



## INSTRUÇÃO E CRIAÇÃO EM JOGOS TEATRAIS: PROFESSOR PARCEIRO DE JOGO

Vicente Concilio\*

Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc

[viconcilio@gmail.com](mailto:viconcilio@gmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar a instrução, estabelecida como um dos princípios do Jogo Teatral de Viola Spolin, destacando sua relevância como procedimento artístico e pedagógico e estabelecendo pontos de contato entre o jogo teatral, a formação do professor de teatro e a criação teatral na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Instrução – Jogo Teatral – Professor de Teatro – Processo Colaborativo.

**ABSTRACT:** The present article intends to analyze the instruction, one of the principles of the Spolin Games, showing its relevance as a pedagogic and artistic procedure and establishing points of contact among the Theater Games, the formative process of the drama teacher and the theatrical creation in our times.

**KEYWORDS:** Instruction – Theater Game – Drama Teacher – Collaborative Process.

A instrução é um dos princípios fundamentais do Jogo Teatral. É através desse instrumento que o coordenador participa ativamente do jogo, uma vez que entre ele e os jogadores está estabelecida e autorizada a possibilidade de intervenção na cena que se improvisa. Assim, evidencia-se o papel ativo desenvolvido pelo coordenador/professor, uma vez que ele é parceiro externo da cena, com a função de retomar o foco do jogo sempre que ele for subjugado.

A clareza das instruções e o tipo de desafio que ela mobiliza age no campo da criação e também da formação dos jogadores atuantes. Ao mesmo tempo, formulá-las exige consciência e capacidade de reflexão por parte do coordenador dos jogos. Assim, a instrução evidencia uma concepção de trabalho artístico e pedagógico que merece

---

\* Mestre e Doutorando pela ECA/USP.

reflexão no âmbito da formação do professor de teatro, viés que se pretende explorar neste artigo.

## INSTRUÇÃO E JOGO TEATRAL

O sistema dos jogos teatrais, criado e sistematizado por Vila Spolin ao longo de sua trajetória como artista e educadora, está estruturado em alguns princípios fundamentais que articulam a lógica de sua execução e funcionamento.

Podemos dizer, de maneira sucinta, que o sistema de jogos teatrais organiza um processo de ensino-aprendizagem na forma de uma *práxis* cênica que se estrutura como jogos de regras que visam a descoberta do prazer de jogar e ampliar a consciência da linguagem cênica por parte dos jogadores.

Os jogadores, ou atuantes, compõem um grupo que ora está atuando na ação de jogar, ora deve exercer o papel de platéia crítica, avaliando a atuação de seus parceiros que acabaram de realizar um jogo.

A avaliação de uma rodada é feita sempre com o objetivo de apreciar o nível de comprometimento dos jogadores em realizar a proposta central daquela partida. Essa proposta é denominada **foco**. O foco age, portanto, como objetivo central da atuação dos jogadores e como eixo da **avaliação** posterior à partida. Além disso, o foco também constitui o parâmetro através do qual o coordenador do processo vai intervir, através de **instruções**, na partida que está acontecendo diante de seus olhos.

Dessa forma, avaliação, instrução e foco são elementos estruturais básicos do sistema. Vejamos um exemplo de jogo, extraído do livro **Improvisação para o Teatro**:

Objeto move os jogadores

Qualquer número de jogadores

Os jogadores combinam o objeto que deverá colocá-los em movimento. eles devem ser um grupo inter-relacionado.

Foco: no objeto que os está movendo.

Instrução: *Sinta o objeto! Deixe que o objeto os coloque em movimento! Vocês estão todos juntos?*

Avaliação

Para a platéia: Eles deixaram que o objeto os colocasse em movimento? Ou eles iniciaram o movimento independente do objeto? Eles se movimentaram olhando os outros atores?

Para os jogadores: Vocês fizeram do exercício um jogo de espelho (reflexo dos outros) ou trabalharam com o foco?<sup>1</sup>

O exemplo acima, escolhido de forma aleatória, demonstra como a autora criou seu sistema de maneira claramente estruturada. Ao conceber a relação de ensino-aprendizagem através da experimentação e posterior reflexão, Spolin demonstra que atribuir sentido às ações realizadas durante o ato de jogar é tão relevante quanto agir. E ao valorizar o papel da instrução, ela destaca a relevância da participação sempre ativa do coordenador da oficina, seja ele um professor, um diretor ou um coordenador de oficina.

Observamos claramente que as instruções sugeridas referem-se ao campo do foco proposto de forma objetiva e pontual. Uma instrução não pode julgar o que está acontecendo a partir de valores como “bom” ou “ruim” e nem deve apontar sugestões para a execução da partida. Assim como os jogadores não devem decidir previamente **como** vão realizar a improvisação, o coordenador não deve construir uma instrução que aponte **como** a cena pode ser realizada.

Os jogos teatrais estão elaborados de forma sucinta e propõem, além de atividades sensoriais e de consciência da presença cênica, desafios de aprendizagem e construção da realidade cênica a partir de seus elementos constituintes básicos: a noção de espaço (jogos com foco no Onde?), a noção de presença cênica e de personagem (jogos com foco no Quem?) e a noção de ação cênica (jogos com foco no O quê?). Nos mais diferentes desafios, a instrução está prevista. Segundo a autora:

A instrução dá a auto-identidade e age como um guia enquanto se está trabalhando com um problema dentro de um grupo. Como num jogo de bola, ela é aceita pelo aluno-ator, uma vez compreendida. Ela é usada enquanto os jogadores estão trabalhando no palco.

É o método usado para que o aluno-ator mantenha seu ponto de concentração sempre que ele parece estar se desviando. Isto dá ao aluno ator auto-identidade dentro da atividade e o força a trabalhar com o momento novo da experiência e, além disso, dá ao professor-diretor seu lugar no grupo e o torna parte integrante do mesmo.<sup>2</sup>

Ou seja, de acordo com Spolin, a instrução é parte do jogo; é uma regra que deve ser assimilada pelos jogadores e deve estar prevista nos acordos prévios de um projeto que lance mão da estrutura do jogo teatral. Sua utilização é um instrumento que garante a presença atenta do coordenador no momento em que uma improvisação está

<sup>1</sup> SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.64.

<sup>2</sup> Ibid., p. 26.

sendo executada pelos atuantes, e essa intervenção deve garantir aos jogadores maior liberdade para experimentação. Isso ocorre por que os jogadores podem esgarçar os limites do foco proposto tendo a certeza de que o coordenador vai sempre voltar a chamar atenção para o objetivo principal da partida.

Nesse sentido, a estrutura do jogo teatral não limita o papel do coordenador a um mero executor de propostas previamente elaboradas e estruturadas em um manual. Os **Spolin Games** foram concebidos como uma proposta pedagógica que promove a parceria efetiva entre os sujeitos envolvidos no processo de criação. Um processo norteado pelos negaum aprendizado tecnicista e voltado à aquisição de procedimentos pré-elaborados.

### **O CONCEITO DE PROFESSOR-ARTISTA E A CRIAÇÃO TEATRAL CONTEMPORÂNEA**

O campo da pedagogia do teatro é, hoje, estruturado em torno da formação artística dos licenciados em teatro. Entende-se que o professor é, em verdade, um artista que cria sua obra junto com seus alunos ao mesmo tempo em que os auxilia na construção de saberes acerca da linguagem teatral. O mesmo pode ser dito em relação a grupos teatrais que estruturam seus processos em torno de processos colaborativos e que trabalham juntos por muito tempo, aliando a própria formação como artistas à criação de seus espetáculos.

Nesse sentido, a busca é de reconhecimento da área da licenciatura em teatro como opção do artista interessado em desenvolver processos junto a estudantes do ensino básico ou em projetos de ação cultural, e não como alternativa de trabalho a artistas sem emprego.

Portanto, quando afirmamos que um professor de teatro deve articular processos de ensino-aprendizagem em teatro, não estamos abrindo mão da qualidade estética do resultado teatral ou da profundidade da reflexão acerca da linguagem cênica que podem estar abarcados pelo processo artístico e pedagógico desenvolvido.

Assim, o conceito de professor-artista busca novamente fazer menção ao papel do profissional que ensina arte cênica e articula em sua pedagogia a dimensão criadora e estética que, infelizmente, passou a ser associada apenas ao teatro dito profissional. Importa afirmar, então, que um professor atrelado às concepções do ensino do teatro na contemporaneidade não pode deixar de afirmar seu papel de parceiro de criação junto

aos grupos com os quais trabalha. E que os resultados desses processos são fruto de motivações e inquietações artísticas genuínas, e não meros exercícios pedagógicos.

Muitas vezes, desrespeita-se a licenciatura em teatro de duas formas:

1. Desprezando o valor artístico dos processos e resultados criados pelos profissionais do ensino de teatro, o que, em última análise, é um questionamento da qualidade da formação artística dos licenciados;
2. Duvidando do princípio democratizador de processos artísticos e pedagógicos de qualidade, que ampliam o acesso de qualquer interessado aos meios e códigos da linguagem teatral.

Se a dúvida com relação à qualidade da formação dos profissionais se justificava no panorama inicial das faculdades de Educação Artística, em meados da década de setenta, que habilitavam um profissional polivalente, hoje o quadro já dá fortes sinais de modificação. A licenciatura em Educação Artística polivalente não mais se justifica, perdendo espaço para licenciaturas que privilegiam a formação artística e a pedagógica, pois é consenso que ambos os aspectos são complementares e de valor equivalente na formação do futuro professor de teatro.

Devemos destacar a importância do ensino do teatro não só em todos os níveis da instrução escolar, mas também em todos os contextos de ação cultural que façam uso de seu potencial agregador. E para que essa importância se configure, é preciso reafirmar que o exercício da prática teatral em processos feitos sem cuidado, avaliação, parâmetros e qualidade, compromete a sobrevivência desta linguagem.

Além disso, é essencial que um processo de ensino do teatro manifeste seu compromisso com a qualidade da formação dos indivíduos, assumindo sua responsabilidade para com o potencial artístico de qualquer interessado em praticar arte, pois “a depuração estética da comunicação teatral é indissociável do crescimento individual do jogador”.<sup>3</sup>

Por isso, a reflexão do professor e diretor Marcos Bulhões Martins, que defende o desenvolvimento das habilidades de direção teatral como parte essencial da formação de um professor de teatro, amplia a discussão que aqui se desenvolve:

---

<sup>3</sup> PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O Lúdico e a Construção do Sentido. **Revista Sala Preta**, Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP. São Paulo, n. 1, p. 182, 2001.

Na formação do professor de teatro, a encenação pode ser vista como um experimento coletivo de investigação artística sobre a natureza humana, no qual os atores e demais participantes colaboram criticamente na construção do texto espetacular. Nesse tipo de encenação que se desenvolve através de oficinas, faz-se necessário que o coordenador domine um conjunto de competências pedagógicas que viabilizem a condução do grupo, desde a escolha do tema até a efetivação do acontecimento cênico e sua análise.

Neste sentido, o desenvolvimento do conceito de *mestre-encenador* é fundamental para nossa abordagem, pois ilumina o perfil do profissional cuja prática e formação pretendemos contribuir [...]. O objetivo do mestre-encenador é o exercício de uma didática não depositária, no sentido atribuído por Paulo Freire: partir do respeito ao universo do grupo, estimulando a apreensão de novos enfoques e práticas, pois é através do diálogo que o indivíduo constrói o conhecimento e avalia seu aprendizado.<sup>4</sup>

Se analisarmos a função do professor de teatro como o condutor de um processo de construção de um discurso cênico em conjunto com seus alunos-atores, então não é possível estabelecer com muita clareza a diferença entre o papel de um professor parceiro de criação e um diretor de teatro conectado com os procedimentos contemporâneos de encenação, sobretudo se levarmos em conta aquele que conduz processos de criação colaborativa.

## PROCESSO COLABORATIVO E JOGO TEATRAL

O modelo de criação teatral **colaborativo** é compreendido aqui a partir das reflexões de Antônio Araújo<sup>5</sup>. Trata-se de uma cena que não nasce a partir de um texto pré-definido, uma vez que o dramaturgo participa do processo de criação junto aos atores e diretor. Os artistas partem de um tema de pesquisa e, através da condução do diretor e da colaboração artística dos demais integrantes, é construída uma encenação que relativiza a noção de autoria e oferece a todos os sujeitos envolvidos a possibilidade de participar das diversas instâncias da criação.

Esse tipo de processo, cujas origens podem ser retomadas a partir de experiências modelares de criação coletiva nas décadas de sessenta e setenta, está hoje

<sup>4</sup> MARTINS, Marcos Bulhões. O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. **Revista Sala Preta**, Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP. São Paulo, n. 2, p. 242, 2002.

<sup>5</sup> ARAÚJO, A. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), 2002.

estabelecido como campo fértil para o avanço das artes cênicas na contemporaneidade, sobretudo se levarmos em conta a relevância de grupos como o Teatro da Vertigem (SP), o Grupo XIX de Teatro (SP), o Grupo Espanca! (BH), o A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), entre muitos outros, que aliam procedimentos artísticos e pedagógicos a seus processos de trabalho.

O que esses exemplos, e muitos outros grupos prezam, é a construção da textura cênica em processos nos quais todos os sujeitos envolvidos podem contribuir para o desenvolvimento de cada área da criação teatral, sem que isso rompa com a autonomia criativa do responsável por campos específicos da arquitetura da cena teatral (dramaturgia, iluminação, cenário, etc...).

Dessa forma, o papel do diretor conquista um significado diferente de uma noção mais calcada em uma visão tradicional, a qual lhe atribui a função de responsável pela concepção cênica e sua posterior execução, obtida através de ensaios que se estruturam para que os outros artistas realizem a encenação de acordo com o projeto inicial da direção. Em um processo colaborativo, a função da direção se esgarça e ganha abertura a parcerias com os outros agentes da cena, o que solicita do responsável por essa função um exercício organizador do processo criativo grupal, sem com isso abrir mão dos papéis tradicionalmente atribuídos ao diretor.

Mas o principal aqui é destacar que o diretor tem propostas, mas não sabe previamente quais serão os resultados do processo. Ele possui a atribuição de analisar as cenas e suas articulações de sentido, mas ele não possui certezas com relação ao resultado, pois agora a encenação tem autoria múltipla e, muitas vezes, heterogênea.

Assim, ele se vê diante de uma situação semelhante a um grande jogo teatral, no qual ele se vê constantemente impelido a instruir, a provocar seus parceiros de criação a não se desviarem do foco previamente indicado como norteador do processo.

A instrução, entendida aqui como um elemento provocador gerado pelo professor/ diretor a partir de reflexão realizada no momento presente em que a criação está acontecendo por seus pares, contribui para acertar a difusão da autoria das cenas, uma vez que nem só os atores são agentes de sua criação. A instrução abre caminhos concretos para que o responsável pela condução do trabalho possa contribuir de maneira para o encaminhamento da improvisação em processo.

A habilidade de conduzir um jogo teatral, e a possibilidade de utilizar-se do sistema de jogos teatrais como estruturador de um processo de criação colaborativo e

em grupo, é fruto de uma concepção que agrega outras possibilidades ao sistema desenvolvido por Spolin.

Dessa forma, refletir sobre o tipo de instruções que são formuladas pelo orientador de jogo é parte fundamental da formação daquele se propõe a utilizar o sistema de jogos teatrais como sistema de criação teatral, pois a instrução é princípio metodológico provocador de avanços na conquista criativa do grupo envolvido em processo de pesquisa de linguagem.

A instrução é aliada importante para que o professor/diretor sempre se recorde de que o processo por ele conduzido é fruto da relação entre as perguntas que ele faz e as respostas elaboradas em atos cênicos pelos seus parceiros de jogo e de criação, sejam eles atores, profissionais ou não.

