

Ana Luiza de Mello Amparado

TEATRALIDADE E FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao curso de graduação em
Teatro da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais como
requisito para obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a Rita de Cássia Santos
Buarque Gusmão

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2008

Dedicatória

Dedico este trabalho a minha família que, embora esteja longe, está sempre presente nos momentos de dificuldades. Ao meu namorado Roberto, o Bob, que acompanhou toda a minha trajetória no Curso de Licenciatura. Ao meu amigo Gil Esper por fazer parte da minha história no teatro e aos meus filhotes Poulain e Boris por existirem na minha vida.

Agradecimentos

Depois do turbilhão de pensamentos e de preocupações veio a recompensa. Ver o trabalho pronto é de extrema felicidade para um formando. Agradeço de coração, primeiramente aos meus colegas, em especial a colega e amiga Tayanne que me encorajou muito a persistir diante das dificuldades, a minha família, ao meu companheiro Bob, aos meus filhotes Poulain e Boris, aos meus professores, em particular Antonio Hildebrando e Rita Gusmão, e as demais pessoas, Juan Celin, Júnia Pereira, Mylena Melo, a minha coordenadora de bolsa trabalho Maria Regina, o produtor e amigo Beto Placides, aos meus companheiros de teatro, enfim, a todos que contribuíram para que este trabalho e para que a minha formação fosse concluída com tamanha satisfação.

Resumo

O presente texto aborda o ensino de teatro e a sua contribuição para a formação do indivíduo crítico, consciente e ativo perante a sociedade. Para tanto, discorre sobre os fundamentos conceituais do ensino da teatralidade, a relação teatro e formação sociocultural do ser, teatro e cidadania cultural, socialização, formação cultural e artística e sobre uma experiência docente com o tema “Teatralidade e Formação da Consciência Crítica” evidenciando que o ensino da estética teatral contribui para a formação artística, cultural e pessoal do ser, sendo um importante laboratório para as transformações sociais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 TEATRALIDADE.....	9
1.1 Conceitos.....	9
1.2 Fundamentos conceituais para o ensino da Teatralidade.....	13
1.3 Inter-relação entre Teatro e formação sócio-cultural do ser.....	20
2 TEATRALIDADE E CIDADANIA CULTURAL	24
2.1 Socialização.....	24
2.2 Formação Cultural.....	27
2.3 Formação artística.....	33
3 TEATRALIDADE E FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA CRÍTICA NO PROGRAMA DE EDUCAÇÃO BÁSICA PARA JOVENS E ADULTOS – Uma experiência docente.....	38
3.1 Análise dos objetivos e da metodologia adotados no Centro Pedagógico da UFMG.....	38
3.2 Justificativa.....	42
3.3 Resultados Obtidos.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	55

Introdução

Considero de suma importância para a minha formação em Licenciatura em Teatro as reflexões feitas neste trabalho sobre “Teatralidade e Formação da Consciência Crítica”, buscando evidenciar: o conceito de teatralidade e os fundamentos deste conceito para o ensino; a relação entre o teatro e a formação sociocultural do ser; a teatralidade e a cidadania cultural; o seu caráter socializador; a formação cultural e artística e a experimentação destas reflexões em um trabalho como docente. Assim, aproximei-me dos anseios que eu tinha como aluna observadora e pude unir, aqui, a contextualização da teatralidade ao social – o que sempre foi uma vontade minha – praticar o teatro, ensinar o teatro e contribuir socialmente.

Nunca me imaginei uma pessoa, uma aluna, já uma atriz e, agora, uma professora distante das manifestações sociais, seja no curso de graduação em teatro, ou no meu condomínio, ou na minha cidade, ou na minha família. Desde que iniciei a minha prática em teatro, fui encorajada pelo meu grupo amador, do interior de Minas Gerais, a enfrentar os meus problemas. Desde então acreditei no poder que o teatro tem de motivar as pessoas a mostrarem o que são e o que querem de verdade. E acredito que este trabalho é a minha primeira manifestação enquanto professora.

Sempre procurei ser ativa dentro do curso tentando, dentro das minhas possibilidades, contribuir para o seu crescimento. No meu primeiro período de faculdade me envolvi no Centro acadêmico, dando continuidade à Semana Cultural das Artes Cênicas (hoje, Curso de Graduação em Teatro) e oferecendo debates entre profissionais de diversos cursos de teatro de Belo Horizonte e de outras regiões do Estado (CEFAR, TU, UFOP, UFMG), seminário com Ana Maria Amaral, oficinas (palhaço, contato improvisação, técnicas circenses) e mostras de trabalhos dos alunos.

Dentre as outras atividades de que participei estão: Monitoria do espetáculo “Elogio da Loucura”, dirigido pelo professor doutor Antônio Hildebrando que foi para mim um grande mestre; Produção Executiva, assistência de direção e pesquisa de iniciação científica sobre a recepção do espetáculo “O Guesa Errante ou de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa tão fidedigna quanto possível à versão fac-similar da obra do Sr. Sousândrade”, também dirigido por Hildebrando; procurei exercitar ativamente todas essas atividades, em prol de um processo e de um resultado gratificante para a minha formação, a formação dos envolvidos e para aqueles que assistiram as produções.

Portanto, devido a essa trajetória de teatro e de vida, não tive outra escolha a não ser um tema que me colocasse diante de um grande desafio para a conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro. Desta forma resolvi, primeiramente, desenvolver o projeto “Teatralidade e Ressocialização” dentro de presídios, mas devido ao tempo para a execução do trabalho monográfico e às dificuldades encontradas para a prática docente nas penitenciárias, o meu foco voltou-se, no que diz respeito à prática docente, para o Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos, com o tema “Teatralidade e Formação da Consciência Crítica”.

Para o futuro, o meu objetivo continua a ser o de trabalhar em presídios ou na educação de jovens em situação de risco social ou psicologicamente comprometida podendo ser, inclusive, uma futura pesquisa de mestrado em Teatro. Este trabalho monográfico é um primeiro passo para a realização dos meus anseios como arte educadora, e está centrado na fase de conscientização crítica. Portanto, a prática docente aqui relatada, a partir da experiência obtida no estágio III, supervisionado pela Faculdade de Educação da UFMG, trabalhei no desenvolvimento da consciência crítica dos alunos do PROEJA- Educação de Jovens e Adultos, em relação a sua realidade social. Tenho à vista que o trabalho de ressocialização demanda um tempo grande e que não é suficiente o período de estágio, desenvolvi este trabalho buscando promover a conscientização crítica de alunos de escola regular, como um

importante começo para as reflexões futuras em torno do projeto “Teatralidade e Ressocialização”.

Neste trabalho, as referências metodológicas estão baseadas nos Jogos Teatrais de Viola Spolin, no Teatro do Oprimido de Augusto Boal e nas idéias de Paulo Freire em sua Pedagogia Libertadora. Diante dessas três referências buscou-se uma relação dialética, que é a reflexão sobre uma educação crítica a favor da formação de um indivíduo ativo dentro da sociedade. Mais especificamente, em Spolin a reflexão centrou-se em sua concepção sobre um elemento do teatro, que é o jogo, e a importância deste para a formação do indivíduo; em Boal o foco foi sobre a busca estética de alternativas para as transformações sociais e, em Freire, a reflexão apoiou-se sobre a importância de uma pedagogia libertadora para a formação do ser.

Desta forma penso ter caracterizado tanto a valorização da arte teatral, pela sua contribuição para a formação estética, quanto sua contribuição social. Acredito que o ensino de Teatro sob estes moldes seja um trabalho artístico de natureza humanitária e de responsabilidade social.

Capítulo 1-Teatralidade

1.1 – Conceitos

A palavra “teatro” se originou do vocábulo *Theatron*, de origem grega, que significa, segundo Patrice Pavis, “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar [...] um ponto de vista sobre um acontecimento” (PAVIS, 1999: 372).

Em seu Dicionário de Teatro, Pavis sugere que reflitamos sobre a Teatralidade, mais do que sobre o Teatro, pois ele pode ser muitos, tantos quantos artistas houver. Assim, partirei do conceito desenvolvido por Pavis, considerando como adequada a sua visão de que a Teatralidade é o foco para o estudo sobre a linguagem teatral, pois “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 1999:372).

No contexto da criação teatral, usam-se mecanismos corporais e materiais plásticos para se desenvolver um discurso estético, destinado a um observador, participante ou não. A teatralidade diz respeito à abordagem destes mecanismos; o ator representa algo, utilizando-se dos vários artifícios típicos desta linguagem: os gestos, a expressão vocal, a luz, objetos, roupas e a espacialização destes.

Para avançar no estudo da teatralidade, é preciso levar em conta que esta se expressa em diversos estilos de atuação cênica e, ainda, que ela é o suporte para o desenvolvimento do trabalho do ator. Desta forma, seria necessário abordar as principais características de cada época registrada na história do teatro, fazendo, assim, uma retrospectiva histórica por intermédio do conceito de teatralidade. Esta é, sem dúvida, uma necessidade que ultrapassa a natureza deste trabalho. Por isso, buscaremos trazer apenas algumas visões

que julgamos importantes sobre a teatralidade, concentrando-nos, depois, em buscar a sua relação com o ensino de teatro (formação cultural, formação artística).

Conforme diz Edelcio Mostaço¹ em seu texto *Considerações sobre o conceito de teatralidade*,

como herança legada desde a Renascença, era o texto o elemento definidor mais proeminente para designar o fenômeno teatral.” Essa crença foi alcunhada de *textocentrismo*, por depositar nas palavras ou no espírito do autor não apenas o reconhecimento da autoria, como, com ênfase maior, que era ele o verdadeiro e único agente criativo ou criador no âmbito cênico. (MOSTAÇO, s/d:1)

No século XVII, havia manifestações que priorizavam os autores das tragédias e das comédias, enquanto os outros tipos de encenações teatrais, como a *commedia dell'arte*, por exemplo, eram considerados exibicionismos, besteiras, traquinagens. Assim, como já visto, no teatro o centro da obra eram o autor e o seu texto, ao invés do ator e sua teatralidade.

Somente a partir da segunda metade deste século é que a encenação caminhou rumo à exploração de mecanismos da teatralidade que não apenas o texto, conforme Patrice Pavis,

A história do teatro ressoa em outra parte da eterna polêmica entre partidários apenas do texto e amadores do espetáculo, na medida em que texto e literatura passam quase sempre como sendo gênero nobre e que têm para si a vantagem de uma conservação intacta (ou, ao menos, assim considerada) para as gerações futuras, ao passo que a mais bela expressão cênica é tão efêmera quanto o sorriso de uma mulher bonita. Esta oposição é de natureza ideológica: na cultura ocidental tende-se a privilegiar o texto, a escritura, a sucessão do discurso. A isto se acrescenta a emergência quase simultânea do encenador (nomeado no final do século XIX, responsável pela visualização cênica do texto) e do teatro como arte autônoma. A partir de então, é de fato a teatralidade que se torna o caráter

¹ Orientador do projeto “O TEATRO DAS MISSÕES – uma nova perspectiva histórica sobre o teatro no Brasil Colônia”, Professor do Depto. de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Udesc/SC.

essencial e específico do teatro e que, na era dos encenadores, constitui o objeto das pesquisas estéticas contemporâneas. No entanto, o estudo textual dos maiores autores (de SHAKESPEARE a MOLIÈRE e MARIVAUX) revela-se pouco satisfatório se não se tenta situar o texto numa prática cênica, num tipo de atuação e numa imagem da representação. (PAVIS,1999: 373)

Certamente há variações no entendimento do que seja a teatralidade. Segundo o professor Edelcio Mostaço, Constantin Stanislávski usava o termo “teatralidade” para

designar atores caricaturais, falsos, empolados ou cujas expressividades soassem distante do verdadeiro ou do natural, evidenciando possuir por padrão artístico de referência o verossímil – o que inclinava sua aceção de teatralidade como depreciadora. (MOSTAÇO, s/d:1)

Enquanto Vsevolod Meyerhold,

ao propugnar teatro teatral por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística, resultado de signos inflados de significação que poderiam, facilmente, ser tomados como símbolos. A teatralidade, nessa aceção, surge valorada positivamente, como uma virtude artística. (MOSTAÇO, s/d:1)

Aqui será fundamental a abordagem semiológica quando aponta que,

Tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior de um palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é o signo da realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças a maquilagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima. (COELHO, 1988:98)

Para a análise semiológica, os principais sistemas de signos que constituem uma representação teatral serão: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o

movimento cênico do ator, a maquilagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído (COELHO, 1988:103 -114).

Visualizar a teatralidade é perceber que no teatro o texto escrito, literário, é apenas mais um elemento, pois o signo lingüístico está acompanhado do signo da entonação, do mímico, do movimento e de todos esses outros meios de expressão cênica que atuam sobre o espectador. Roland Barthes, citado, por Pavis se pergunta:

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES *Apud* PAVIS, 1999:372)

Na atualidade, é consenso que o texto por si só não é teatro, é literatura. Para ser considerado como teatro, ou como um dos seus componentes, é necessário que seja colocado em cena por meio de uma série de mecanismos que fazem emergir a teatralidade. Segundo Patrice Pavis,

existe uma tensão dialética entre o ator e o seu texto, entre o significado que o texto pode assumir à simples leitura e a modalização que a encenação lhe imprime, a partir do momento que ele é enunciado por meios extraverbais. A teatralidade não surge mais, pois, como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala. (1999: 373).

Assim, fica claro que a palavra pode ser utilizada de diferentes formas na realização teatral, para que sejam mostrados o contexto e os personagens pode-se lançar mão do sotaque, a rapidez, a intensidade, o tom, etc.

Para a análise semiológica não é o texto falado que é o centro da atenção, mas as características semânticas, fonológicas, sintáticas, prosódicas e de dicção

empregadas. Assim também o será com todos os outros elementos que serão manipulados pelo ator para compor a manifestação teatral, além do texto: a expressão corporal e vocal, o espaço cênico, o tempo e o ritmo.

1.2 – Fundamentos conceituais para o ensino do teatro a partir do conceito de Teatralidade

Refletimos aqui sobre o ensino de teatro a partir do conceito de Teatralidade, pensando na importância do desenvolvimento da expressividade teatral no tempo e no espaço cênico como aprendizagem artística e, também, pessoal do aluno e, ainda, da expressividade corporal e vocal para a formação integral do ser e como isso contribui para o desenvolvimento da autonomia, para formação intelectual e para o exercício da cidadania.

O ensino de teatro, a partir do conceito de teatralidade, faz com que os alunos experimentem a linguagem teatral como um todo: a expressividade corporal e vocal, o espaço, o tempo e o ritmo. O indivíduo é despertado também como um todo: corpo e mente no tempo e no espaço para o exercício teatral. Isso favorece o desenvolvimento perceptivo de suas habilidades e o reconhecimento da importância da expressividade para o convívio social. Ao experimentar as potencialidades expressivas do seu corpo no tempo e no espaço cênico a fim de comunicar algo à platéia, há uma experiência com clara função artística, mas que também é fundamental para a formação cultural e pessoal do indivíduo e para o exercício da cidadania.

O teatro é uma atividade estética, com clara função artística, mas não se pode deixar de lado o seu aspecto terapêutico e socializador. Por meio de vivências corporais e vocais, o teatro possibilita o confronto do aluno com seu potencial expressivo e o desenvolvimento da disponibilidade corporal e vocal a serviço da ação; a percepção da importância do processo de reconhecimento do seu potencial pessoal; a exteriorização do gesto fiel ao seu conteúdo expressivo em

oposição aos estereótipos teatrais; a autonomia e a criatividade do aluno no processo de criação da personagem e durante a *performance*, mantendo a integração de voz e corpo para a expressão teatral.

A expressividade corporal, desenvolvida no conceito de fisicalização (o jogador/ator/aluno deve fisicalizar, trazer para o corpo aquilo que está em sua mente para comunicar algo à platéia), desenvolvido por Viola Spolin, por exemplo, contribui para o trabalho da expressividade cênica e pessoal, pois faz com que os alunos reconheçam uma técnica, uma linguagem teatral e exercitem a sua expressividade expondo em seu corpo o que pensam para comunicar algo a alguém. A expressão vocal em teatro possibilita o treinamento das diversas formas de interpretação de um texto, as intenções trabalhadas na fala (o ritmo, o sotaque, etc), exercitando aquilo que o jogador/ator/aluno deseja expressar verbalmente.

Desta forma, pode-se dizer que o desenvolvimento da expressividade corporal e vocal, no teatro, contribui para a integração corpo e mente do indivíduo. O indivíduo aprende a se expressar, mostrando como se sente, o que acha, com o que concorda e o que o incomoda, utilizando suas sensações em prol da expressão teatral do pensamento, mas podendo apropriar-se disso para a vida.

Além da formação integral do ser, corpo e mente, que o teatro proporciona ao indivíduo, pode-se refletir sobre a importância disso para o desenvolvimento da autonomia. Na construção de personagens, por exemplo, o ator passa por um processo de descoberta da expressão “verdadeira”, fiel, que deseja comunicar a platéia sobre o que é o seu personagem. Pode-se dizer que este é um processo de desenvolvimento da autonomia do ser diante do exercício da criação expressiva, pois o ator busca o que ele acredita que seja o seu personagem, mostrando ter uma opinião própria perante as outras opiniões do coletivo.

Ainda no terreno da criação do personagem, não se pode deixar de lado o caráter socializador do teatro, pois a atividade teatral é feita em grupo e o ator não conseguiria descobrir o seu personagem sozinho, tudo é uma questão de

trocas. Assim, mesmo que ele defina algo, pode ser influenciado por outras idéias até chegar a uma concepção final – sem que por isso perca a sua autonomia na criação do personagem ou deixe de considerar o que ele acredita que o seu personagem seja, embora as diversas opiniões do grupo tenham contribuído para a sua concepção.

O ator desenvolve as técnicas teatrais juntamente com outras pessoas, é um trabalho coletivo em que várias opiniões estão presentes e, para chegar a um consenso, o grupo precisa interagir, respeitar, ouvir, socializar. Diante disso, várias idéias são postas em jogo, existe uma troca de conhecimentos, de opiniões, que enriquecem tanto o trabalho artístico quanto o desenvolvimento intelectual e de relacionamento social do indivíduo.

Portanto, o exercício teatral pode ser considerado uma abertura para desenvolvimento estético, intelectual e social do ser. A socialização, desenvolvida dentro das atividades coletivas, proporciona as trocas necessárias para a constante transformação do indivíduo. A cada encontro de um grupo de teatro, uma nova concepção pode surgir a respeito de um determinado assunto, possibilitando o crescimento dos indivíduos envolvidos.

As técnicas teatrais possibilitam a comunicação do eu interior com o eu exterior e do eu com o outro e, ainda, a expressividade necessária ao desenvolvimento artístico, pessoal e social. O reconhecimento, pelo aluno, do poder da expressão para o exercício da cidadania, para o desenvolvimento da sua intelectualidade e da sua autonomia é de grande importância.

Então, pode-se dizer que o trabalho teatral desenvolvido em sala de aula contribui para o exercício da vida. O desenvolvimento da autonomia conquistada nos processos de construção de personagens sem perder a importância por razões estéticas, vai ao encontro do exercício da cidadania. Mostrando que, no convívio social, o indivíduo autônomo é consciente, crítico, tem opinião e expõe esta opinião. É ativo, pensa e discute e, assim, interage e socializa-se.

No exercício da socialização propiciado pelo trabalho coletivo, o indivíduo desenvolve a escuta, a atenção, o respeito, portanto se comporta como um indivíduo mais aberto às novas idéias, a ouvir, a questionar outros pontos de vistas, não só dentro do grupo de teatro ou da escola, mas também na vida. Isso é um importante fator para a formação integral do indivíduo. A percepção de que a sua intelectualidade não está pronta, acabada. E que a cada dia ele aprende com o mundo e com as outras pessoas que estão a sua volta.

O teatro e as artes em geral, segundo Vigotski (1989), são verdadeiras formas e “instrumentos” de expressão semiótica, com vias de processos de representação simbólica para a comunicação do pensamento do ser humano. Tal perspectiva eleva o valor da arte e a articula como importante elemento na formação do educando. O uso dos símbolos e da expressão humana como catalisadores dos processos educacionais são importantes “instrumentos” psicológicos que afetam de forma irreversível o funcionamento mental humano, bem como a estrutura das relações entre pessoas intra e interculturalmente. (COSTA, 2004: 103)

Segundo o professor Edécio Mostaço (s/d:3), a partir do pensamento do antropólogo Marcel Jousse², as técnicas teatrais desenvolvidas em sala de aula são artifícios fundamentais que contribuem para a interatividade, a cooperação e o desenvolvimento da autonomia. Estes aspectos corroboram a reflexão a ser construída neste trabalho, ou seja, de que a atividade teatral contribui para a socialização, desenvolvendo a formação da consciência crítica dos indivíduos e, conseqüentemente, também o reconhecimento da sua identidade cultural.

Para Marcel Jousse,

o mimetismo ocupa um papel fundamental junto à pedagogia, poderosa força de construção quanto à imersão da criança na esfera cultural, desde a fala até os gestos. Assim, aquilo que vemos e não podemos deixar de ver, aquilo que ouvimos e não podemos deixar de ouvir, não se detêm em nosso ouvido ou nosso olho, mas irradia-se por todo nosso corpo, no composto humano que somos. Nosso corpo é, pois, uma espécie de argila

² Marcel Jousse foi pesquisador do universo pré-lógico da mente humana, a partir dos fenômenos culturais, e trabalhou essencialmente com o Mimetismo, que quer dizer “(...) (mimesis = imitação) é uma adaptação evolutiva em que um organismo desenvolve características que o confundem com o meio onde vive ou com outros seres” (Disponível em: <http://www.brasilecola.com/biologia/mimetismo.htm>)

biológica onde se imprime o universo que nos rodeia e que imediatamente absorvemos e exprimimos, em modo reflexivo. (JOUSSE *Apud* MOSTAÇO, s/d:3)

A arte nutre a humanidade de uma gama de saberes, que muitas vezes o intelecto não consegue expressar, como menciona Barbosa *Apud* Costa (2004: 97),

A arte é um rio cujas águas profundas irrigam a humanidade com um saber outro que não o estritamente intelectual, e que diz respeito à interioridade de cada ser. A vida humana se confunde, em suas origens, com as manifestações artísticas. (...). O teatro-Educação possibilita a transcendência da realidade imediata, destruindo a objetividade das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência, o renascimento da subjetividade rebelde, necessária aos dias de hoje. Então, a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e modificar esse mundo, num processo dialético. Mas também, é necessária pela subjetividade e simbolismo que outorgam as experiências humanas, num movimento de uma “possível utopia”, como escreve Linhares *Apud* Alexandre Costa (2004: 97), O trabalho com a utopia é, necessariamente, um campo tenso, onde se trabalha o que se vê do real, do modo como ele se apresenta hoje e seus possíveis. Isso quer dizer que quando se mira a fantasia, o desejo, o sonho, também se está criando um campo de tensão entre o não-ser-ainda dessa “realidade” e o que temos hoje. Está se lidando com o progresso.

É importante destacar que para expandir a riqueza do aprendizado prático dos elementos da linguagem teatral, o processo de escolha do material a ser abordado deve ser partilhado entre os próprios atores ou alunos e o professor ou diretor. Na encenação na sala de aula, o objetivo último é chegarem a um texto espetacular que traduza os seus anseios e onde a teatralidade possa ser explorada a partir das questões que são próprias do contexto em que estão inseridos.

Desta forma, as técnicas teatrais são exploradas contribuindo para a formação artística e pessoal do aluno e possibilitando a visualização estética de questões relacionadas à sua vivência. Nesta atividade, trabalha-se a estética que contribui para o desenvolvimento artístico, cultural e pessoal do aluno de forma

a levá-lo a refletir sobre questões que fazem parte da sua vida e sobre as suas ações em prol de mudanças da sua realidade.

Pensando nisso a proposta metodológica deste trabalho foi baseada nas idéias de Paulo Freire sobre a importância de um processo educativo que relacione Indivíduo e Mundo, contribuindo, assim, para a formação crítica dos alunos em prol das transformações sociais. Outras referências fundamentais são as obras de Augusto Boal e Viola Spolin, cujas idéias seguem abaixo.

O ensino de teatro através dos jogos teatrais de Viola Spolin enfatiza a vastidão improvisacional do fazer teatral destacando a importância das interações intersubjetivas para a representação cênica e para a apropriação de algumas convenções teatrais.

Spolin, em seu estudo sobre a problemática do ensino da atuação cênica, propõe as seguintes noções fundamentais: *o foco ou ponto de concentração*; *a instrução do professor*; *a platéia ou os observadores do jogo teatral*; *a avaliação coletiva dos resultados obtidos*. Tais noções, proporcionam aos alunos a experimentação do fazer teatral, a apreciação e a compreensão da sua linguagem cênica e, além disso, a contextualização histórica de seus enunciados estéticos.

Segundo Spolin, o método dos *jogos teatrais* é aplicável a qualquer campo, apesar de ser originário de uma proposta essencialista e estética do teatro, não está limitado a tal abordagem, podendo ser utilizado de forma instrumental. Sendo assim, a sua utilização está em grande parte das práticas teatrais na educação no Brasil, além de ser aproveitado por diversas companhias de teatro profissional.

A outra vertente educativa é o *teatro do oprimido* de Augusto Boal que, inspirado nas teorias de Brecht e na pedagogia libertadora de Paulo Freire, consiste em uma atuação improvisada que objetiva, por meio da conscientização do público, transformar as relações sociais, apresentando uma

teatralidade de ação cultural estético-pedagógica, que aborda uma revolução política, econômica e histórica na sociedade.

A trajetória do teatro do oprimido começa pela criação do *sistema coringa*, influenciado pela *estética brechtiana* de peças didática. No *sistema coringa*, os atores não possuem personagens, mas funções: protagonista; coringa; coro, deuterista e antagonista; orquestra coral, de acordo com a estrutura de encenação do texto; as peças têm uma estrutura única baseada em unidades de ação (dedicatória; explicação; episódio; cena ou lance; comentário; entrevista; exortação), os personagens não são direito exclusivo dos atores, há uma democratização do palco, pois, segundo Boal, o teatro como linguagem pode ser utilizado por qualquer pessoa – atores e não atores. Boal elaborou estratégias, desenvolvidas a partir das etapas de conhecimento do corpo; tornar o corpo expressivo; teatro como linguagem; teatro como discurso, para converter o espectador em ator, o que, para ele, viria favorecer a liberdade de um público oprimido por uma tradição hierárquica.

Outra referência importante é o teatro *legislativo*, no qual discutia, por meio dos coringas e do teatro fórum, os seus projetos de lei (esta foi uma fase político-partidária de Boal como vereador, que finalizou-se com o término do seu mandato). Em seguida, a fase terapêutica de Boal é retomada (“*O Método Boal de teatro e terapia*”) utilizando-se do teatro fórum e do invisível de forma instrumental, para a cura de distúrbios e traumas. No teatro fórum, possibilitava as pessoas a se verem de fora e no invisível as levava a ensaiar uma forma idealizada de agir, a fim de que a ficção se introduzisse na realidade e passasse a fazer parte dela, o que o aproxima, também, da *terapia da psicodramática* de Jacob Moreno. A pedagogia de Boal tem sido motivadora de experimentações e pesquisas brasileiras dentro da educação infantil, de jovens e adultos, um exemplo disso é o trabalho da professora Joana Lopes (UNICAMP).

A partir do breve estudo sobre teatralidade e dos fundamentos conceituais para seu ensino, descritos acima, pode-se perceber seu significado educativo e a sua importância como meio pedagógico para o desenvolvimento intelectual e

para a formação da identidade cultural, possibilitando aos alunos o estabelecimento da consciência crítica em relação a sua sociedade.

1.3- Inter-relação entre Teatro e Formação sócio-cultural do ser

O processo teatral é uma forma de relacionar o homem com a sua história e com a realidade circundante. É uma estratégia de integração do ser com seu meio e com seus parceiros; tem função socializadora, pois amplia a capacidade de reação do indivíduo às demandas do coletivo e por desenvolver a habilidade de análise e de percepção da sua ação sobre o tempo e o espaço.

Além da educação estética, a prática artística teatral promove a conscientização do domínio do corpo e de sua relação com os espaços individual e sociocultural e, também, da organização e domínio do tempo. O teatro contribui para a valorização do indivíduo como ser integral, estruturando valores inerentes à personalidade humana, tais como a intelectualidade criativa, promovendo a transformação de suas potencialidades, da percepção sobre si mesmo e sobre as situações de conflito.

Pensamos que a compreensão da diversidade cultural é fundamental para a formação intelectual do ser e para o exercício da cidadania e nos remetemos ao PCN-Arte (1998: 88), para afirmar que “O teatro promove oportunidade para que adolescentes e adultos conheçam, observem e confrontem diferentes culturas em diferentes momentos históricos, operando como um modo coletivo de produção de arte.” Neste sentido sua eficácia para a formação de um indivíduo crítico se realiza desde a sua prática para a compreensão das relações sociais até o desenvolvimento do auto-conhecimento corporal, devido à socialização existente no trabalho coletivo teatral. Pensando nisso, segue-se agora um estudo sobre o elemento de aprendizado do teatro mais intimamente relacionado com a prática de socialização: o jogo.

Segundo Viola Spolin (2003:4)

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. [...] A ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente, pois está subtendido que durante o jogo o jogador é livre para alcançar seu objetivo da maneira que escolher.

Segundo Spolin (2003: 5), “Qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social e propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado”. Um ambiente de jogo que trabalha o social e a reciprocidade, por meio do acordo de grupo para solucionar problemas, é um ambiente que preza o respeito ao outro, a troca de experiências e, conseqüentemente, é um ambiente rico para o desenvolvimento pessoal do aluno.

Desenvolver o pensamento individual e a compreensão do coletivo é essencial dentro do teatro. Um relacionamento de grupo saudável exercita individual e coletivamente as escolhas em prol de um objetivo comum. O aluno ator deve aprender que para atuar, assim como no jogo, o relacionamento de grupo é essencial. O seu trabalho individual contribui para o coletivo. A troca de experiências com os colegas de grupo amplia o seu conhecimento, ao proporcionar descobertas, e ajuda-o a encontrar-se dentro do processo, eliminando o exibicionismo a favor da expressão fiel a suas idéias, como mencionado anteriormente no exemplo de construção de personagens.

No jogo, os jogadores são livres para jogar, sem decisões de fora, mas para que este funcione é preciso socializar e ter autodisciplina para seguir as regras do jogo. É importante acatar as decisões do grupo com entusiasmo e confiança e concentrar toda a sua energia na solução dos problemas. Jogar proporciona uma liberdade psicológica em que tensão e conflito são postos de lado, dando lugar às potencialidades no esforço espontâneo para a resolução dos problemas. Esta liberdade desenvolve a auto-identidade e auto-expressão através da experimentação. O aluno se sente livre para propor, sem

questionamentos, sem medo, sem vergonha de mostrar, pois o jogo trabalha o momento, o espontâneo, não deixando que o intelecto predomine. A espontaneidade toma frente e o corpo é despertado como um todo.

Portanto, o jogo, como atividade socializadora, possibilita o desenvolvimento intelectual por promover trocas de conhecimentos durante a atividade criativa. Ele proporciona também o reconhecimento da identidade cultural, da personalidade, pois o indivíduo exercita a auto-expressão percebendo as suas potencialidades ao deparar-se com as diferenças do outro. Em virtude disso, o indivíduo consegue exercer a sua cidadania por ter a sua concepção individual e saber interagir com o coletivo em busca de soluções.

É importante ressaltar que a verdadeira liberdade pessoal e a auto-expressão só podem se desenvolver em um ambiente de igualdade, respeito e onde as dependências sejam eliminadas. Para Spolin (2003: 6)

O primeiro passo para jogar é sentir liberdade pessoal. Antes de jogar, devemos estar livres. É necessário ser parte do mundo que nos circunda e torná-lo real tocando, vendo, sentindo o seu sabor, e o seu aroma – o que procuramos é o contato direto com o ambiente. Ele deve ser instigado, questionado, aceito ou rejeitado. A liberdade pessoal para fazer isso leva-nos a experimentar e adquirir autoconsciência (auto-identidade) e auto-expressão, enquanto básica para todos nós, é também necessária para a expressão teatral.

Na relação professor aluno, por exemplo, o aluno deve ser livre de autoritarismo e pré-julgamentos, pois isso impossibilita a troca de experiências e o desenvolvimento do seu potencial, gerando um indivíduo estagnado e avesso a novas experimentações.

Um ambiente de igualdade possibilita a exploração do novo, as descobertas, a experimentação e a expressão criativa. Pensando nisso, o professor deve banir o autoritarismo e agir como um guia, ensinando e aprendendo, pois ao considerar a liberdade pessoal como base para o ensino, ele possibilita tanto o desenvolvimento potencial de seus alunos quanto o seu.

Para o desenvolvimento de um processo educativo, é fundamental estabelecer uma metodologia que auxilie o professor a compor um percurso didático em conjunto com seu grupo de alunos. A antropologia cultural, como o estudo do homem e da sociedade pela vertente cultural, aliada a pedagogia teatral, possibilitam a abertura para a criação artística e para a reflexão crítica. Por se tratarem de criações embasadas em uma visão social dos próprios educandos, favorecendo futuras modificações do pensamento do grupo social em que eles estão inseridos. Ao relacionar o ensino com a realidade dos educandos, o teatro possibilita o aprendizado da estética e a visualização da realidade, possibilitando, assim, a reflexão crítica da mesma e a sua possível transformação.

O teatro, portanto, é visto como um grande laboratório para o exame e estudo da vida, isto é, o uso do passado na reconstrução da situação-modelo dramática, relaciona-se com o presente e o futuro, pela experimentação e planejamento. Tal experimentação e planejamento são essenciais para a formação da consciência crítica do indivíduo em relação a sua realidade social, sendo, por isso, um importante propulsor para as transformações desta realidade.

Capítulo 2 – Teatralidade e Cidadania Cultural

2.1- Socialização

Para Claude Dubar, a socialização é um “Processo de construção, desconstrução e reconstrução de identidades ligadas às diversas esferas de atividades (principalmente profissional) que cada um encontra durante sua vida e das quais deve aprender a tornar-se ator.” (DUBAR, 2005:XVII). Ele complementa o seu raciocínio ao citar Moscovici:

A socialização é, enfim, um processo de identificação, de construção de identidade, ou seja, de pertencimento e de relação. Socializar-se é assumir seu pertencimento a grupos (de pertencimento ou de referência), ou seja, assumir pessoalmente suas atitudes, a ponto de elas guiarem amplamente sua conduta sem que a própria pessoa se dê conta disso. (MOSCOVICI *Apud* DUBAR, 2005:24)

O processo de socialização, promovido pelo teatro, possibilita ao indivíduo o desenvolvimento de suas próprias regras ou normas e a sua autodeterminação. Aquele que não é passivo, que não obedece cegamente às regras impostas por um grupo social é considerado autônomo. A prática teatral faz com que seja desenvolvida a relação direta com o meio e com o outro, a fim de estabelecer uma troca de conhecimentos na qual entram em jogo os questionamentos, os embates, os diferentes pontos de vista para, enfim, construir o seu próprio conhecimento, baseado nas suas determinações e livre da autoridade alheia. As trocas sociais e a cooperação, desenvolvidas no teatro, são fundamentais para o desenvolvimento da autonomia intelectual. Ainda de acordo com Dubar:

a identidade humana não é dada, de uma vez por todas, no nascimento: ela é construída na infância e, a partir de então, deve ser reconstruída no decorrer da vida. O indivíduo jamais a constrói sozinho: ele depende tanto dos juízos dos outros quanto de suas próprias orientações e autodefinições. A identidade é produto das sucessivas socializações. (DUBAR, 2005: Introdução)

A socialização na educação infantil é fundamental tanto para o desenvolvimento moral, quanto para o desenvolvimento intelectual da criança. Por intermédio da socialização, a criança realiza trocas, compartilha idéias; o que ainda não existia no pensamento egocêntrico. Assim, passa a desenvolver o próprio pensamento na medida em que sente necessidade de questionar o pensamento do outro, o que demonstra o começo da estruturação de suas idéias.

Ao socializar-se e se adaptar a realidade social, a criança converte-se a uma nova realidade de desenvolvimento do pensamento falado e discutido, da imaginação e do uso das palavras, tomando consciência das relações e operações. Portanto, uma nova postura relacionada ao pensamento lógico é formada, em que há um acúmulo de experiências a partir das interações, formação do conhecimento próprio e da sua autonomia.

Para desenvolver o pensamento sobre a socialização do indivíduo adulto, recorreremos a Courtney (2003:204), que esclarece que os seres humanos se desenvolvem por meio de relacionamentos com os outros, por meio de uma atividade social, e suas relações são prejudicadas pela busca de uma identidade pessoal (uma imagem ideal); o comportamento do indivíduo e a sua aprendizagem estão relacionados com aquilo que corresponde as suas aspirações, em que a sua auto-imagem ideal seja projetada. Para Courtney (2003:200), as dinâmicas de grupo, realizadas na atividade dramática, favorecem a atividade social, ao mostrar como o comportamento em um grupo é afetado por essas individualidades de seus membros e que, portanto, para que um grupo seja bem sucedido, este depende da possibilidade dos integrantes em abandonar seus objetivos privados; é necessário que haja interesses intrínsecos. “Os grupos não devem ser encarados como indivíduos,

mas como entidade social” (COURTNEY, 2003:196). “O eu, no que pode ser um objeto para si próprio, é essencialmente uma estrutura social, e surge da experiência social” (SPROTT *Apud* COURTNEY, 2003: 196)

Os estudos de Kurt Lewin, citados por Richard Courtney (2003:201), dentro da dinâmica de grupo e teoria do campo, defendem que cada grupo é composto por um conjunto de forças e que cada indivíduo está exposto a pressões de forças externas e internas resultantes do desequilíbrio dele com o meio. Cada personalidade está diretamente ligada a uma cultura. E com as práticas da educação, forças sociais moldam a personalidade. “Percepção, aprendizagem, formação de caráter, desenvolvimento de personalidade podem agora ser vistos como produto das pressões do grupo, e modificáveis pelas experiências do grupo” (FLEMING *Apud* COURTNEY, 2003: 205).

A Educação Dramática possibilita atividades que contribuem para o desenvolvimento da socialização. Segundo Richard Courtney (2003: 195) o jogo dramático é feito em grupo, é uma atividade social. A interação em teatro está presente tanto no grupo de atores, quanto na interação de ator e platéia. As discussões, a reflexão e a percepção, desenvolvidas nessas atividades grupais, aguçam os sentidos para as transformações sociais, pois os contatos com outras pessoas e com outras idéias possibilitam um contato para além do conhecido nas relações familiares, de trabalho, etc, o que contribui para a formação de novas idéias.

A crise de identidades na sociedade contemporânea, que retrata a insegurança de si, o medo da banalização e do ridículo, pelo não domínio da crescente tecnologia do mundo contemporâneo, atravessam o desenvolvimento real do ser. A verdadeira identidade é acobertada pela necessidade que as pessoas têm de criar um personagem para que possam agradar aos outros e, assim, satisfazer-se momentaneamente. A identidade pode ser passiva pela falta de credibilidade do indivíduo em si próprio. Por depositar nos outros a fé necessária para o seu desenvolvimento potencial, a pessoa que não acredita no seu potencial faz crescer o dos outros. Assim, ou demonstram o que não são ou demonstram o que são, mas não sabem agir para que sejam

respeitadas. Ainda em relação a crise de identidade, recorreremos, mais uma vez a Dubar:

Fala-se, em toda parte, em “crise das identidades” sem saber direito o que esta expressão engloba: dificuldade de inserção profissional dos jovens, aumento das exclusões sociais, desconforto diante das transformações, confusão das categorias que servem para se definir e para definir os outros... (DUBAR, 2005: Introdução)

As atividades teatrais possibilitam a reintegração, a inclusão, o resgate da auto-estima, desenvolvidos pela percepção de que há possibilidade de mudança; isto contribui para o desenvolvimento potencial do ser e para a criação ou recuperação de sua identidade.

2.2 – Formação Cultural

Para pensar a formação cultural refletimos, aqui, sobre as idéias de Paulo Freire em sua teoria das relações homem e mundo, os temas geradores e a influência do teatro na percepção do outro e da cultura. Segundo Paulo Freire em seu livro *A Pedagogia da Autonomia* (1996: 18),

mais do que um ser humano no mundo, o ser humano se tornou uma Presença no mundo, com o mundo e com os outros. Presença que, reconhecendo a outra presença como um “não-eu” se reconhece com “si - própria”. Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz, mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe. E é no domínio da decisão, da avaliação, da liberdade, da ruptura, da opção, que se instaura a necessidade da ética e se impõe a responsabilidade. A ética se torna inevitável e sua transgressão possível é um desvalor, jamais uma virtude.

A prática artística, estética, da arte teatral abre oportunidades de ação, de intervenção, por meio da reflexão crítica das questões expressas por um grupo de trabalho. Assim, além da possibilidade artística, o teatro possibilita a formação cultural, histórica, reivindicativa e social do ser, ao possibilitar a formação de indivíduos ativos dentro da comunidade e que agem em prol dos interesses culturais, sociais e da preservação da integridade humana. É a força educativa da atividade criadora, de que fazem parte a comparação, a repetição, a constatação, a dúvida rebelde, a curiosidade não facilmente satisfeita, que supera os efeitos negativos da má formação cultural.

A atividade criadora, como conteúdo do teatro, deve, neste caso, se refletir naquilo que Freire preconiza ao afirmar que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (1996: 22). A transferência de conhecimento significa um falso sujeito da “formação” do futuro. Ele Complementa:

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender.[...] Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar – aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a seriedade. (FREIRE, 1996: 23-24)

E afirma, ainda, que

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo – crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque é capaz de amar. [...] É a “outredade” do “não eu”, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*. [...] A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista é problema que não pode ser desprezado. Tem que

ver diretamente com a *assunção* de nós por nós mesmos. (FREIRE, 1996:41-42)

Para este trabalho, tomaremos o teatro como uma pedagogia da autonomia. O exercício teatral possibilita o contato do aluno com a realidade, com o mundo, com o outro e consigo mesmo, com a sua cultura e a cultura dos outros, levando o indivíduo a pensar na sua formação como ser inteiro, como ser autônomo.

Uma educação de memorização, de transferência de conhecimento, não possibilita ao sujeito pensar em si, se reconhecer, refletir sobre ele e sobre o mundo; é uma educação autoritária em que o sujeito deve aceitar a imposição alheia e deixar passar a oportunidade de dizer o que realmente pensa. Quando o educador possibilita uma aprendizagem a partir do aluno e de sua forma de pensar as questões do mundo, ele está ensinando e aprendendo com a troca de idéias, além de contribuir para a formação de seres ativos socialmente, detentores de opinião, criadores, interventores. A socialização pode ser vista como formação cultural crítica, uma vez que impele o ser a adaptações constantes de sua visão de mundo.

É comum o questionamento nas aulas de teatro, sobre o “porquê” e o “para que” dos conteúdos estudados. A resposta a esses questionamentos está na necessidade de uma mudança na forma de desenvolver o processo de educação estética. O professor deve estabelecer uma relação escola e aluno, aluno e mundo, dando um significado aos conteúdos trabalhados em sala de aula em relação às experiências do educando. As alianças escola e vida e conhecimento e mundo contribuem para o crescimento da intelectualidade e para a formação da autonomia do indivíduo. O aluno ao sair do ambiente escolar, com formação estética desenvolvida, sabe como agir em sociedade, sabe posicionar-se, porque a sua educação foi ativa, mobilizadora.

A educação estética como parte da formação cultural, deve dar valor ao diálogo, à relação de proximidade entre professor e aluno, à abertura para questionamentos, para as curiosidades dos alunos, à inquietação da dúvida. O

professor deve estar aberto para conhecer o seu aluno e para se revelar também; mostrar a sua cultura e conhecer a cultura do outro, a sua posição política e a do outro. Aos poucos essa educação estética forma uma mentalidade aberta, libertadora, faz com que os alunos consigam aprender criticamente, rompendo com o que os fazia ficar indiferentes em relação às questões do mundo.

O indivíduo é inacabado, ele está sempre em transformação com o mundo. O que existe é a desigualdade de oportunidades que faz com que os alunos que não tiveram acesso ao acervo cultural de suas comunidades se tornem também economicamente desestruturados. A educação, e a reeducação, devem se ocupar disso para que consigam ser instigadoras do novo comportamento, da busca por transformações sociais.

Para Paulo Freire, a educação deve ser desafiadora (1996: 80),

Desafiar os grupos populares para que percebam, em termos críticos, a violência e a profunda injustiça que caracterizam sua situação concreta. Mais ainda, que sua situação concreta não é destino certo ou vontade de Deus, algo que não pode ser mudado.

Aproveitando o pensamento de Freire, afirmamos aqui que não há sentido para o processo educativo estético se não existir um objetivo sociocultural. A educação deve instigar a formação do ser para o alcance de seus objetivos. A educação não pode ser acomodada. Ela é uma forma de intervenção no mundo, desmascarando as questões que imobilizam o ser. Como afirma Paulo Freire: “(...) Não sou apenas objeto da História, mas sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar, mas para mudar. (...) Em favor de que, de quem, contra que, contra quem estudo?” (1996: 77)

A realidade da educação escolar é hipócrita, injusta, desleal. A cultura da imposição reverbera na maioria das escolas, seja no ensino básico público, particular ou até mesmo no ensino superior. Os detentores de poder não

possibilitam a formação cultural de seres ativos socialmente por ser um risco aos seus negócios, tendo em vista que a maioria da população não exige os seus direitos de cidadão e por isso são sempre financiadores de uma minoria privilegiada socialmente. A formação da consciência crítica surge neste contexto como novo risco, uma vez que se propõe a inserir, de modo renovado, indivíduos que foram “prejudicados” no processo educativo social e cultural.

O teatro é uma arma nas mãos desses indivíduos. Porque o teatro mobiliza, possibilita a abertura da visão, da percepção, da reflexão-crítica, da formação pessoal, sócio-cultural e artística.

O ensino de teatro se organiza hoje a partir da contextualização, da apreciação e da prática artística, atividades que possibilitam o conhecimento da linguagem teatral ao ouvir, ao ver e ao sentir o teatro. Essas três vertentes aliadas à sociologia e a psicologia da educação, presentes nas atividades teatrais, possibilitam, juntamente com o aprendizado artístico, a amplitude de entendimento do respeito, do social, do reconhecimento, da reflexão, do crescimento intelectual, enfim, de integridade humana.

O desenvolvimento da expressividade, do eu prontificado para a discussão em grupo, da escuta e da resposta compõem a rede de socialização; tudo isso é desenvolvido na atividade teatral.

O poder socializador do teatro está relacionado com as atividades interativas, com o desenvolvimento da cooperatividade entre as pessoas do grupo exigida nas escolhas de temas, de materiais a serem trabalhados, no exercício da escuta e da resposta, na prática de se expressar. O teatro não se restringe a ser instrumento para a socialização. Seu papel educativo se revela na ampliação da visão estética de mundo, que ele é capaz de despertar e alimentar.

Segundo as considerações do professor Alexandre Santiago da Costa³ em seu texto, *Teatro - Educação e Ludicidade* (2004: 95-96),

A Estética [...] tem grande influência no processo educacional, haja vista que concebe linguagens para trabalhar determinada formação sociocultural. Para tanto, novas (re)significações e demandas por transformações requerem novas formas e linguagens de trabalhar os conteúdos e saberes que se consideraram fundantes no processo de mobilização social. O Teatro-Educação, então, preconiza uma estética particular para esse trabalho com educandos provenientes das classes populares ou em situação de risco social. Portanto, o potencial político da arte baseia-se, além de outros componentes importantes, na sua dimensão estética e ética.

A formação cultural, neste caso, está relacionada como um importante fenômeno reflexivo da sociedade. Para COSTA (2004: 98), “é na cultura, e a escola insere-se nesse contexto cultural, que se dão verdadeiros duelos ideológicos visando determinados objetivos sociais, como a reprodução e/ou a resistência” (COSTA 2004: 99), e também afirma que,

A cultura consiste, então, num campo social no qual o poder muda repetidamente e as identidades estão constantemente em trânsito, onde o indivíduo é freqüentemente situado onde menos lhe cabe e sim onde lhe é imposto, seus desejos, sua sexualidade, seu lazer, são direcionados para onde o capital direciona, seja através de processos simbólicos ou de determinação explícita de cunho econômico, por exemplo.

O teatro como arte e formador sociocultural é uma prática pedagógica que pode contribuir para a democracia étnica, econômica, política e cultural. Ele coloca em discussão a realidade estabelecida e injusta, transcendendo a sua determinação social e se emancipando a partir do universo real do discurso e do comportamento. No entanto, mantém o seu significado artístico, a sua contribuição para a educação estética. Caso contrário, o teatro não seria arte. Pois segundo, Fisher *Apud* COSTA (2004: 99), “A arte é necessária para que o

³ Mestre em Educação. Professor Substituto da Faculdade de Educação da UFBA.

homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente”.

O diálogo é necessário para a percepção da diversidade cultural e para a formação cultural do ser. O teatro promove vários níveis de diálogo e como diz Boal, comentando uma frase de Shakespeare, que abre a citação abaixo,

“é um espelho onde podemos ver nossos vícios, nossas virtudes”. Pode-se também transformar em espelho mágico, como no Teatro do Oprimido, espelho que podemos invadir se não gostarmos da imagem que nos mostra e, ao penetrá-lo, ensaiar modificações desta imagem, fazê-la mais ao nosso gosto. Neste espelho, vemos o presente, mas podemos inventar o futuro dos nossos sonhos: o ato de transformar é transformador – ao mudar nossa imagem, estaremos mudando a nós mesmos, para mudarmos, depois, o mundo. (BOAL, 2003: 90)

Portanto, a atividade teatral contribui para a formação cultural do indivíduo pelo exercício do trabalho coletivo, do diálogo, dando oportunidade de reconhecimento da sua verdadeira cultura, da sua identidade ao perceber as diferenças entre o eu e o outro, ao desenvolver a consciência crítica da realidade em que vive. Desta forma o aluno se vê diante de um apanhado de questões que podem ser transformadas e percebe que a sua contribuição é fundamental para esta transformação. Surge, aos poucos, um indivíduo consciente da sua função de cidadão, um indivíduo que tem segurança da sua cultura e das outras existentes, que reconhece as diferenças e as respeita para o convívio em sociedade, cumprindo os seus deveres e não deixando de exigir os seus direitos.

2.3 – Formação artística

Com a afirmação da psicologia como ciência, a criatividade passa a ser estimulada na educação escolar para a sensibilização para o meio ambiente,

para o desenvolvimento da personalidade e para o desenvolvimento da percepção estética, o que justifica o ensino de teatro nas escolas. Assim, pelo fortalecimento da educação através da arte, o teatro toma sua dimensão pedagógica a fim de superar as limitações e fundamentar a especificidade de seu ensino. Como propõe Japiassu,

Essa nova abordagem do ensino do teatro, essencialista ou estética, fundamentou-se na especificidade da linguagem teatral e, ao mesmo tempo, buscou-se compreender seus princípios psicopedagógicos. O eixo dessa perspectiva pedagógica teatral é a compreensão do teatro como sistema de representação semiótico, como forma de expressão artística e linguagem acessível a todo ser humano- e não apenas a um pequeno grupo de iniciados (profissionais de teatro ou aficionados do teatro amador). (JAPIASSU, 2001: 22)

O Teatro na escola amplia a capacidade de diálogo entre os alunos. Na troca de idéias, na negociação e compreensão, o aluno aprende a relacionar-se com o outro. Ele busca a valorização do indivíduo, o desenvolvimento crítico, social e sua autonomia.

Seja para a educação básica, seja para uma socialização secundária, os aspectos práticos do ensino de teatro na educação básica, podem ser abordados a partir do Parâmetro Curricular Nacional (1997), onde se definem como conteúdos de Teatro: *comunicação e produção coletiva, apreciação e produto histórico – cultural*.

A *comunicação e produção coletiva* pode ser desenvolvida com improvisações, com ocupação dos espaços, com criações de papéis sociais e de gêneros e com a ação dramática; com o reconhecimento e utilização das capacidades de expressão, criando significados no plano sensório-corporal na atividade teatral; com a identificação dos elementos essenciais para a construção de uma cena (atuantes / papéis, atores/ personagens, estruturas dramatúrgicas, etc); com exercícios constantes de observação do universo circundante, do mundo físico e cultural (gestos e gestualidades próprias de indivíduos ou comunidades, de espaço, etc); com a experimentação, pesquisa e criação dos elementos e

recursos teatrais (maquiagem, sonoplastia, figurinos, cenografia, etc) e dos meios de divulgação de espetáculos (cartazes, filipetas, etc); com a experimentação de construção de roteiros / cena (com história, conflito, personagens, diálogo, local e ação dramática definidos) e da adaptação de histórias, notícias, contos, etc; com a participação de todo o grupo nos exercícios e apresentações, favorecendo o trabalho intergrupar e com outros grupos da escola ou da comunidade; com a pesquisa e otimização dos recursos próprios para a atividade teatral disponíveis na escola e na comunidade.

A *apreciação* trabalha para o reconhecimento e identificação dos diversos elementos que compõe uma cena (atuação, a direção, o cenário, a iluminação, a sonoplastia); com a relação entre palco e platéia; com a observação e análise da necessidade de reformulação das cenas em função de um processo inacabado, dinâmico típico da linguagem; com o exercício constante de observação e análise das propostas de cena, dos colegas, por meio de formulações verbais ou escritas (é importante que os alunos registrem suas análises).

O estudo do *produto histórico – cultural* mostra como o teatro se tornou uma atividade que favorece a identificação com outras realidades sócio-culturais e favorece o conhecimento da história do teatro (épocas, autores, estilos, encenadores, etc); a interação e reconhecimento do teatro em diferentes culturas; a compreensão e distinção das diferentes formas de construção cênica (drama, comédia, tragédia, farsa, melodrama, circo, teatro épico, performance), diferenciando o teatro da mídia televisiva; a análise de formas teatrais regionais, nacionais e internacionais, esclarecendo suas tradições, características e formas de produção; a prática da leitura dramática para a pesquisa e distinção dos elementos estudados (estruturas, personagens, conflito, estilos e gêneros); a consulta e levantamentos de dados em documentos sobre o teatro local, etc; a frequência e pesquisa do movimento teatral na comunidade, na cidade, etc;

A *Abordagem Triangular* de Ana Mae Barbosa desenvolve uma visão contemporânea do ensino de arte baseando-se no fazer, o apreciar, o contextualizar, a fim de desenvolver o seu conteúdo próprio:

A abordagem triangular surgiu no Brasil na década de 1980, tendo como sua sistematizadora a professora doutora Ana Mae Barbosa. Primeiramente chamada de Metodologia Triangular, passando para Proposta e, finalmente, Abordagem, é um aporte teórico-metodológico para o ensino de Arte. Ela pode ser considerada como "a visão contemporânea do ensino da arte, relacionada à arte como objeto do saber, baseia-se na construção, na elaboração, na cognição e procura acrescentar à dimensão do fazer, da experimentação, a possibilidade de acesso e de entendimento do patrimônio cultural da humanidade (http://www.muvi.advant.com.br/muvi/parceiros/artista_na_universidade.htm.)

Levando em consideração os aspectos práticos de ensino de teatro abordados no PCN e as vertentes da *Abordagem Triangular*, a ação de *contextualizar* se desenvolve na percepção dos papéis sociais; dos aspectos históricos e estéticos no teatro; dos diversos elementos teatrais, além da interpretação; da improvisação, como ponto de partida para o trabalho teatral, etc. A pesquisa bibliográfica é um excelente meio para se aprender a contextualizar. O professor deve orientar os alunos nas pesquisas, ensiná-los a pesquisar e a valorizar os documentos.

Quanto ao outro pilar da abordagem triangular, a sua aplicação na pedagogia teatral – a *apreciação* – leva o professor a trabalhar por meio de apresentações de cenas dentro do grupo, visitas a teatros, centros culturais, etc.

Após refletir sobre a teatralidade, sobre os fundamentos conceituais para o seu ensino, sobre a relação sociocultural do teatro e a socialização e, ainda, sobre a formação cultural, passa-se para uma reflexão sobre a teatralidade e a formação da consciência crítica. É preciso refletir sobre a importância da atividade artística e teatral para a formação da consciência crítica dos alunos.

É importante esclarecer que a arte não soluciona os problemas sociais e econômicos do mundo. Ela instiga, desafia e encoraja os homens e as mulheres para que eles possam intervir e tentar mudar a realidade em que vivem. O “como” a arte, o fazer artístico teatral, instiga, desafia e encoraja é mais um assunto para as próximas reflexões deste trabalho.

As atividades teatrais favorecem a relação entre os indivíduos. Segundo Paulo Freire, a relação com outro faz com que o “eu” seja reconhecido quando é posto em contato com o “eu do outro” descobrindo, respeitando e aprendendo as diferenças. É de suma importância que o indivíduo compreenda tanto a sua individualidade quanto a sua coletividade, ou seja, que o indivíduo respeite a sua individualidade e a dos outros, que ele aprenda a conviver com o coletivo, formando a sua identidade.

O trabalho em grupo do teatro possibilita aos alunos a percepção de novas idéias e de seus colegas. Os sistemas de jogos, que ensinam o conceito de teatralidade, possibilitam a abstração, favorecem a imaginação e a criatividade, devido à liberdade pessoal que o jogo possibilita ao indivíduo, além de ensinar o conteúdo artístico do teatro.

A maneira como são desenvolvidas as atividades no teatro (sistema de jogos: dramático e teatral, por exemplo) possibilita a abertura das pessoas envolvidas no jogo, pois o trabalho em grupo, as discussões, o reconhecimento de si e do outro e o respeito fazem com que o indivíduo se sinta a vontade para se expor, assim, aos poucos, aquilo que era considerado uma opressão não é mais determinante e o indivíduo consegue exercitar sua expressividade no teatro e na vida.

Capítulo 3 - Teatralidade e Formação da Consciência Crítica no Programa de Educação Básica para Jovens e Adultos

3.1 – Análise dos objetivos e da metodologia adotados no Centro Pedagógico da UFMG

Aqui analisarei os objetivos e a metodologia do projeto “Teatralidade e Formação da Consciência Crítica” desenvolvido no Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos do Centro Pedagógico da UFMG durante a disciplina Análise da prática e Estágio supervisionado III da Faculdade de Educação. A proposta do projeto é conceituar a linguagem teatral, a teatralidade e proporcionar a formação da consciência crítica dos alunos. A prática do estágio contou com 2h/aula semanais, no total de 10h/aulas, divididas para duas turmas.

Para a realização do estágio, fiz uma caracterização da escola na qual descrevia o seu objetivo pedagógico, a sua estrutura física, a carga horária das aulas, a relação entre os professores e a organização do PROEJA em relação às reuniões e avaliações. Isso contribuiu para as discussões da disciplina de estágio sobre a prática realizada e, naturalmente, com as demais experiências de estágio.

O Centro Pedagógico desenvolve um trabalho interdisciplinar e transversal. Todas as disciplinas atuam sobre um mesmo tema que esteja relacionado com a sociedade. A tecnologia foi o tema desenvolvido durante o processo, portanto, todas as aulas foram planejadas baseando-se em elementos que envolviam a tecnologia e suas conseqüências para a humanidade. O objetivo da transversalidade do tema era conhecer as tecnologias e refletir sobre as mudanças geradas por elas no modo de viver das pessoas, como, por exemplo, quais as tecnologias que usamos e/ou sabemos usar; os “males” da

vida moderna; conforto e obesidade; tecnologia e lixo; tecnologia e consumo; o trabalho e as novas tecnologias; a tecnologia e as relações familiares; a anti-tecnologia; a tecnologia e as mudanças na História da humanidade; as invenções e as mudanças provocadas na sociedade; a tecnologia e o futuro.

Para desenvolver o tema, buscando respeitar o que os alunos pensam a respeito de tecnologia, os professores fizeram entrevistas com as turmas. Destas entrevistas resultaram as seguintes respostas: *mudanças nos aparelhos eletrônicos em nossas casas; tecnologia e desemprego; tecnologia e impactos ambientais; tecnologia, ética e religião (célula tronco); tecnologia que gera tecnologia; a relação entre a renda e o acesso à tecnologia; trabalho e tecnologia; tecnologia é algo presente em todos os tempos; aparelhos eletrônicos; meios de comunicação e transportes.*

Considere importante frisar essa atitude do núcleo professoral da instituição, durante a análise dos objetivos e da metodologia no Centro Pedagógico, por se tratar do respeito às opiniões do educando, utilizando o diálogo entre alunos e professores para a formulação do planejamento de curso. Isso favorece e enriquece o aprendizado porque valoriza o pensamento do educando, levando-o para as discussões dentro de sala de aula. Desta forma o educador instigará a participação ativa dos alunos nas aulas e, conseqüentemente, a sua aprendizagem. O centro Pedagógico tem esta e outras práticas de educação pedocêntrica, isto é centrada no aprendiz.

Na observação da prática do professor de teatro responsável pelo PROEJA, percebi que os alunos tinham dificuldades de se relacionar uns com os outros, de expressar o seu corpo e a sua voz, de desenvolver a sua capacidade criativa e de expor as suas propostas criadas. Esta foi apenas uma percepção que não foi comprovada, pois não foram feitas entrevista aos alunos. Embora não tenha sido feito um trabalho mais aprofundado com entrevistas, cheguei a conclusões pela minha percepção das aulas.

Após essa análise perceptiva foi feito um planejamento de aulas voltado para o ensino da teatralidade aliada ao processo de conscientização crítica dos alunos

do PROEJA. Os exercícios trabalhados em sala buscaram desenvolver e expor a opinião dos alunos sobre a tecnologia na sociedade por meio da linguagem teatral. Os alunos visualizavam, por meio do teatro, as diversas opiniões sobre o tema, refletiam, discutiam e atuavam e, neste momento, eles exercitavam a interação, a cooperação, o reconhecimento de si, dos outros, do espaço, entre outros elementos que contribuem para o desenvolvimento crítico dos alunos. Os objetivos apresentados no projeto foram,

Geral

Ensinar a linguagem teatral e desenvolver a formação da consciência crítica no Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos do Centro Pedagógico da UFMG.

Específicos

Implantar um espaço de criação e atuação artística que promova discussões e retrate os interesses locais;
Tornar públicas as reflexões realizadas pelos participantes, fomentando discussões e facilitando diálogos por meio do teatro;
Despertar nos participantes a consciência de si, do outro e do espaço em que vivem.

A metodologia deste trabalho baseou-se no *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, na estrutura dos *Jogos Teatrais* de Viola Spolin, e em demais jogos vivenciados durante a minha trajetória como atriz e professora de teatro. Todas as atividades visavam à abertura de possibilidades para a formação artística, cultural e social dos alunos.

Na abordagem metodológica buscou-se, a contextualização, a apreciação e a prática da linguagem estética do teatro, a conscientização sobre a importância do trabalho coletivo para formação do ser, etc. Após as atividades buscava-se alertar os alunos de que no teatro, assim como na vida, todos têm o direito de expor a sua opinião e de que para conviver no grupo, assim como na sociedade, precisamos escutar, falar, respeitar e cooperar para crescermos individual e coletivamente. Alertava-se também para a necessidade de se conseguir estabelecer uma boa relação do grupo, pois, assim, todos se sentiriam mais a vontade para exercitar as propostas da aula. Diante disso,

pode-se perceber o desenvolvimento da auto-estima dos alunos, o que lhes proporcionava a livre reflexão sobre o tema proposto nas aulas e a liberdade necessária para o exercício da criatividade, sem que se sentissem inferiores em relação aos outros ao demonstrarem pouca informação ou reflexão crítica sobre o tema.

Procedimentos Didáticos:

Realização de atividades práticas envolvendo elementos do teatro: improvisação, preparação corporal e vocal, interpretação, ritmo, espaço; baseando-se na realidade tecnológica;

Criação de cenas a partir do tema tecnologia e apresentação para o grupo de trabalho e para as demais pessoas da escola.

Discussão e reflexão sobre as atividades desenvolvidas.

Conteúdo:

Improvisações, preparação corporal, vocal, interpretação, ritmo, espaço;

Criação de cenas e apresentação;

Discussão e reflexão.

Os planos de aula se voltaram para trabalhos que aproximassem os colegas entre si; o trabalho do corpo, do espaço e do ritmo de forma lúdica; a criação do ambiente de trabalho; expressividade por meio de estímulos dados pelo professor; roda de discussões a respeito do que foi feito na aula.

A criação de cenas deu-se durante as improvisações em sala. Não houve um tempo maior de trabalho em uma cena específica. A cada aula desenvolvíamos uma parte do tema tecnologia para, ao final, discutirmos sobre ele no convívio social, que acontece em constante relação com as diversas tecnologias existentes. O intuito era desenvolver as improvisações e em seguida trabalhar a construção de cenas para a apresentação destas aos demais colegas do PROEJA e aos professores e funcionários do Centro Pedagógico para que as reflexões sobre as tecnologias fossem feitas por toda a equipe do PROEJA. Mas, infelizmente, não chegamos a esta conclusão. Entretanto, conseguimos trabalhar as reflexões dentro de sala de aula e acredito que estas tenham despertado nos alunos a consciência crítica sobre o tema proposto.

Este projeto foi elaborado pensando em um trabalho prático maior, o que não foi o caso do estágio III, pois a prática foi realizada em apenas 5 (cinco) aulas para as turmas do PROEJA. Devido a isso, boa parte das questões que seriam trabalhadas ficaram resumidas aos cinco encontros. Portanto, concluo que este trabalho prático foi muito importante como uma introdução para um futuro projeto – Teatralidade e Ressocialização – no qual pretendo aprofundar as questões aqui levantadas. Em relação aos alunos, acredito que o trabalho tenha surtido efeito por termos trabalhado, durante o nosso tempo escasso, com uma abordagem reflexiva sobre as questões levantadas, sem que perdêssemos de vista a estética teatral.

3.2 - A Justificativa

A Justificativa apresentada no projeto de estágio foi,

A prática teatral é uma estratégia de reintegração; tem função socializadora. O exercício do teatro contribui para que o indivíduo afine a percepção sobre si mesmo e sobre as situações do cotidiano ao favorecer possibilidades de compartilhar descobertas, idéias, sentimentos e atitudes, permitindo a observação de diversos pontos de vista, estabelecendo a relação do coletivo e desenvolvendo a socialização por ampliar a capacidade de diálogo entre os alunos. Além de desenvolver a educação estética, a prática artística, o domínio do corpo e espaço, a organização e o domínio do tempo.

A estética teatral mostrava a realidade dos alunos em relação ao tema tecnologia e estes puderam refletir ativamente sobre elas, ficando em seguida, na lembrança, todo um repertório de ações e críticas que poderão, provavelmente, influenciar na conscientização crítica desses alunos no que diz respeito a sua realidade social.

O coletivo favorece a conscientização do “eu”, da sua personalidade, por meio do reconhecimento do outro e do espaço. Portanto, ajuda na formação e recuperação de identidades, na valorização humana. A vida moderna e a globalização contribuem para a anulação de identidades, para o esvaziamento do ser, porque isto favorece as metas mercadológicas. Não interessa para a camada privilegiada da sociedade, que sobrevive da exploração da população em massa, que esta população reconheça a sua identidade, os seus direitos e deveres, porque a pessoa que se posiciona não acolhe as imposições do meio. Pelo contrário, ela discute seus direitos e se posiciona pela não-anulação da sua cultura.

A arte possibilita a argumentação do ser sobre o seu lugar no mundo e instiga a busca pela função social de cada um. Ela possibilita o desenvolvimento criativo e inovador. A arte é uma organizadora do mundo, a meu ver, porque responde as questões da vida a partir de uma constante transformação social.

O contato dos alunos do PROEJA com o teatro poderá contribuir para o desenvolvimento potencial desses alunos, favorecendo o desenvolvimento crítico em relação à sociedade e o posicionamento ativo destes alunos no convívio social. A linguagem estética poderá conscientizá-los do seu corpo e da sua mente, da sua possibilidade expressiva no exercício de sua cidadania. Porque no exercício artístico e no contato com o coletivo terão a oportunidade de se relacionar com a diversidade cultural, reconhecendo a sua ao diferenciá-la das demais, além de ter conhecimento das diversas manifestações culturais da sua e de outras comunidades, etc.

3.3- Resultados obtidos

A Licenciatura em Teatro no novo currículo do Curso de Graduação em Teatro da UFMG possibilitou até o momento a experimentação da prática teatral

dentro de escolas básicas por meio dos estágios de observação, elaboração de projeto e regência. Esta trajetória culminou em uma análise das escolas e das discussões em sala com o Coordenador de estágio e com os colegas a respeito da arte-educação em relação à realidade estrutural escolar e de seus projetos pedagógicos.

No processo de estágios, em seu primeiro percurso, o estagiário observa como o conteúdo de teatro é ensinado; na observação, há um contato parcial com a realidade escolar e um desejo de intervir no processo de trabalho do professor observado. No segundo estágio, a elaboração de projeto de regência traz para o papel as crenças de um professor quanto a sua metodologia de ensino de teatro tentando responder ao que foi observado durante o estágio I e levando em consideração tanto o sucesso quanto as falhas. E finalmente, no estágio III, relativo à regência, tal projeto pode ser colocado em prática para evidenciar se é funcional ao deparar-se com a realidade escolar.

As discussões feitas em sala, durante a disciplina Análise da prática e Estágio III, valeram para me alertar sobre o embate da arte-educação devido à estrutura educacional precária oferecida aos profissionais da arte e para refletir sobre a trajetória dos estágios, além de abrir espaço para as trocas de idéias a respeito das diversas metodologias de trabalho, sobre os planos de aula e sua funcionalidade dentro das escolas básicas.

As reflexões estão relacionadas com a prática feita no Centro Pedagógico durante o estágio III e, naturalmente, com as demais experiências de estágio. A primeira reflexão é sobre a diferença estrutural do Centro pedagógico da UFMG em relação às demais escolas públicas.

A oportunidade de experimentar as duas realidades educacionais foi proveitosa por possibilitar a reflexão sobre os parâmetros curriculares nacionais e a aplicabilidade destes dentro de escolas com diferentes níveis sociais, econômicos e culturais. Estabelece-se, então, comparações e discussões sobre as diversas alternativas que o profissional de teatro é obrigado a elaborar para que possa exercer o ensino da sua arte dentro dessas escolas.

O Centro Pedagógico da UFMG é uma escola pública de referência em Belo Horizonte. A sua estrutura física e pedagógica atende em grande parte às necessidades educacionais das diversas áreas de ensino. A disponibilidade de um espaço próprio para as aulas de teatro é um exemplo disso. A maioria das escolas públicas e mesmo as particulares não oferece condições adequadas para o trabalho do professor de teatro. No entanto, a carga horária oferecida pelo Centro Pedagógico não é a suficiente para o ensino de teatro. É um absurdo a aula de teatro ser dada uma vez por semana e, ainda assim, em apenas 60 minutos e esta é uma questão que está sempre presente nas discussões entre os profissionais da área, por dificultar um ensino de teatro de qualidade.

Uma das conseqüências desta precariedade do tempo de aula é o atropelamento de determinadas etapas do processo de ensino para que se possa respeitar a agenda escolar. Isso é um erro dentro de um estabelecimento de ensino e um desrespeito à psicologia da educação. É uma questão a ser levantada dentro das reuniões a fim de que o ensino não seja prejudicado devido à falta de iniciativa dos setores responsáveis pela organização das cargas horárias da grade curricular.

Em relação à busca por uma educação transversal e pela interdisciplinaridade, considero sua relevância no meio educacional. No entanto, acaba prejudicando as aulas devido à centralização das atividades para um tema especificado pela instituição. Isso prejudica o exercício das propostas que surgem naturalmente nas aulas e que estão relacionadas a outras questões que poderiam ser de extrema importância para a formação do ser. É de suma importância deixar que os alunos pesquisem assuntos que envolvam a sua realidade.

Outra questão é o Plano de Trabalho ou Projeto de Estágio. Durante o estágio II, no Curso de Graduação em Teatro, o estagiário é responsável pela elaboração de um projeto de regência a ser aplicado no estágio III de responsabilidade da FAE. O estagiário fica incumbido da pesquisa de diversas metodologias de ensino de teatro para que possa aplicar em suas práticas em

sala de aula. Mas, na realidade do estágio, muitos desses projetos não são colocados em prática por terem que seguir a linha de trabalho do professor responsável pela disciplina de teatro e, também, pela necessidade de seguir o projeto pedagógico da escola.

Uma tentativa de solução, no início do estágio III, foi a de substituir o projeto elaborado no estágio II por outro que condizia com o perfil do programa em que este seria aplicado; O Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos. No entanto, durante o processo, mais uma vez, o projeto não foi realizado na íntegra. Isso porque foi necessário dar prosseguimento ao trabalho do professor responsável pela turma e respeitar o projeto pedagógico da escola.

Portanto, conclui-se que, principalmente em estágio, os projetos elaborados, muitas vezes, ficam apenas no papel, pois a realidade da escola impossibilita a sua aplicação. Neste caso do estágio III, buscou-se trabalhar, pelo menos, a essência do projeto durante as atividades desenvolvidas em sala: a teatralidade e a formação da consciência crítica.

O trabalho em sala foi desenvolvido respeitando o tema proposto pelo Centro Pedagógico: a abordagem da tecnologia, estabelecendo um paralelo com questões como o automatismo, o sedentarismo e a obesidade, para, em seguida, fazer os alunos refletirem sobre a relação entre elas e o cotidiano. Nas duas primeiras aulas, as atividades concentraram-se no tema tecnologia; na primeira aula a atividade foi a criação de máquinas individuais e coletivas, de maneira que os alunos pudessem mostrar individualmente sua idéia de máquina e em seguida elaborar uma máquina coletivamente. Além disso, em um segundo encontro, foi desenvolvido o *Teatro Imagem*⁴, de Augusto Boal, em que os alunos criaram quadros de situações negativas e positivas relacionadas ao tema tecnologia (o que consideravam bom e ruim dentro da tecnologia); para tanto, a turma foi dividida em dois grupos, os fazedores e os

⁴Teatro Imagem: é uma técnica em que os participantes transformam em imagens cênicas suas opiniões sobre determinado problema social. (JAPIASSU, 2001, p.42-43)

observadores, que passavam pelas etapas de fazer o quadro e de observar. Os observadores poderiam concordar ou não com o quadro proposto pelos colegas e, em seguida, mostravam sua proposta até que chegassem a um consenso sobre o quadro estabelecido. Os alunos finalizavam a atividade com uma imagem de transição entre o ruim e o bom sobre a tecnologia para eles.

Essa segunda aula foi especial no sentido de aproximar-se um pouco das expectativas do projeto de teatralidade e formação da consciência crítica. O destaque se deu pela participação ativa dos alunos devido à abertura disponibilizada pela atividade para que estes pudessem demonstrar sua opinião por meio da ação de modelar ou reformular os quadros propostos pelos colegas durante a atividade de *Teatro Imagem* adaptada para a aula em questão. Esta proposta possibilitou a visualização cênica, a apreciação, dos quadros ou as imagens, de opiniões sobre o tema proposto, contextualizando a linguagem teatral. Além disso, os alunos se expuseram, ao modelarem os quadros, desenvolvendo a formação crítica, a auto-identidade, a criatividade, a expressividade, etc.

Após essa prática, surgiram muitas discussões, a respeito do desenvolvimento do tema, que possibilitaram a reflexão sobre os elementos teatrais utilizados e sobre a realidade dos alunos. Refletimos sobre a importância do teatro e sobre o objetivo da atividade proposta. Além disso, discutimos também sobre as diversas formas e estilos de teatro, desde aquele que gera ilusionismo / catarse ao que provoca estranheza ao invés da identificação e, conseqüentemente, a reflexão sobre os acontecimentos da cena. Finalmente, abordamos o teatro de Boal, tomando como exemplo a atividade trabalhada em sala, que provoca a reflexão e abre espaço para a ação do espectador que, devido a sua participação ativa no quadro da cena, é chamado por Augusto Boal de “espectATOR”.

Na terceira aula, passamos a trabalhar cenicamente o automatismo e o sedentarismo, tentando fazer com que os alunos exercitassem a prática teatral e refletissem sobre a relação entre os temas. Trabalhamos conteúdos como: variações de ritmo, ocupação do espaço, expressão corporal e improvisação

por meio da criação de imagens. Eles deveriam criar o corpo do automatismo e do sedentarismo, estabelecer como seria a ocupação do espaço e o ritmo para cada um deles e, em seguida, deveriam formar imagens relacionadas ao automatismo e ao sedentarismo e à junção desses dois.

Na quarta aula, começamos o trabalho sobre obesidade. Os alunos deveriam tomar consciência do seu corpo como ele é e como seria um corpo obeso. Assim, trabalhamos o ritmo do corpo real, do corpo com o dobro, o triplo do tamanho original e de como seria a ocupação do espaço por esses corpos. Durante essa atividade, o espaço era delimitado e este diminuía cada vez mais, até que todos estivessem grudados uns aos outros. Atingido este momento os alunos deveriam agir como se estivessem dentro de um ônibus lotado de corpos obesos. Após esta atividade, discutimos a respeito da obesidade, tentando relacioná-la com as outras questões trabalhadas nas aulas: a tecnologia, o automatismo e o sedentarismo.

Finalmente, na quinta e última aula do estágio, fizemos uma retrospectiva do que foi trabalhado durante o processo. A turma foi dividida em dois grupos, os fazedores e os observadores, e criaram quadros de situações que relacionavam as quatro questões: tecnologia, automatismo, sedentarismo e obesidade. Os observadores contavam a história da situação criada pelos fazedores. Todos os alunos passaram pela experiência de criar a situação e de contar a história. Em seguida, para encerrar a aula e o processo com os alunos durante o estágio, formou-se uma roda de reflexão e avaliação das cinco aulas propostas.

As reflexões sobre o processo resultaram em muitos agradecimentos pelas aulas terem contribuído para questões pessoais, servindo como um recurso terapêutico; por terem aberto uma nova possibilidade de entender o teatro; por termos discutido sobre as diversas formas e estilos teatrais e sobre a riqueza do seu conteúdo e, também, o quanto este pode contribuir para a formação integral dos seus praticantes. Os alunos diziam que conseguiram resolver muito mais suas questões cotidianas após as práticas e as discussões que tínhamos dentro de sala. Segundo eles, apesar de termos um tema

especificado pela escola, a forma como trabalhávamos as aulas encorajava a exposição de opinião, a integração, o consenso para concluir os exercícios em grupo, entre outras coisas. Para eles é muito complicado quando o professor impõe o que devem fazer, porque isso não os motiva para exercitar as propostas da aula, pelo fato delas não terem nenhuma relação com suas vidas. Disseram também que muitos desistem da escola porque não enxergam sentido na aprendizagem disponibilizada para eles e que, por isso, além das necessidades pessoais e familiares, procuram o mercado de trabalho por ser mais gratificante financeiramente.

Muitos diziam que procuravam a escola porque achavam importante voltar a estudar ou, no caso de alguns, começarem a estudar. Mas suas reflexões sobre a realidade escolar eram no sentido de não conseguirem relacionar a aprendizagem ao seu cotidiano. Por isso a educação perdia o sentido para eles. Será que a opinião de que educação é importante para a vida não teria sido retirada de uma conclusão alheia às suas realidades? Não que a educação não seja importante para eles, a reflexão posta é sobre a confusão das categorias que servem para as pessoas se definirem e para definirem os outros, sobre o não-reconhecimento de si, de sua personalidade, de seus direitos, da necessidade de uma formação integral para o exercício da cidadania e, por isso, viverem da “cópia”, da representação das atitudes alheias, por serem pessoas passivas. Talvez a necessidade da educação possa fazer parte de um desejo reprimido dessas pessoas, pela realidade “dura” de suas vidas fazerem com que considerem mais importante o trabalho bruto ao exercício intelectual, de que para viver em sociedade é preciso comer, porque estudar é besteira para eles, não leva a nada.

A proposta do Centro Pedagógico de trabalhar com temas transversais e a interdisciplinaridade deveria atender a esses anseios de estabelecimento da relação entre ensino e realidade. Mas, a queixa dos alunos é justamente sobre esta falta de interação entre escola e mundo. Diante disso, cheguei à conclusão que a dificuldade deve estar na relação professor e aluno, na forma como eles se relacionam dentro de sala de aula. Porque por mais que a escola queira fazer esta ligação entre as duas realidades, a da escola e a da vida, se o

professor não possibilita isso, não existe sentido no educar. Retomando as idéias de Paulo Freire (1996: 22-23) o professor não deve ser um transmissor de conhecimentos. Ele deve agir como um guia, um instigador de discussões e da curiosidade vital ao progresso do conhecimento e da formação de um aluno ativo dentro da sociedade.

A educação estética abre oportunidade para que as pessoas vejam, por meio das representações de suas vidas, a possibilidade de mudança. Um exemplo disso é o Teatro do Oprimido de Augusto Boal (2003: 145), “O teatro do Oprimido oferece a busca estética de alternativas”. Este trabalho é de grande relevância para o processo de conscientização crítica sobre a realidade nos programas como o PROEJA que lidam com jovens e adultos que por falta de uma educação completa não conseguem inserir-se de forma efetiva e plena na sociedade.

Segundo os alunos, a nova possibilidade de entender o teatro deveu-se a percepção de que as aulas de teatro tinham suas regras, os seus objetivos, mas não tinham um padrão a ser seguido, ou seja, cada pessoa era livre para expor a sua opinião, o seu jeito, o seu limite para executar a proposta da aula. Devido a isso, os alunos se sentiram mais a vontade para fazer as atividades, porque não se viram impossibilitados de realizá-las perante os outros. Discutimos que, em teatro, nem mesmo os profissionais precisam ter habilidade para exercer todas as funções existentes dentro dele; o ator não precisa ser um bailarino para trabalhar o corpo no teatro, ele não tem a obrigação de ser um excelente cantor para trabalhar a voz no teatro, assim como os alunos não precisam ser excelentes atores para fazerem aula de teatro. Os alunos precisam ter disponibilidade, atenção, respeito e disciplina para que o conteúdo possa ser trabalhado.

Assim evidenciamos que, conforme a justificativa do projeto “Teatralidade e a Formação da Consciência Crítica”, aplicado na prática deste estágio, o objetivo do teatro dentro da escola básica, projetos sociais, entre outros, não é formar artistas e sim comunicar os conteúdos dessa arte para a formação cultural e pessoal do aluno. Porque o teatro contribui para que o indivíduo afine a

percepção sobre si mesmo e sobre as situações do cotidiano ao favorecer possibilidades de compartilhar descobertas, idéias, sentimentos e atitudes, permitindo a observação de diversos pontos de vista, estabelecendo a relação do coletivo e desenvolvendo a socialização por ampliar a capacidade de diálogo entre os alunos. Além de desenvolver a educação estética, a prática artística, o domínio do corpo e espaço, a organização e o domínio do tempo.

O carinho e os resultados gratificantes da minha proposta de aula evidenciados pelos alunos durante a nossa conversa de despedida, marca a minha primeira experiência como docente. O estágio contou com cinco aulas em cada uma das duas turmas, totalizando dez aulas. Pouquíssimo tempo que resultou em um grande aprendizado, tanto para eles quanto para mim. A relação com a escola, com o professor responsável pela disciplina de teatro e com os demais professores foi tranqüila. O trabalho com as turmas foi proveitoso em relação às expectativas do projeto elaborado para a regência; pois mesmo que este não tenha sido aplicado na íntegra, a sua essência foi trabalhada dentro das possibilidades.

Considerações Finais

A partir do breve estudo sobre teatralidade e dos fundamentos conceituais para seu ensino pode-se perceber seu significado educativo como um importante meio pedagógico para o desenvolvimento intelectual e para a formação da identidade cultural, possibilitando aos alunos o estabelecimento da consciência crítica em relação a sua sociedade.

Em uma breve conclusão sobre as percepções a respeito do trabalho docente, destaco a fala dos alunos sobre terem conseguido resolver muito mais suas questões cotidianas após as práticas e as discussões que tínhamos dentro de sala. Isso pode ser o reflexo do desenvolvimento crítico, da exteriorização de suas opiniões diante do que desejam transformar. Neste ponto acredito que o trabalho docente realizado neste projeto pedagógico tenha surtido efeito por despertar o aluno para o posicionamento diante da sociedade. E também, por ter apresentado a linguagem teatral e o sentido do seu ensino não só para a formação artística, mas, também sociocultural, tendo conscientizado o educando de que a realidade não é estática e de que pode ser modificada por um cidadão crítico e consciente.

O teatro é visto como um grande laboratório para o exame e estudo da vida, isto é, o uso do passado na reconstrução da situação-modelo dramática, relaciona-se com o presente e o futuro, pela experimentação e planejamento. Tal experimentação e planejamento são essenciais para a formação de um cidadão crítico, consciente e ativo, sendo um importante propulsor para as transformações desta realidade.

Os alunos visualizavam as suas opiniões sobre a realidade em cena e por isso se sentiam encorajados para mostrá-las, por ver que elas possuem sentido para eles e para o grupo, pelo fato de deixá-los mais motivados, resgatando a

sua auto-estima, e por perceber que a sua opinião é importante para a solução dos problemas colocados no jogo teatral em sala e também para a vida, como refletíamos muito dentro de sala. Utilizando as palavras da aluna Gasparina: “Duas cabeças pensam melhor do que uma. Não é mesmo, professora?”. Essas palavras resumem o processo de socialização que acontece no teatro e que o ser humano deve dispor por toda a sua existência: ouvir, falar, respeitar, aprender, contribuir, socializar. O desenvolvimento da socialização na educação e na vida contribui para o crescimento do indivíduo, porque desperta a sua consciência.

Muitos alunos agradeceram as aulas que tiveram nesses 5 (cinco) encontros pelo fato de terem sido uma verdadeira terapia, além de despertarem uma nova visão sobre o teatro no sentido do seu ensinar, não só pelo aprendizado da estética ou por entretenimento. Os alunos confidenciaram a admiração pela estética teatral no sentido literal do belo e também pela beleza que o teatro proporciona na vida das pessoas, uma nova visão da realidade, sendo este um caráter terapêutico da arte.

As atividades teatrais possibilitam a integração, a inclusão, o resgate da auto-estima, desenvolvidos pela percepção de que há possibilidade de mudança; isto contribui para o desenvolvimento potencial do ser e para a criação ou recuperação de sua identidade. Este é um trabalho de natureza humanitária e de responsabilidade social com ênfase na valorização humana; mas também é elemento primordial do teatro.

A maneira como são desenvolvidas as atividades no teatro (sistema de jogos: dramático e teatral, por exemplo) possibilita a abertura das pessoas envolvidas no jogo. Pois o trabalho em grupo, as discussões, o reconhecimento de si e do outro, o respeito, fazem com que o indivíduo se sinta a vontade para se expor, assim aos poucos aquilo que era considerado uma opressão não é determinante mais e o indivíduo consegue exercitar sua expressividade no teatro e na vida.

As conclusões obtidas neste processo de elaboração do trabalho teórico e da prática realizada contribuem para a minha formação docente pelas reflexões surgidas neste processo que irão acompanhar a minha trajetória professoral. Após as discussões realizadas durante o curso de licenciatura em Teatro e as colocações feitas neste trabalho, concluo que o artista-educador deve ter consciência da importância do ensino da sua arte.

O docente deve ter consciência da responsabilidade social do teatro, de que se ensina a estética teatral, mas não pode deixar de lado o caráter terapêutico e socializador desta. Deve ter consciência de que o ensino não pode ser uma transferência de conhecimento e de que uma relação aberta, dialética entre docente e discente contribui para o aprendizado dos dois, considerando que o ser humano é inacabado e está sempre em transformação. Caso isso não seja realizado cai-se em contradição ao dizer que o teatro é diálogo e que tem uma função social.

O professor deve se conscientizar também de que o teatro-educação tem uma estética particular que possibilita a formação artística e sociocultural do indivíduo, pois o potencial político da arte tem uma dimensão estética e ética.

Referências

ALMEIDA, Rachel. *Entre o Palco e os Oprimidos*. Disponível em: <http://www.ocisco.net/paulav10.htm>. Acesso em 10.04.2008.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. 220p.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1975.

BLOOMFIELD, Tânia. *Projeto O Artista na Universidade*. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/muvi/parceiros/artista_na_universidade.htm. Acesso em: 26.08.2008

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros Curriculares Nacionais*, 1998. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Educação Fundamental, 1998. Arte. 88p.

COELHO, Teixeira (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Alexandre. *Teatro - Educação e ludicidade: novas perspectivas em educação*. Revista FASED, v. 8, 2004. Disponível em: <http://www.revistafaced.ufba.br/viewarticle.php?id=145>. Acesso em: 02.09.2008.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DUBAR, Claude. *A Socialização: construção de identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina. *Manual para Normalização de Publicações Técnicos-Científicas*. 8. ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Rui Proença. *A evolução do homem e das mentalidades: uma perspectiva através do corpo*. RM, v. 4, n. 6, 1997. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2301/1004>. Acesso em: 01.10.2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do Ensino de Teatro*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

_____. *O Ensino de Arte nas Séries Iniciais da Educação Básica e o Conceito Teatral de Fisicalização*. Disponível em: <http://www.profala.com/arteducesp21.htm>. Acesso em 07.11.2008.

MOSTAÇO, Eldécio. *Considerações sobre o conceito de teatralidade*.

Disponível em:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf. Acesso: 09.09.2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução Ingrid Dormien Koudela. [S.l]: Perspectiva, 2003.

