

Traços épicos nos jogos de Spolin: possíveis relações com a teoria teatral brechtiana

Davi de Oliveira Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais (doutorando)

Artes Cênicas – Teorias e Práticas

Ator e Professor no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo: Este artigo consiste na identificação e discussão de traços épicos nos jogos propostos por Viola Spolin, buscando relacionar a proposta spoliniana com aspectos da teoria teatral brechtiana. Para tanto, foram selecionados jogos da obra de Viola Spolin publicada no Brasil, com tradução da Professora Doutora Ingrid Dormien Koudela, os quais foram analisados mediante aportes advindos do diálogo produtivo que esta autora propõe entre a peça didática brechtiana e o jogo teatral spoliniano. Do ponto de vista das categorias brechtianas tomadas como ferramentas conceituais de análise dos jogos, foram escolhidos o *distanciamento* e a *separação*. O artigo aponta para a ampliação das intersecções teórico/práticas cogitadas no sentido de enriquecer a prática pedagógica do professor de teatro.

Palavras-chave: Viola Spolin, jogos teatrais, Bertolt Brecht, distanciamento, separação.

O homem que, pela primeira vez, olhou intrigado para uma lanterna balançando na ponta de uma corda e, em vez de achar natural, julgou extremamente significativo que balançasse daquela maneira e não de outra, criou as condições necessárias para entender o fenômeno e dominá-lo.

Bertolt Brecht

Muito já se escreveu sobre os jogos teatrais de Viola Spolin (1906-1994), os quais constituem hoje no Brasil uma das abordagens metodológicas mais presentes na formação em Teatro e no ensino dessa Arte, desde a publicação de *Improvisação para o teatro*, pela editora Perspectiva, em 1979, com tradução da Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela e de Eduardo Amos. A partir desse livro, os jogos teatrais spolinianos têm “informado uma quantidade expressiva de práticas pedagógicas”, “tanto no âmbito da *educação escolar*, quanto no nível da *ação cultural* (oficinas e intervenções cênico-pedagógicas)” (JAPIASSU, 2001, p. 36).

Recentemente, Koudela (2010) aludiu à grande admiração que Spolin nutria por Brecht. Nas palavras de Koudela, “a proximidade entre o jogo teatral e Brecht é maior do que imaginamos inicialmente” (p. 2). Partindo desse apontamento, bem como das possibilidades de relação entre o jogo teatral spoliniano e a peça didática brechtiana (KOUDELA, 2007)¹, passando por um longo percurso como coordenador de jogos teatrais junto a crianças, adolescentes e adultos, e também dialogando com a teoria teatral brechtiana – referencial primeiro de minha atual pesquisa de doutoramento (em andamento no PPG da Escola de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte, sob orientação do Prof. Dr.

¹ Além desse título, conferir KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992; _____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001 e _____. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1996].

Antonio Hildebrando) –, busco identificar, em alguns dos jogos formulados por Spolin, traços que penso poder considerar épicos, os quais apontam para possíveis desdobramentos em interface com aspectos da referida teoria teatral.

Rosenfeld (2006) iluminou, no Brasil, a compreensão do teatro épico, ao expor bases teóricas e históricas que demonstram a pertinência do adjetivo épico a formas dramáticas e teatrais ao longo da história do Teatro, principalmente Ocidental, apontando para “a mobilização de elementos épicos na dramaturgia e no teatro” (p. 12). Ao mesmo tempo, esclareceu a diferença entre a proposta brechtiana e a de outros autores – como o francês Paul Claudel e o americano Thornton Wilder –, uma vez que em Brecht a formulação do épico surge como decorrência de bases estético/ideológicas próprias, marcadas por uma reação contrária a características do teatro de sua época e pela identificação de Brecht com a teoria marxista. Segundo Rosenfeld (p. 150), “o fito principal do teatro épico [brechtiano] é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas”.

O autor também trata da categoria do *distanciamento*, escolhida aqui como um dos parâmetros de análise dos jogos spolinianos. Essa categoria diz respeito a um efeito pretendido sobre o espectador teatral que, quando levado a assumir uma posição distanciada diante do espetáculo e do mundo a que este se refere, começaria “a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis” e “se convence da necessidade da intervenção transformadora” (p. 151).

Brecht (1967), contrapondo-se ao teatro burguês que “dava ênfase à intemporalidade de seu objeto” (p. 111), concebia o *distanciamento* “para historicizar os acontecimentos representados” (*loc. cit.*), sendo para ele esse efeito o que torna possível “sublinhar o aspecto histórico de uma condição social específica” (p. 114). A partir da historicização e do destaque das condições sociais, a finalidade da representação teatral passa a ser “permitir a cada um [espectador] estabelecer uma opinião sobre o incidente [representado]”, sem perder de vista que “o teatro épico é um teatro altamente artístico, de conteúdos complexos e objetivos sociais” (p. 151).

Em que pese a extrema dificuldade configurada na comprovação da mudança efetiva do espectador em seu olhar e comportamento social, e também considerando o fato de que a conjuntura artística, social, econômica e política que contextualizou a formulação brechtiana do *distanciamento* ter se transformado e se tornado na atualidade muito mais complexa e desafiadora, essa categoria ainda me parece relevante para estabelecer relações entre o fazer e o pensar artísticos e sua função social, relações que podem e devem estar presentes quando se pensa na realização de jogos teatrais que favoreçam não somente a apreensão estética do teatro, mas que caminhem para um desvelamento de suas

possíveis relações contextuais². Nesse sentido, “o que determina a direcionalidade do processo é o conteúdo manifestado pelo grupo (onde, quem e o quê) e a abordagem crítica aplicada durante as avaliações” (KOUDELA, 2007, p. 129).

Uma outra categoria estreitamente relacionada ao *distanciamento* é a *separação*, à qual Bornheim (1992, p. 175) assim se refere:

[...] o conceito fundamental da estética brechtiana é nuclearmente o da separação, sempre consolidado na objetividade – o teatro épico estabelece-se pelo modo como compõe os seus diversos elementos ao nível do que poderia ser chamado de separação objetiva. [...] A ideia norteadora está nesse ponto exato: cada elemento deve ser mantido na separação – isso é o principal, o princípio radical.

O autor propõe que a *separação* seria uma perspectiva que atravessaria toda a produção estético/ideológica de Brecht, operando não somente no *distanciamento* entre obra de arte e realidade, entre espectador e realidade representada, mas estendendo-se em direção a um movimento interno da obra, o qual envolveria os elementos constituintes da cena: palavra e gesto (mais diretamente ligados ao trabalho do ator), assim como música e cenário, entre outros. Esse movimento seria o de “uma relação dialética, o que no caso quer dizer que os termos que compõem a relação não perdem a sua identidade própria, sob pena de suspender-se a própria relação” (p. 178).

Partindo das características do teatro épico e das duas categorias acima apresentadas, analiso alguns aspectos de jogos teatrais encontrados em Spolin (2006)³. É importante delimitar o alcance da análise pretendida aqui: essa não se pretende exaustiva, mas antes indicadora de possibilidades de ampliar possíveis intersecções teórico/práticas que possam vir a enriquecer a prática pedagógica de professores de Teatro.

O primeiro jogo a ser analisado é “Construir histórias” (p. 162). Se o narrador épico, “muito mais que exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele” (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 24, grifo do autor), vemos como a dinâmica desse jogo se aproxima de uma configuração épica, matizada ainda pela autoria coletiva da narração, conforme a formulação do jogo por Spolin.

Quanto ao jogo “Coro grego” (p. 176), penso que nele se evidencia a possibilidade de *separação* entre a ação dos jogadores e a ação dos componentes do coro, os quais cantam ou fazem efeitos de som ligados à cena improvisada. Tal processo de

² Cf. DESGRANGES, 2006, p. 117-121.

³ Além desse título, conferir SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999: _____, *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001 e _____. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

separação pode ser mais ou menos sublinhado, conforme o coordenador do jogo orientar os jogadores a comentarem criticamente a ação ou a se manterem apenas ilustrando a mesma.

“Duas cenas” (p. 144) privilegia de outro modo a *separação*, na medida em que pretende frisar a focalização de determinada cena em determinado momento, articulando o desenvolvimento de cenas simultâneas. Para os jogadores na plateia, esse jogo coloca o desafio de apreender o desenvolvimento dramático de duas ou mais cenas ao mesmo tempo, as quais podem ser propositalmente contrapostas, tanto na forma quanto no conteúdo.

“Fazendo sombra”, (p. 160), por sua vez, pode ocasionar boas oportunidades de se desenvolver processos de *distanciamento* da cena improvisada, se os comentários das “sombas” forem feitos em contraposição às ações improvisadas, ou se revelarem condições sociais que se choquem com a direção tomada pela improvisação. Se mais de uma “sombra” comentar a ação de um jogador, essa potencialidade crítica do jogo pode ser intensificada, com cada “sombra” desenvolvendo uma perspectiva diferente em seus comentários à ação que focaliza. Os “germes” do *distanciamento* estão, a meu ver, latentes na formulação pela qual Spolin apresenta esse jogo.

Uma outra oportunidade para desenvolver o *distanciamento* pode ser encontrada no jogo “Onde com atividade não relacionada” (p. 95). Pode ser enfatizado o fato de os jogadores terem que pensar numa discrepância entre o lugar e a ação, levando à produção de cenas que fujam da habitualidade e possibilitando aos jogadores descobrir por meio da improvisação situações inusitadas, ressaltando um novo olhar acerca de fatos naturalizados pela sua repetição mecânica no cotidiano.

Por fim, no jogo “Verbalizar o Onde” (p. 114), destaca-se a alternância entre narrador e personagem, entre enunciar as próprias ações imaginárias e as respectivas falas que porventura se fizerem pertinentes no quadro dessas mesmas ações. A *separação* aqui opera no sentido de diferenciar duas instâncias narrativas típicas do gênero épico, no qual “mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhe descreve as reações e indica quem fala” (ROSENFELD, *op. cit.*, p. 24). Ainda que aqui o jogador deva narrar a si próprio, ou ao personagem que assume na narrativa, ou seja, “mesmo quando o narrador usa o pronome ‘eu’ para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo”, permanece “certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado” (p. 25, grifo do autor).

Outros jogos poderiam ser trazidos a este artigo, mas me parece que os referidos já indicam férteis possibilidades de se re-pensar e re-fazer os jogos spolinianos que, sem dúvida, se apresentam como “um sistema que pretende regular e abranger a atividade teatral”, sistema que “existe para ser superado e negado enquanto conjunto de regras” (KOUDELA, 2006, p. 47).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Estudos).
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Debates).
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Debates).
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Estudos).
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Apresentação do dossiê Jogos Teatrais no Brasil: 30 anos. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 7, ano VII, n. 1, p. 1-8, Jan./Abr., 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF22/TEXT08_APRESENTACAO_DOSSIE_INGRID_DORMIEN_KOUDELA_FENIX_JAN_FEV_MAR_ABR_2010.pdf>. Acesso em 29/07/2010.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec / Mandacaru, 2006 (Coleção Pedagogia do Teatro).
- JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas, SP: Papyrus, 2001 (Coleção Ágere).
- MIRANDA, Marina de; FALCÃO, Iara Fátima Fernandez; PINTO, Davi de Oliveira. O Curso Teatro na Educação e os jogos teatrais de Viola Spolin: histórico e considerações. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 7, ano VII, n. 1, p. 1-17, Jan./Abr., 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF22/TEXT017_ARTIGO_DOSSIE_MARINA_MIRANDA_DE_CARVALHO_FENIX_JAN_FEV_MAR_ABR_2010.pdf>. Acesso em 29/07/2010.