciado em Educação Artística pela UEMG. Lecionou no CTE entre 1998 e 2009. Atualmente, é Professor Assistente I na Licenciatura em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, em Ouro Preto – MG.

RESUMO: Este artigo refere-se à aplicação dos Jogos Teatrais Spolinianos ao longo de dez anos do Curso Teatro na Educação, o qual funciona no Centro de Formação Artística na Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes) em Belo Horizonte – MG, ressaltando a relevância e atualidade dessa abordagem metodológica do teatro-educação na formação continuada de educadores, bem como na iniciação teatral de pré-adolescentes e adolescentes. O artigo reporta depoimentos de educadores, referentes às contribuições dos Jogos Teatrais spolinianos, bem como alude a determinadas questões controversas que cercam esta abordagem metodológica.

PALAVRAS-CHAVE: Curso Teatro na Educação – Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin – Teatro e Educação – Formação de professores de Teatro.

ABSTRACT: This article refers to the application of Spolin Games throughout 10 years of work at CTE, Theater-in-Education Course, which works in the Artistic Training Center in the Clóvis Salgado Foundation (Palácio das Artes), in Belo Horizonte, pointing out the relevance and presentness of this theater-education methodological approach in the continuous formation of educators, as well as in the theatrical initiation for pre-adolescents and adolescents. The article features statements given by educators, referring to the contribution of Spolin Games in their education during CTE, and also alludes to specific controversial issues that surround this methodological approach.

KEYWORDS: Theater-in-Education Course – Spolin Games – Drama/Education – Formation of educators.

Em 1998, no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado / Palácio das Artes (CEFAR¹), em Belo Horizonte, foi implantado um curso básico denominado Teatro na Educação (CTE) por iniciativa da Profa. Marina Miranda e do então Coordenador da Escola de Teatro, o Prof. Walmir José. Este curso é voltado para professores, agentes culturais e educadores de diversas áreas de conhecimento interessados em se apropriarem de conhecimentos teatrais para sua aplicação em sala de aula e em outros espaços artísticos e educacionais. Os alunos do CTE são denominados “alunos-educadores”.

¹ Gostaríamos de aproveitar o ensejo para manifestar nosso agradecimento ao apoio contínuo dado pela Coordenação do Departamento de Teatro do CEFAR, nas gestões anteriores, por Walmir José, Elvécio Guimarães, Iara Fernandez, Carlos Gradim e, na atual gestão, pelo Prof. Lenine Martins, pela Diretora do CEFAR, Maria José Reis, pela Diretora de Ensino e Extensão, Patrícia Avellar Zol, pela Supervisora do CEFAR, Maria Helena Reis Corrêa e pela Orientadora Educacional do CEFAR Maria Izabel Vieira.



Marina Miranda (a segunda, da direita para a esquerda) e os alunos-educadores de 2000
Fonte: arquivo pessoal Marina Miranda

Desde o início, o CTE funcionou ligado a dois outros cursos de Iniciação Teatral do CEFAR - um deles para pré-adolescentes (09 a 12 anos) e, o outro, para adolescentes (13 a 15 anos) - ambos em funcionamento desde 1988.

Resumidamente, o funcionamento do CTE acontece em dois processos paralelos que ocorrem ao longo do ano letivo, em dois dias da semana. Num dia, os alunos-educadores observam as aulas ministradas por uma equipe de professores de corpo, voz e interpretação/improvisação² para as turmas de pré-adolescentes e adolescentes, e, logo em seguida, discutem e problematizam a prática pedagógica observada. Em outro dia, a prática teatral (ancorada, principalmente, nos Jogos Teatrais Spolinianos) e a leitura e discussão de textos teóricos constituem o outro momento do curso para assim completar o processo de formação dos alunos proposto pelo CTE. Como desdobramento destes estudos e trabalhos, os alunos planejam e aplicam uma Oficina de Teatro baseada nos conhecimentos construídos ao longo do curso (trabalho do professor de teatro). Também, direção de cenas ou de uma mini peça teatral (trabalho do diretor teatral).

² Em 2009, no CTE, atuaram os seguintes professores do CEFAR: 1) turma de educadores – Profa. Marina Miranda (interpretação/improvisação e teoria), Prof. Danilo Curtiss (voz e discussão da observação) e Profa. Jacyara Araújo (corpo); 2) turma de pré-adolescentes – Profa. Iara Fernandez (interpretação/improvisação), Prof. /Danilo Curtiss (voz) e Prof. Paulo Babrek (corpo); 3) turma de adolescentes – Professor Davi Dolpi (interpretação/improvisação), Prof. Danilo Curtiss (voz) e Prof. Paulo Babrek (corpo).



Davi Dolpi e Iara Fernandez (da esquerda para a direita) e a turma dos alunos-educadores de 2000
Fonte: arquivo pessoal Marina Miranda



Turma Iniciação Teatral para Adolescentes de 2007, durante um jogo teatral
Fonte: arquivo pessoal Davi Dolpi

O conjunto destes três cursos constituiu-se num espaço de investigação teórico-prática sobre o Ensino de Teatro voltado para crianças e adolescentes, espaço este aberto para os alunos-educadores³, numa iniciativa então pioneira em Belo Horizonte, posto que, as Licenciaturas em Teatro tanto na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quanto na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) foram implantadas um ano depois do CTE, ou seja, em 1999. A saber, esses dois cursos universitários vão,

³ Os educadores que são ou foram alunos do CTE são identificados neste artigo como alunos-educadores.

paulatinamente, preenchendo a enorme lacuna de profissionais academicamente qualificados para o Ensino de Teatro.

Hoje, mais de uma década depois da implementação do CTE, é possível constatar que o Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin⁴ é uma das principais referências teórico-práticas para o Ensino de Teatro do CTE, e um dos caminhos mais acessíveis para educadores de várias áreas do conhecimento enriquecer sua pedagogia com o aporte lúdico e artístico de atividades teatrais.

Ressaltamos que não queremos dizer, com tal constatação, que não reconhecemos o espaço legítimo do professor de Teatro devidamente preparado em nível superior que deve ocupar seu lugar nas escolas da rede pública e particular. Tampouco afirmamos que o Teatro, ao invés de ser considerado como uma área de conhecimento, seja utilizado, unicamente, em abordagens contextualistas⁵. O que estamos apontando é a necessidade que nos impele a contribuir para uma realidade concreta que ainda é precária em termos de quantidade e qualidade de profissionais devidamente habilitados em escolas de nível de ensino superior de Teatro para trabalhar pedagógica e artisticamente com esta área de conhecimento.

Sensibilizar o ambiente escolar por meio do Teatro, em processos conduzidos por professores com conhecimentos acerca do Teatro-Educação, como acontece com os alunos-educadores do CTE, é oferecer condições para que, futuramente, alunos de escolas de nível fundamental e médio se interessem, também, pelo fazer teatral e, quem sabe, alguns poderão se tornar atores e atrizes ou se interessem por assistir peças teatrais.

Logo nos dois primeiros anos de funcionamento do CTE os três professores responsáveis pelos cursos, Marina Miranda (Professora do CTE; Coordenadora Pedagógica, à época), Iara Fernandez (Professora do Curso de Iniciação Teatral para Pré-adolescentes e do CTE) e Davi Dolpi (Professor do Curso de Iniciação Teatral para Adolescentes e do CTE), iniciaram um processo intenso de estudos e trabalhos sobre as

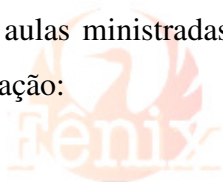
⁴ Viola Spolin (1906-1994) foi uma arte-educadora americana que desenvolveu o Sistema de Jogos Teatrais, abordagem metodológica do ensino de teatro amplamente divulgada em diversos países e com diversas aplicações (não somente no Teatro/Educação). Os Jogos Teatrais spolinianos, também denominados Spolin Games, impactaram tanto o ensino de teatro quanto a arte teatral americanos, neste último caso estimulando o surgimento de diversos grupos de teatro improvisacional (Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. O jogo teatral. In: _____. **Jogos teatrais**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 39-65.).

⁵ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 17-18.

principais questões que envolvem o Ensino de Teatro para essas faixas etárias. Os Jogos Teatrais Spolinianos já eram conhecidos dos três professores, mas foi a Profa. Marina Miranda que acendeu o interesse do grupo ao propor o aprofundamento no estudo desta abordagem. Também, é ela a responsável pelo ingresso do grupo de professores no curso de Especialização em Arte e Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais que funciona sob a coordenação geral da Profa. Marilda Fátima Silva.

Desse curso, realizado no período 1999-2000 - como trabalho de conclusão de curso – resultou um trabalho redigido num desafiador processo de escrita a seis mãos: a monografia **Curso Teatro na Educação: um estudo exploratório**⁶, orientada pela Profa. Lúcia Gouvea Pimentel/Escola de Belas Artes/UFMG. Esta monografia teve como objetivo a investigação do impacto do CTE na prática pedagógica dos alunos-educadores que freqüentaram o CTE nos anos de 1998 e 1999. Foram selecionadas as representações destes alunos que se referem, sobretudo, ao Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin.

Com relação ao processo de observação dos alunos-educadores do CTE sobre as aulas ministradas para os pré-adolescentes e adolescentes, foi destacada a seguinte citação:



[...] a gente foi percebendo a mudança dos meninos. Sem ser um trabalho de terapia, como eles foram amadurecendo, como foram percebendo **o onde**, como foram integrando **o aqui e o agora** [termo proposto por Viola Spolin – vide bibliografia] e resolvendo questões deles⁷.

Neste trecho, o aluno-educador aponta para uma dimensão fundamental da abordagem dos Jogos Teatrais Spolinianos: são os alunos que agem durante a improvisação das cenas, que resolvem o problema cênico num jogo teatral, então a emergência de questões diretamente ligadas ao seu universo surgem de um modo que seja explicitamente ligado às suas relações cotidianas, ou seja, metaforizado por meio do imaginário simbólico e/ou fantasioso. Surgem no “aqui e agora”, no momento em que improvisam a cena.

Conforme a Profa. Ingrid Koudela⁸,

⁶ CARVALHO, Marina Miranda de; FALCÃO, Iara Fátima Ferandez; PINTO, Davi de Oliveira; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa.(Orientadora). **Curso Teatro na Educação: um estudo exploratório**. (Monografia de Conclusão de Curso) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2000.

⁷ Ibid, p. 32.

⁸ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 64.

o conteúdo da improvisação surge sempre do grupo. No jogo, o grupo lida, portanto, com a realidade próxima. O conteúdo manifesto é trabalhado na realidade do palco e objetivado pela necessidade de comunicação com a platéia.

Ou seja, o universo dos alunos é trabalhado de forma artística, ainda que possa produzir conseqüências terapêuticas tem como pressuposto a operação no plano da realidade da *cena* e suas necessidades específicas, e não na simples reprodução de ações cotidianas.

A origem dos Jogos Teatrais Spolinianos, ligada à estrutura do jogo (infantil) tradicional⁹, à qual são acrescentados conceitos e técnicas teatrais, permite que o aprendiz permaneça no plano estético da interação lúdica. Dentro do campo de ação delimitado pelas regras de cada jogo, o aluno pode manifestar sua individualidade sem correr o risco de confundir ficção e realidade. Nas palavras da Profa. Ingrid Koudela¹⁰,

Spolin sugere que o processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias ao jogo. [...] As regras do jogo incluem a estrutura (Onde, Quem, O quê) e o objeto (Foco) mais o acordo de grupo.

Dentre os pilares metodológicos dos Jogos Teatrais Spolinianos¹¹, *foco*, *instrução* e *avaliação*, um dos aspectos mais relevantes dessa abordagem diz respeito ao procedimento do *foco* (ponto de atenção) que é estabelecido para cada jogo teatral, formulado com um problema de atuação. O alcance decisivo deste procedimento sistematizado por Viola Spolin é apontado pela Profa. Maria Lúcia Pupo¹², quando esclarece que

O foco diz respeito a um ponto particular – objeto, pessoa ou ação na área de jogo – sobre o qual o jogador é conduzido a fixar sua atenção. Ele constitui um ponto preciso que torna possível o movimento; graças a ele, a experiência teatral pode ser recortada em unidades facilmente apreensíveis.

Os recortes - que são conceitos e/ou procedimentos da arte teatral - são transformados em *focos*, em problemas a serem solucionados por meio do jogo e dizem respeito a detalhes ligados tanto ao âmbito da atuação (percepção, escuta cênica, uso

⁹ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 52.

¹⁰ Ibid., p. 43.

¹¹ Cf. SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 32-36.

¹² PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 24.

expressivo do corpo e da voz), quanto da cena (elementos como espaço, tempo, cenário, figurino, efeitos sonoros) e da dramaturgia (personagem, ação e conflito). Os jogos teatrais de Viola Spolin permitem, portanto, aproximação, compreensão e apreensão progressiva do fazer teatral em todos os seus principais aspectos, tanto os da produção quanto os da recepção.

Então, há professores de várias disciplinas que utilizam o teatro como um meio didático em suas aulas para alcançarem seus objetivos pedagógicos. No CTE, grande parte dos participantes do curso é feita por professores com esse perfil.

Assim sendo, com relação à objetivação do processo de improvisação, através dos jogos teatrais, alcançada pelo procedimento do *foco*, o seguinte depoimento de uma ex-aluna que é professora de disciplina que não é sobre arte, sugere alguns comentários:

[...] o curso de certa forma me deu uma base objetiva, pra eu estar mostrando pras outras pessoas que [o teatro] não é simplesmente uma ‘sacação’. Tem todo um processo para aplicar com os alunos. Até facilita mais pra eu estar passando pro aluno que arte não é um *hobby*, não é uma coisa que simplesmente acontece, [...] precisa de uma elaboração, objetivos.¹³

O Sistema de Jogos Teatrais de Spolin proporciona um caminho a ser trilhado, através de sua estrutura: ONDE/QUEM/O QUÊ? + FOCO, que tem como objetivo primordial a expressão do aluno por meio do fazer teatral. O jogo teatral leva o aluno-jogador à busca de uma solução do problema cênico, durante o processo do jogo, ou seja, durante a prática teatral. Paulatinamente, então, os conhecimentos teatrais são adquiridos pelo aluno. Nas palavras da Profa. Maria Lúcia Pupo¹⁴:

Quando tudo é possível, tudo se equivale. Quando não são sugeridos parâmetros que possam nortear a descoberta do próprio teatro, tais como a ação, o espaço do jogo, a criação da personagem, a linguagem oral, entre outros, a criança e o jovem são, por assim dizer, condenados a lidar exclusivamente com as suas referências, muitas vezes bastante restritas. É só mediante a descoberta da materialidade dos elementos que compõem a especificidade do jogo cênico, que o grupo conquistará novos instrumentos para a sua expressão.

Enfim, a ênfase na “descoberta da materialidade dos elementos que compõem a especificidade do jogo cênico” favorece ao processo ensino/aprendizagem de outras

¹³ CARVALHO, Marina Miranda de; FALCÃO, Iara Fátima Ferandez; PINTO, Davi de Oliveira; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa (Orientadora). **Curso Teatro na Educação: um estudo exploratório.** (Monografia de Conclusão de Curso) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2000, p. 35.

¹⁴ PUPO apud FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria F. de Rezende e. **Metodologia do ensino de arte.** São Paulo: Cortez, 1999, p. 115.

disciplinas ao valorizar o conhecimento de teatro. Desta forma, o ensino de teatro, mesmo usado como recurso didático, não se torna uma simples atividade solta em meio às disciplinas, muitas vezes, chamadas no meio escolar de “importantes” ou “de verdade” (Português, Matemática, Geografia etc.), mas oportuniza uma contribuição a mais para a formação do sujeito.

Um terceiro e último aspecto contemplado pelos depoimentos diz respeito à *avaliação* de cena. A *avaliação* de uma cena vista pelos alunos que formam a platéia, junto ao *foco* e a *instrução*¹⁵, constituem, nas palavras de Spolin, as “três essências do jogo teatral”.¹⁶ É justamente na *avaliação* de cada improvisação que o aluno/platéia tem a possibilidade de mostrar aos demais colegas a sua leitura e contextualização do que foi apresentado pelo aluno/jogador (em uma cena). A *avaliação de cena* foi destacada por diversos alunos-educadores como um dos procedimentos mais produtivos durante sua frequência ao CTE. Destacamos dois depoimentos:

Ensinar a criança a ser avaliada – às vezes a criança não admite – achei muito interessante isso. O grupo que observa [platéia] avalia o trabalho dos outros [palco]. Isso faz com que a criança entrose mais com o seu colega, trabalhe as suas dificuldades, sem imposição, sem raiva¹⁷.

[...] a forma de avaliar – os próprios alunos se avaliarem – eu acho que é a grande questão da escola hoje. Os meninos aprendem não para saber, mas para fazer prova, para tirar uma nota maior que a do colega. A avaliação aqui é diária e é o próprio aluno que faz, que avalia o colega.¹⁸

Em cada comentário dos alunos-educadores surgiram aspectos pedagógicos em que a abordagem spoliniana sobre a avaliação pode acrescentar aos processos educacionais, seja dentro ou fora do ensino oficial. O fato é que, a relação *palco-platéia* (relação entre aqueles que encenam e aqueles que assistem à cena) tem suma importância nos jogos teatrais porque a platéia não é uma platéia passiva que somente assiste ao que ocorre em cena; é ativa porque *avalia* o que viu ao final do jogo teatral. A platéia precisa estar tão atenta ao que ocorre em cena quanto os jogadores que jogam o

¹⁵ A instrução é todo enunciado dito pelo coordenador durante a realização do jogo, sempre buscando que os jogadores permaneçam com o foco.

¹⁶ Cf. SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 28-33.

¹⁷ CARVALHO, Marina Miranda de; FALCÃO, Iara Fátima Ferandez; PINTO, Davi de Oliveira; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa (Orientadora). **Curso Teatro na Educação**: um estudo exploratório. (Monografia de Conclusão de Curso) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2000, p. 39.

¹⁸ Ibid., p. 39.

jogo teatral para que possa avaliar o que foi visto. O *foco*, como ponto de atenção, proporciona o estado de alerta de quem está no palco e de quem está na platéia.

Dessa forma, um aspecto metodológico importante da relação palco/platéia dos jogos teatrais diz respeito ao fato de o aluno alternar-se entre ator/jogador e espectador/jogador¹⁹. Nesta mudança contínua de papéis, o aluno exercita o fazer/ler/contextualizar Arte (no nosso caso, teatro) que são os componentes da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa²⁰. A Abordagem Triangular é um dos principais fundamentos dos trabalhos que são desenvolvidos no CTE. Através desse recurso metodológico o aluno aprende a emitir comentários ou indagações que tratam objetivamente de aspectos ligados ao *foco*, ao invés de cair em avaliações subjetivas que se reduzam a “gostei” e “não gostei”. O aluno avança no conhecimento teatral e, ao mesmo, tempo, acostuma-se a ouvir avaliações sobre o próprio trabalho desenvolvido em cena, sem as implicações negativas de um processo de simples “aprovação/desaprovação”.²¹

Um aspecto pedagógico que é destacado, aqui, está no sentido dos processos educacionais vigentes. Muitas vezes o processo de conhecer, o prazer da descoberta, o desvelamento de novos saberes são caminhos substituídos por objetivos imediatistas de “consumir conteúdos” como se esses fossem mercadorias, produtos acabados. Desse modo, o sentido do ensino e aprendizagem reside, exclusivamente, no preparo do aluno para o “mercado de trabalho”. O “aqui e agora” – mediado pelo aguçamento da percepção sensorial e ampliado para o desenvolvimento do imaginário e da compreensão estética – noção fundamental no processo de teatro improvisacional preconizado por Spolin é, em muitos dos processos educacionais que ocorrem no ensino oficial, relegado ao último plano. Nesses casos, a criança, o adolescente e o adulto estudam somente para algo que virá, talvez para o vestibular para o curso superior. O “hoje” é, no máximo, um mal necessário. O “aqui e agora” permite a improvisação durante os jogos teatrais que faz com que o aluno-jogador crie ações com espontaneidade, atenção, imaginação criadora e prazer, sobretudo. O desafio que o

¹⁹ Acrescentamos jogador ao termo espectador propositalmente, indo ao encontro de Spolin quando afirma que a platéia é parte do jogo, e não apenas um público desvinculado da ação lúdica.

²⁰ Cf. BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

Id. **A imagem no ensino da arte**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

²¹ Cf. SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 06-08.

“aqui e agora” propõe ao fazer teatral é prazeroso, pois permite que o aluno-jogador esteja de corpo inteiro – inteligência, sentidos, sentimentos e emoções - em cena.

Nesta celebração dos 30 anos dos Jogos Teatrais de Viola Spolin no Brasil, promovida pela Profa. Ingrid Dormien Koudela e pelo Prof. Robson Camargo, algumas considerações advindas destes mais de dez anos de estudos e trabalhos sobre este sistema de ensino de Teatro, através do CTE, seguem, abaixo.

É interessante afirmar que Viola Spolin em seus agradecimentos no livro *Improvisação para Teatro* diz: “Também sou grata aos *insights* que tive das obras de Constantin Stanislavski (1863-1938)²², que aconteceram esporadicamente durante toda a minha vida”.²³

Embora a autora tenha tido *insights* para sua obra, através do trabalho de Stanislavski, o Sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin não está fixado somente no modelo dramático. Mesmo considerando que a base dos jogos teatrais constituiu-se sobre uma tradição ligada ao teatro dramático, com sua premissa dramaturgica de uma ação que progride linearmente, seguindo o esquema de começo/aparecimento e desenvolvimento do conflito/fim, é possível que outras modalidades de teatro possam se realizar a partir do sistema de jogos teatrais de Spolin.

Este ponto de vista é baseado em palavras da própria autora, uma inovadora em seu tempo, pois ousou propor caminhos novos para desenvolver uma concepção de teatro aberto em que, através principalmente da improvisação, é possível ensinar Teatro para diferentes faixas etárias e diferentes públicos, formar atores e atrizes, montar peças amadoras e profissionais. Portanto, o que faz a diferença é o interesse, a abertura e o nível de informação de cada professor em relação ao que acontece no Teatro, hoje em dia, quando uma das categorias mais discutidas é a de um teatro pós-dramático²⁴.

Segundo Spolin,

O professor encontrará seu caminho se nunca perder de vista o fato de que *as necessidades do teatro são seu verdadeiro mestre*, pois o professor também deve aceitar as *regras do jogo* [grifos nossos]. Então, ele facilmente encontrará sua função de guia, pois afinal o

²² Ator, diretor e pesquisador russo, cuja ênfase estética desenvolveu-se no âmbito do realismo russo entre fins do século XIX e início do século XX.

²³ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. XIV.

²⁴ Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

professor-diretor conhece o teatro técnica e artisticamente, e suas experiências são necessárias para liderar o grupo²⁵.

Então, se os Teatro-Educadores, conhecerem o Teatro técnica e artisticamente, se prestarem a devida atenção à multiplicidade de caminhos apontados pelo Teatro atual - o teatro pós-moderno²⁶ - terão condições de recriar os jogos teatrais e adaptá-los à atualização do Ensino de Teatro que desenvolvem com os alunos. Tendo em vista esta atualização, dentre a imensa variedade de propostas elaboradas por Viola Spolin em seus mais de cinquenta anos de ativa experimentação e sistematização, podemos tomar como exemplos alguns jogos que apontam para uma possibilidade de extrapolação do modelo do teatro dramático.

Em **O jogo teatral no livro do diretor**, terceiro livro lançado por Spolin (1985), a autora propõe o jogo **Verbalizando o Onde, Parte 1**²⁷. Neste jogo, os alunos devem permanecer sentados e apenas enunciar o desenvolvimento da ação, ou seja, devem realizar verbalmente a cena, descrevendo o que estaria acontecendo na improvisação, narrando-a, num evidente procedimento épico²⁸, voltando-se para seus companheiros de palco apenas quando um diálogo efetivo acontece em meio ao desenvolvimento da ação. Posteriormente, a cena deve ser refeita no formato dramático. É demonstrada, especificamente nesse jogo de atuação proposto por Spolin²⁹, a contraposição entre procedimentos épicos e dramáticos. Tal contraposição pode ser ou não ressaltada pelo professor aos seus alunos, pois ressaltá-la dependerá de suas necessidades, de seus conhecimentos técnicos e artísticos para explorar este aspecto.

Em **Improvisação para o Teatro**, primeiro livro de Spolin (1963), lançado em 1979 pela Editora Perspectiva, encontramos o jogo **Excursões ao intuitivo**³⁰. Neste jogo, as possibilidades de construção de uma narrativa não linear, fragmentária, são claramente apontadas. Como diz a autora, “esse exercício pode ser extremamente interessante com um grupo avançado, pois invariavelmente leva a um tipo de cena de

²⁵ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 8.

²⁶ Cf. MOSTAÇO, Edécio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae. **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 559-576.

²⁷ SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 100-101.

²⁸ Aqui o termo “épico” não se refere ao contexto da estética brechtiana.

²⁹ Não entraremos aqui na complexa discussão da contraposição “mostrar” e “contar”, a qual perpassa a obra de Spolin. Tal interessante discussão poderá ser abordada em um próximo artigo.

³⁰ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 172-173.

vanguarda”.³¹ Inclusive, Spolin sugere que a cena deve repetir-se, após sua apresentação inicial. Entretanto, a autora indica a leitura de uma narrativa textual à cena ao ser rerepresentada para que surja um novo ou maior sentido para as falas e ações improvisadas. Este é um procedimento que não é ancorado no modelo do teatro dramático porque diz respeito a experimentações de montagem de cena ou de peças teatrais na contemporaneidade.

A atualidade dos Jogos Teatrais Spolinianos no contexto da Arte-Educação quanto ao processo *versus* produto é ressaltada pela Profa. Beatriz Cabral³², quando afirma que

A contemporaneidade da obra de Spolin está justamente nesta presença (acentuada pelo ‘mostrar’) e simultaneidade, que eliminam a possibilidade de dicotomias tais como ‘processo Vs. produto’ e ‘forma Vs. conteúdo’. As implicações dessa presença no campo pedagógico referem-se principalmente ao caráter lúdico das interações do *aqui e agora*, à autonomia do aluno para perceber a cena, à espontaneidade face ao processo de montagem e ao público.

Outro questionamento que se pode levantar com relação aos Jogos Teatrais diz respeito ao conceito de *fisicalização* que atravessa toda a abordagem metodológica aqui tratada. Continuamente, vê-se como a aplicação deste conceito impulsiona o desenvolvimento tanto da qualidade da presença cênica dos alunos quanto da qualidade da recepção dos mesmos, quando assistem e avaliam as cenas apresentadas pelos colegas durante as sessões de jogos teatrais spolinianos. O Prof. Ricardo Japiassu³³ ressalta estes dois âmbitos de abrangência quando propõe que

Não é difícil concluir que o conceito de fisicalização implica a ampliação da capacidade corporal expressiva dos jogadores, de sua atenção, memória sensorial e pensamento categorial ou conceitual. Além disso, para os alunos, a fisicalização de objetos, lugares e papéis permite-lhes compreender melhor a dimensão representacional, simbólica e convencional do fenômeno teatral. [grifo do autor]

Pode-se levantar a afirmação de que a *fisicalização* reduz-se a um processo de imitação de objetos do cotidiano, o que limitaria esteticamente possíveis resultados cênicos associados aos Jogos Teatrais spolinianos. Spolin encarrega-se de dirimir

³¹ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 173.

³² CABRAL, Beatriz. Pedagogia do Teatro e Teatro como Pedagogia. In: MENCARELLI, Fernando (Org.). Memória ABRACE XI. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte: Fapi, 2007, p. 253.

³³ JAPIASSU, Ricardo. **A linguagem teatral na escola: pesquisa, docência e prática pedagógica**. Campinas: Papirus, 2007, p. 116-117.

dúvidas quanto à amplitude de encaminhamentos estéticos contidos nos Jogos Teatrais, quando propõe que a *fisicalização* é uma perspectiva que parte da corporificação de objetos, personagens e relações, preparando um salto criativo que pode permitir ao aluno transcender os limites de um contexto realista. Nas palavras de Spolin³⁴,

No teatro de improvisação, por exemplo, onde pouco ou quase nenhum material de cena, figurino ou cenário são usados, o ator aprende que a realidade do palco deve ter *espaço, textura, profundidade e substância* – isto é, realidade física. É a criação dessa realidade a partir do nada, por assim dizer, que torna possível dar o primeiro passo, em direção **àquilo que está mais além**. [itálico da autora; negrito nosso]

A expressão “aquilo que está mais além” pode ser tomada pelo professor de Teatro como a possibilidade da corporificação de contextos cênicos completamente fora de padrões realistas ou naturalistas. A objetivação, tanto da produção quanto da recepção da criação teatral, ancoradas no processo da *fisicalização* não compromete a dimensão subjetiva do aprendiz, pois permite que este concretize suas idéias corporalmente. Ao mesmo tempo, essa objetivação amplia as possibilidades criativas do sujeito ao abrir-se para o jogo físico e sensorial que estabelece como seus companheiros de cena. Nas palavras da Profa. Ingrid Koudela³⁵,

A mesma revolução que ocorre com a criança em desenvolvimento pode ser acompanhada no crescimento do atuante em cena. Traduzimos a transformação da subjetividade no trabalho do atuante quanto ele compreende a diferença entre história e ação dramática. Ao fisicalizar (mostrar) o objeto (emoção ou personagem), ele abandona quadros de referência estáticos e se relaciona com os acontecimentos, em função da percepção objetiva do ambiente e das relações no jogo. O ajustamento da realidade a suposições pessoais é superado a partir do momento em que o jogador abandona a sua própria história de vida (psicodrama) e interioriza a função do foco, deixando de fazer imposições artificiais a si mesmo e permitindo que as ações surjam da relação com o parceiro.

Abandonar suposições pessoais é abrir-se ao imponderável da descoberta mútua e presencial de realidades cênicas que podem apresentar maior ou menor semelhança com o cotidiano e seu desenvolvimento lógico. Abandonar “quadros de referência estáticos” não se refere apenas ao aluno, mas também ao professor que, se

³⁴ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 15.

³⁵ KOUDELA, Ingrid Dormien. Introdução: a escola alegre. In: _____. **Jogos teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 32-36.

mantiver aceso seu interesse pelo Teatro em todas as suas possibilidades, pode conduzir processos de conhecimento e criação de onde todos os envolvidos saiam enriquecidos.

Quanto ao procedimento da *avaliação* nos Jogos Teatrais spolinianos, acima abordado, segue um parecer sobre um possível caráter de alienação política dessa abordagem metodológica, face a outras mais explicitamente politizadas, como a Peça Didática brechtiana³⁶, o Teatro do Oprimido³⁷ e o Jogo Dramático de linha francesa³⁸. Ainda que, cada uma dessas abordagens se ancore em pressupostos filosóficos e políticos de nuances diferenciadas, o que realmente está em jogo é o posicionamento do professor e a sua clareza em relação ao modo pelo qual ele conduz seus processos de ensino-aprendizagem. A importância deste posicionamento é evidenciada pelo Prof. Flávio Desgranges³⁹, quando considera que

[...] a falta de estímulo a uma abordagem crítica dos fatos apresentados em cena, pode levar os participantes a perderem possibilidades ricas de leitura dos fenômenos sociais presentes nas cenas improvisadas. Cabe, portanto, ao coordenador, se lhe parecer pertinente, indicar esta possibilidade de análise, estimulando o grupo para a relevância deste olhar. Bem como motivar os jogadores para o caráter crítico de suas realizações cênicas, o que é o outro lado da mesma moeda.

Ou seja, qualquer abordagem pode perder seu alcance crítico, se este não for uma meta do professor. Daí a importância fundamental que damos às discussões contínuas acerca do fazer e do pensar do professor de teatro, indo ao encontro da seguinte constatação da Profa. Ingrid Koudela e do Prof. Arão Paranaguá de Santana⁴⁰:

A crítica educacional contemporânea tem evidenciado que muitas práticas pedagógicas se restringem apenas à aplicação de técnicas desvinculadas de uma justificativa teórica, resultando no afastamento

³⁶ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. (Org.). **Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1992.

Id. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Id. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

³⁷ Cf. BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Id. **Jogos para atores e não-atores**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

³⁸ Cf. RYNGAERT, Jean-Pierre. **O jogo dramático no meio escolar**. Coimbra: Centelha, 1981.

³⁹ DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec/Mandacaru, 2006, p. 119.

⁴⁰ KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. Abordagens metodológicas do teatro na educação. In: CARREIRA, André. (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 63. (Memória ABRACE IX).

dos reais propósitos da ação educativa, em relação a possibilidades de aprendizagem concreta que são propiciadas aos sujeitos. Infere-se que essas práticas desconhecem, em geral, as bases teórico-metodológicas que se foram agregando no decorrer da história, o que assegura a necessidade de se sistematizar a discussão em torno do assunto.

Encerradas essas considerações, fazemos uma referência a uma característica intrínseca aos Jogos Teatrais de Viola Spolin: ainda que estes estejam sistematizados não se fecham em si mesmos. Spolin inspira-nos a caminhar na perspectiva do *professor-criador*, pois incita-nos a recriar, inventar novos jogos de acordo com os problemas específicos que se apresentam freqüentemente em cada sessão, em cada aula, no trabalho com cada turma. Fazemos o questionamento formulado pela Profa. Ingrid Koudela⁴¹ e tornamos nosso o questionamento por ela proposto:

Ao mesmo tempo em que Spolin apresenta um sistema que pretende regular a abranger a atividade teatral, ele existe para ser superado e negado enquanto conjunto de regras. Os jogos teatrais constituem portanto, uma antididática que suscita uma questão. Como ter uma forma planejada de ação se queremos encontrar uma liberdade de ação? O que é criação, se ela supõe sempre algum sistema ou ordem?

Por fim, registramos a nossa satisfação quando, em 2008, recebemos a generosa visita da Profa. Ingrid Dormien Koudela à nossa comemoração dos 10 anos de funcionamento do CTE⁴², convidada por iniciativa da Profa. Marina Miranda a participar deste evento. A Profa. Ingrid é a grande responsável pela introdução dos Jogos Teatrais spolinianos no Brasil, seja pela tradução dos livros de Spolin, seja pela liderança (sem nos esquecermos da Profa. Maria Lúcia Pupo, entre outros) de investigações exaustivas acerca deste Sistema de Ensino de Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)⁴³. A partir de seu trabalho intenso, de suas publicações, foram produzidas diversas pesquisas em nível de Pós-Graduação que colaboraram para a divulgação do Teatro e Educação, em nível nacional.

Então, a Profa. Ingrid, na ocasião da comemoração dos 10 anos do CTE, brindou-nos com uma palestra significativa sobre Teatro e Educação e uma Oficina em

⁴¹ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 47.

⁴² Aproveitamos para agradecer a fundamental participação da Coordenadora do Departamento de Extensão da Fundação Clóvis Salgado, Lúcia Ferreira, e de toda a sua equipe, na vinda da Profa. Ingrid Koudela até o CEFAR.

⁴³ Cf. JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papirus, 2001, p. 36.

que, sob sua segura e delicada condução, pudemos reafirmar a genialidade dos jogos teatrais de Viola Spolin. Também, em sua oficina, ao invés do *texto como modelos de ação*⁴⁴, propôs a leitura de imagens de Peter Brueghel para desenvolver os jogos teatrais. Portanto, aqui, fica inscrito nosso apreço e gratidão pela Profa. Ingrid que, seja presencialmente ou à distância - por meio de seus livros e artigos - contribui, substancialmente, na formação de gerações de Teatro-Educadores mais sensíveis, mais embasados teórico-metodologicamente e mais atentos ao teatro de hoje que, conforme propõe Bertolt Brecht⁴⁵ (1898-1956) pode, sim, mostrar, questionar e problematizar o mundo em cena, “mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”.⁴⁶

De forma alguma, em defesa dos Jogos Teatrais Spolinianos, nós o preconizamos como panacéia para todos os males do Teatro/Educação. Afinal, cada professor desenvolve sua metodologia que é única e irrepetível, e, também, modificada ao longo de toda a sua carreira de docente, pois muitas referências se cruzam, como demonstra brilhantemente a Profa. Ingrid Koudela lançando mão de princípios metodológicos dos Jogos Teatrais Spolinianos e da Peça Didática Brechtiana⁴⁷. O que não pode ocorrer é um uso desavisado de quaisquer técnicas de ensino de teatro, pois cada uma traz em seu bojo reverberações de sua origem teórico-metodológica, tanto em termos artístico-estéticos quanto ideológicos. Em nossas práticas pedagógicas cotidianas recriamos os Jogos Teatrais Spolinianos e os somamos a outras abordagens de acordo com as novas turmas de alunos, sejam eles pré-adolescentes, adolescentes ou adultos, também, em consonância com as pesquisas de cada um dos professores que compõem a equipe do CTE para caminhar, a cada dia, para um Ensino de Teatro mais contemporâneo e transformador.



⁴⁴ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. Leitura das pinturas de Peter Brueghel, o Velho. In: MENCARELLI, Fernando (Org.). Memória ABRACE XI. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte: Fapi, 2007, p. 239-242.

⁴⁵ Dramaturgo, diretor, poeta e pensador alemão, que desenvolveu teórica e praticamente o teatro épico-dialético.

⁴⁶ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 21.

⁴⁷ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1991.