



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES – PROFARTES

GLÍCIA FERNANDES BEZERRA GOMES

**OFICINAS TEATRAIS COM A ESTÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO
HOJE: UMA PROPOSTA DIDÁTICA**

**NATAL- RN
2016**

GLÍCIA FERNANDES BEZERRA GOMES

**OFICINAS TEATRAIS COM A ESTÉTICA DO TEATRO DO
OPRIMIDO HOJE: UMA PROPOSTA DIDÁTICA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção do grau de Mestra em Educação.

Área de Concentração: Ensino de Artes.

Linha de pesquisa: Processo de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Nara Salles.

**NATAL- RN
2016**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes –
DEART

Gomes, Glícia Fernandes Bezerra.

Oficinas teatrais com a estética do teatro do oprimido hoje: uma proposta didática / Glícia Fernandes Bezerra Gomes. - 2016. 88 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes, Natal, 2016.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Nara Graça Salles.

1. Teatro - Estudo e ensino - Dissertação. 2. Oficinas de teatro - Dissertação. 3. Jogos teatrais - Dissertação. 4. Teatro do oprimido - Dissertação. 5. Arte na educação - Dissertação. I. Salles, Nara Graça. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792(043.3)

GLÍCIA FERNANDES BEZERRA GOMES

Oficinas teatrais com a estética do Teatro do Oprimido hoje: Uma proposta didática.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção de Título de Mestre.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nara Graça Salles (Orientadora)

Profa. Dra. Urania Auxiliadora Santos Maia Oliveira (Membro externo)

Profa. Dra. Marineide Furtado Campos (Membro interno)

Prof. Ms. Sandro Souza Silva (Membro externo)

(Suplente externo)

Aos meus alunos, atores participantes da companhia Âmago teatral, que estiveram sempre interessados e comprometidos com a proposta e atividades do nosso grupo. Esse trabalho foi para, e por vocês.

AGRADECIMENTOS

Em especial...

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Nara Graça Salles, pela confiança, compreensão e disponibilidade durante o processo de construção dessa dissertação.

Aos professores integrantes da banca de qualificação, Prof. Ms. Sandro Souza Silva e Prof.^a Dr.^a Urania Auxiliadora Santos Maia Oliveira, pelas valiosas contribuições, novos olhares e caminhos direcionados.

À Prof.^a Dr.^a Marineide Furtado Campos, pelo cuidado na correção dessa escrita.

À Prof.^a Dr.^a Laís Guaraldo que ao ministrar com muito afeto e solidariedade a disciplina Poéticas e processos de criação, me deu “uma luz” em relação a estrutura dessa pesquisa.

À CAPES, pela tão necessária bolsa do mestrado.

À equipe gestora da Escola Nossa Senhora da Apresentação, com destaque nas mulheres Francisca Josení e Maria Ziane pelo respeito e apoio que trataram as atividades desenvolvidas no projeto.

À funcionária Ângela Maria pelo cuidado e zelo que deixava a nossa sala. Sempre limpa e cheirosa para as oficinas teatrais.

Aos pais dos alunos envolvidos, por acreditarem no objetivo do projeto, mostrando-se disponíveis e prestativos a ajudar no que fosse preciso.

Aos colegas do curso, por terem ajudado a tornar essa rotina acadêmica do mestrado mais leve e divertida, com contribuições teóricas e conversas descontraídas.

À colega bailarina Fátima Sena, pela generosidade em ofertar uma reforçada janta nos intervalos das disciplinas. Que macaxeira deliciosa aquela!

Ao colega, companheiro de sala e pesquisador do mesmo Gênero teatral que eu, Cláudio Rocha, muito obrigada por dividir experiências e curiosidades comigo, que só um coringa mesmo sabe.

Ao professor de Língua Portuguesa mais professor de Arte que já conheci, Dayvidy Lavaniery pelo incentivo em cursar esse mestrado.

Ao cunhado Weverton Azevedo pelo indispensável auxílio na minha inscrição para o processo seletivo desse mestrado.

Aos meus ex-colegas e ex-professores da licenciatura em Artes Cênicas, aos meus alunos e ex-alunos e a todas e todos que de alguma forma cooperaram para o amadurecimento destas reflexões, me apoiando e me inspirando na realização desse trabalho.

Com carinho...

A Deus, por me deixar de pé, firme nessa jornada.

Aqueles que me deram a vida, Canindé e Fátima, e auxiliaram na formação do meu caráter, incentivando e investindo na minha aprendizagem desde a educação infantil. Priorizaram ensinamentos éticos, religiosos e artísticos, dos quais, me orgulho e levo comigo até os dias atuais. Amo vocês!

Ao meu esposo Emanuel Gomes, por sua imensa capacidade de me trazer paz e confiança na correria de cada semestre do curso. Obrigada querido!

Ao meu filho Luka Bernardo, pelo simples fato de existir e fazer meus olhos encherem de água agora, ao lembrar que também é por ele que almejo continuar pesquisando, mesmo na dificuldade de me dividir: ter que brincar, preparar mamadeiras, tirar moedas da sua boca, ajudar com as tarefas escolares ao mesmo tempo que preciso ler e escrever. Te amo filho!

“O teatro educa, se entendemos por educar a descoberta e utilização de formas e meios de apoio para o desenvolvimento do ser humano em direção à vida autônoma e consequente, para a sociedade de que seja membro”

(LOPES, Joana)

RESUMO

O presente trabalho refere-se à uma pesquisa sobre a aplicabilidade do método do *teatro didático* proposto pelos teatrólogos Augusto Boal e Bertolt Brecht, em oficinas teatrais para crianças e adolescentes da rede pública de ensino. Objetiva principalmente desenvolver uma investigação avaliativa dos efeitos educativos, políticos e sociais, pois esse método teatral tem a finalidade de sensibilizar, agindo como estimulante para o debate sobre os problemas sociais, gerando discussão e a problematização de questões do cotidiano, fornecendo uma maior reflexão das *relações de poder*, através das subjetividades existentes entre *opressor e oprimido*.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro didático, oficinas, reflexão, opressão, problema social, cotidiano e transformação.

ABSTRACT

This paper refers to a research on the applicability of the teaching method proposed by theater playwrights Augusto Boal and Bertolt Brecht, in theater workshops for children and adolescents in public schools. It aims primarily to develop an evaluative research of educational effects, political and social, because this theater method aims to raise awareness, acting as a stimulant to the debate on social problems, generating discussion and questioning of everyday issues, providing a greater reflection of power relations through existing subjectivities between oppressor and oppressed.

KEYWORDS: didactic theater, workshops, reflection, oppression, social problem, and everyday transformation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa do projeto aprovado pela secretaria de Municipal de Educação.....	17
Figura 2	Seleção dos participantes do grupo de teatro.....	18
Figura 3	Termo de responsabilidade.....	20
Figura 4	A árvore do Teatro do Oprimido.....	30
Figura 5	Fórum do espetáculo “O pregador.....	34
Figura 06	Lugar teatral.....	42
Figura 07	Estudantes praticando o jogo “Interrogatório”.....	50
Figura 08	Releitura da bandeira brasileira.....	52
Figura 09	Jogo teatral “Uma homenagem a Magritte.....	52
Figura 10	Desenhos de Jeff Lynch para os storyboad de Os Simpsons.....	58
Figura 11	Produção do roteiro cênico.....	59
Figura 12	Roteiro Cênico pronto.....	60
Figura 13	Apresentação das cenas.....	61
Figura 14	Texto teatral escrito por um grupo de aluno para o casamento matuto.....	63
Figura 15	Apresentação da peça “faxinando as lendas no ARTEDUC.....	71
Figura 16	Certificado do aluno pela atuação.....	72
Figura 17	Releitura do papai Noel desenhado por Wendel de Farias.....	74
Figura 18	Releitura do papai Noel desenhado por Indira Monteiro... ..	74
Figura 19	Releitura do papai Noel desenhado por Mikael Tomé... ..	74
Figura 20	Apresentação da peça “Então é natal”.....	78
Figura 21	Registro de aula.....	80
Figura 22	Alunas assumindo as madeixas do jeito que são.....	81

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	10
1 Contextualização e horizonte teórico metodológico	16
1.1 Contextualizando.....	16
1.2 A contribuição de Bertold Brecht e Augusto Boal para o Teatro Educação.....	21
1.3 Sobre o nosso espaço.....	39
2 Jogos teatrais como proposta pedagógica	44
3 O nosso “arsenal”	50
3.1 Ponto de Partida.....	50
3.2 Procedimentos de criação cênica Joguexercício.....	51
3.3 Storyoard.....	57
3.4 Radionovela.....	62
3.5 Encenações.....	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

A proposta apresenta os resultados de pesquisa durante o processo de vivência das oficinas teatrais para crianças e adolescentes, na Escola Municipal Nossa Senhora da Apresentação, situada no bairro Nossa senhora da Apresentação¹. Natal-RN. A fim de contribuir na formação e prática de futuros pesquisadores, facilitadores e professores de teatro, utilizando-se o método do teatro didático proposto pelo teatrólogo Bertolt Brecht e seguido por Augusto Boal, Joana Lopes e Viola Spolin “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês” (ROSENFELD, 1994, p.148). Para Brecht, por exemplo, é essencial que o público nunca perca a sua sobriedade, para assim, absorver a mensagem emitida pela peça.

O teatro tem um papel muito importante na escola, uma vez que, sendo devidamente utilizado, além de possuir caráter lúdico, auxilia no desenvolvimento do estudante, apresentando diversos pontos positivos, como: despertar o interesse pela leitura e produção escrita, desenvolver a oralidade, desinibição, participação coletiva, promover a socialização, melhorar a aprendizagem dos conteúdos curriculares e principalmente, fazer pensar e querer modificar a realidade instaurada.

A ideia desse trabalho surgiu em continuidade ao projeto desenvolvido na graduação com a disciplina encenação III da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN 2007.2, ministrada pelos professores Alex Beigui e Marcos Bulhões, realizada e composta por oficinas teatrais com a estética do Teatro do Oprimido para 14 adolescentes do município de São Gonçalo do Amarante/RN², onde o resultado final, foi a culminância do espetáculo teatral *É ou não é?*

A temática da peça foi homofobia, escolhida pelos participantes do grupo que escreveram coletivamente o texto e apresentaram com a estética do invisível³, dentro

¹ Bairro muito carente da zona norte de Natal. É considerado o mais violento e o de possuir maior quadro de surto epidêmico do mosquito *Aedes Aegypti*.

² Município brasileiro do Estado do Rio Grande do Norte, situado a treze quilômetro da capital. Faz parte da grande Natal, sendo a quarta cidade mais populosa do estado.

³ Método do Teatro do Oprimido concebido por Boal, que consiste em apresentar uma cena em um espaço inusitado, sem que o público venha a saber que se trata de uma encenação, e assim revelar sua verdadeira reação diante da temática ensaiada.

de um transporte público que fazia a linha: zona Norte à zona Sul de Natal em dezembro de 2007, influenciados por meu interesse e entusiasmo nesse método teatral que acabara de estudar no curso.

Mesmo tendo o peso do produto final avaliado por dois professores para a obtenção da nota da disciplina, considerei o processo das oficinas muito enriquecedor tanto para mim, quanto para os participantes que assumiram a autossuperação de preconceitos. Senti-me motivada a continuá-las quando surgiu a oportunidade de ministrar oficinas teatrais pela Secretaria Municipal de Educação de Natal, e estimulada pela ideia do mestrado profissional.

Embora praticada com a linguagem visual na composição de cenário e figurinos, a principal linguagem artística trabalhada na escola foi a teatral, onde os envolvidos tiveram chance de criar e apresentar cenas com as temáticas presentes na comunidade escolar, como: desemprego, racismo, gravidez na adolescência, machismo e outros assuntos que foram surgindo no desenrolar das oficinas. A ideia também era apresentar algumas dessas encenações no espaço cultural da escola para as outras crianças, e a comunidade escolar, objetivando propiciar uma reflexão diante das temáticas representadas.

Com a prática desse teatro pedagógico, se desenvolve uma investigação avaliativa dos efeitos educativos, políticos e sociais, pois, ele tem a finalidade de sensibilizar, agindo como estimulante para o debate sobre os problemas sociais, gerando discussão e a problematização de questões do cotidiano, apresentados por ele nas encenações, e através de suas técnicas, formam o pensamento crítico dos sujeitos que o pratica, fornecendo uma maior reflexão das *relações de poder*, através da exploração de histórias entre *opressor* e *oprimido*. Segundo Boal o *oprimido* seria aquele indivíduo *despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua responsabilidade, do direito de ser* (BOAL, 1996).

Objetiva também, favorecer a auto expressão, espontaneidade, imaginação, concentração, percepção e conseqüentemente a criatividade e a capacidade de propor alternativas para as questões do cotidiano, fazendo com que o espect-ator⁴ represente o seu próprio papel, analisando suas ações, questionando e reorganizando

⁴ Boal intitulou de espect-ator o espectador do seu teatro, que além de assistir também atua. Uma espécie de interlocutor ativo da ação.

sua vida dentro de uma nova visão de mundo, transformando-se, de um ser depositário e passivo, em protagonista da ação dramática, estimulando-os a encontrarem soluções e inventarem novos modos de confrontar a opressão;

Busca sensibilizar as pessoas em torno de um tema, favorecendo a desinibição e estimulando-as a apresentarem suas ideias e propostas para o grupo do qual participam, propiciando o desenvolvimento, criação artística e o acesso à cultura com ativa participação através da linguagem teatral, assim como pesquisar as diferentes reações dos espect-atores diante do tema apresentado. São os propósitos dessa dissertação.

Conseqüentemente, fixar um grupo de teatro na escola e/ou grupos populares comunitários, que através de técnicas teatrais, possam, além de debater soluções para os problemas do seu meio social, se apresentar nos eventos culturais do próprio prédio que estudam, no conselho comunitário, igreja e até mesmo em outras escolas, como aponta Boal “Você prepara uma cena e vai para o supermercado, a rua, o metrô, ou dentro de um ônibus, representa a cena e não fala a ninguém que é teatro. Todo mundo vê uma cena, mas pensa que é uma coisa espontânea, e então participa disso” (BOAL, 2001, p.30); será muito positivo.

A metodologia trabalhada foi a Pesquisa-Ação, pois uma das principais metas da minha prática é o desejo de mudança, de transformação do sujeito e da realidade. Conta com estudos etnográficos, uma vez que leva em consideração as características sociais, econômicas e culturais dos sujeitos envolvidos, observando e analisando também, o ambiente que se realiza a pesquisa. “A cultura, mais do que a herança genética, determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações” (KROEBER, 1949).

A pesquisa-ação, concebida por cooke conforme pesquisa-como-ação, é um instrumento educacional que permite associar ao processo de investigação a possibilidade de aprendizagem, pelo envolvimento criativo, e consciente tanto do pesquisador como dos demais participantes do processo, por adquirirem, de maneira crítica e reflexiva, maior capacidade de responder com eficiência aos problemas da situação em que vivem, em particular sob a forma de estratégias de ação transformadora e, ainda, a facilidade da busca por soluções face aos problemas para os quais os procedimentos convencionais têm pouco contribuído.

Em 1946, o psicólogo Kurt Lewin criou o termo pesquisa-ação e iniciou os seus trabalhos com ele, objetivando promover maior articulação entre a teoria e a prática na produção de novos saberes, cujo estudo foi considerado inovador por seu caráter participativo e democrático, já que a pesquisa se desenvolve com a participação dos sujeitos estudados e orientada, portanto, para a resolução de problemas, nos ambientes onde eles ocorrem. Ele ressalta a preocupação com a validade científica dos resultados da pesquisa, ao considerar os diagnósticos das situações antes e depois das ações, bem como o registro detalhado dos acontecimentos.

Para Lewin é necessária à prática, pois não é suficiente só produzir livros com a pesquisa. E a partir disso, a pesquisa-ação tem sido utilizada de diferentes maneiras, e diferentes intencionalidades, compondo um vasto mosaico de abordagens teórico-metodológicas, o que torna importante refletir sobre sua essencialidade epistemológica, bem como sobre suas possibilidades como práxis investigativa.

No Brasil, a pesquisa-ação tomou força a partir do ano 2000 em reação a Visão do professor como técnico que somente reproduz o que os outros decidem o que deve ser feito. Inspirada também na proposta de Paulo Freire, valorizador da postura investigativa do professor para melhorar sua prática, oferecendo aos sujeitos envolvidos na ação política, subsídios que propiciem sua autonomia e participação na tomada de decisões e acesso a novos conhecimentos.

“Pesquise para constatar, constatando, intervenho, intervindo, educo e me educo. Pesquise para conhecer e o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade” (FREIRE, 1996, p.16). O pedagogo afirma que a educação envolve diálogo, pesquisa e comunicação e que um dos saberes necessários à prática docente é o rigor metódico que permite construir e anunciar novidades, descobertas.

Para Maria Amélia Franco (2005), pesquisadora brasileira, entende pesquisa-ação como conceito, se inicia com trabalhos de Kurt Lewin, os quais realizam atividades que foram desenvolvidas com a finalidade de proporcionar mudanças de hábito alimentares e atitudes racistas frente a grupos étnicos minoritários. Suas pesquisas caminham paralelamente a seus estudos sobre as atividades realizadas com os grupos. Para Franco:

...o sujeito participante da pesquisa-ação começa a se sentir e a se perceber protagonista de processos de transformação e autotransformação. No entanto, será preciso que desconstrua saberes que nada mais significam, construindo percepções favoráveis em relação à sua identidade profissional. Como resultado, conseguirá valorizar e expressar seus saberes da experiência e vinculá-los ao coletivo, socializá-los, referendá-los com novos pressupostos de mudança (FRANCO, 2012. p. 7).

A pesquisa-ação é uma metodologia que possibilita concomitantemente aprender, ensinar, pesquisar, analisar, descobrir, repensar, questionar construir, desconstruir, intervir, refletir, transformar práticas e saberes. Assume características didáticas ao favorecer a investigação, o ensino e a aprendizagem. Por isso me propus a trabalhar com essa metodologia em meu projeto, o qual está dividido basicamente assim:

O primeiro capítulo, intitulado *Contextualização e horizonte teórico metodológico*, traz uma breve explicação da minha função profissional na escola trabalhada e uma contextualização do ambiente e do público alvo em estudo, apontando a metodologia utilizada no processo. Destaca característica do método naturalista psicológico de Constantin Stanislavski, comparando o Teatro Dramático com o Teatro Épico. Relata um pouco da história e a contribuição de Augusto Boal e Bertolt Brecht, principais autores da pesquisa para a metodologia dessa dissertação.

Comenta também, como a questão do espaço aparece em meu trabalho de pesquisa, fundamentando em textos de Anne Ubersfeld, Milton Santos e Pamela Howard, principalmente. Conceitua e diferencia algumas denominações referentes ao espaço no campo dos estudos sobre teatro.

Mostra no segundo capítulo a relevante proposta pedagógica que os jogos teatrais estimulam aos jogadores, desde a antiguidade até a contemporaneidade, citando Aristóteles, Peter Slade, Joana Lopes, Viola Spolin, Ingrid Koudela, Piaget, e Augusto Boal, respectivamente, como defensores da importância de se trabalhar com crianças, adolescentes e adultos esse elemento.

O próximo capítulo, *Nosso "arsenal"* refere-se a apresentar a teoria e prática desenvolvida com o grupo de crianças e adolescentes na escola, onde contém

descrições de atividades, joguexercícios⁵, Storyboard⁶ e da Radionovela como procedimentos de criação cênica. Apresenta também discussões geradas pela turma, experimentos, textos teatrais, imagens e encenações produzidas e apresentadas coletivamente.

Nas considerações finais, são expostos os resultados alcançados no decorrer dos nossos encontros, o transcurso de mudança de comportamentos, pensamentos e hábitos dos alunos, analisados desde o primeiro mês até as últimas semanas de realização do projeto, e conseqüentemente o entendimento por tais comportamentos. As considerações são confirmadas através de relatos de alunos e registro de aulas. Descrevo minhas emoções no papel de professora, facilitadora neste processo, perante atos e tomadas de decisões individuais e coletivas no desenrolar de acontecimentos surgidos no grupo.

Traz no último capítulo, as dificuldades encontradas e o que tentamos fazer para resolvê-las ou até mesmo diminuí-las. Destaca o apoio da gestão e toda comunidade escolar ao projeto, nossas conquistas alcançadas, como foi o caso, por exemplo, da evolução que conseguimos na nossa sala de ensaios, escrevo as características físicas do antes e depois. E a mínima valorização que a secretaria de educação tem para com os projetos escolares. E como isso afetou aos alunos e pais interessados.

⁵ Termo utilizado por Boal que quer dizer: há muito exercício no jogo e muito jogo no exercício.

⁶ Guia visual que narra as principais cenas de uma obra audiovisual.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO E HORIZONTE TEÓRICO METODOLÓGICO

1.1 Contextualizando

As oficinas teatrais foram ministradas no ano de 2015, uma vez por semana, todas as quartas feiras de 7:00h as 11:00h, na escola em que trabalho como professora efetiva de Artes, Escola municipal Nossa Senhora da Apresentação, situada, na Rua José Luiz da Silva s/n., bairro Nossa senhora da Apresentação. Natal-RN. Dou aulas de Artes nessa escola há cinco anos, cumprindo uma jornada de trabalho de 24 horas semanais, sendo 20 horas com aluno e 4 horas para planejamento.

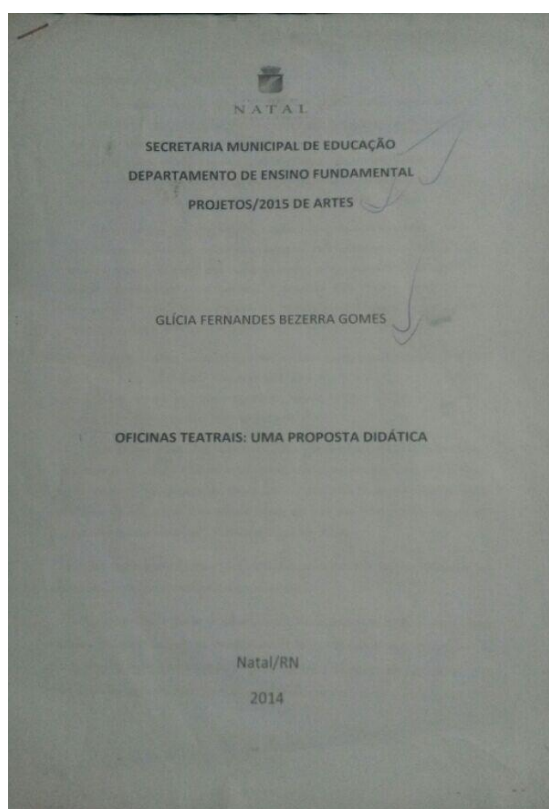
Quando prestei concurso era por área, para lecionar aulas de Teatro (4º e 8º ano), assim como tinham vagas específicas também, para professores de Dança (3º e 7º ano), Música (5º e 9º ano) e artes visuais (1º, 2º e 6º ano). Contemplando as quatro linguagens artísticas no Ensino Fundamental. Todavia não pude seguir esse esquema, o mesmo caso de outros professores de Artes, por que a escola que trabalho só atende aos anos iniciais do Ensino fundamental, ou seja, turmas do 1º ao 5º ano. E como só possuem ao todo, quatro turmas de 4º ano, tive que dar aulas no 1º e 2º ano também, para completar minha carga horária na escola.

Trabalhar com a prática teatral, sessenta minutos semanais, numa turma de 35 alunos, cheia de cadeiras e armários, com a exigência da secretária de educação por resultados escritos para a caderneta foi tentada, porém não satisfatória como seria em uma oficina. Pensando nisso, ou não, a secretaria publicou, no segundo semestre de 2014, a resolução nº 01/2014, possibilitando professores de Artes e Educação Física escreverem projetos a fim de darem oficinas artísticas ou esportivas, usando até 6 horas de suas cargas horárias com alunos na e da escola.

Inscrevi o meu projeto “Oficinas Teatrais: Uma proposta didática”, ver capa, na figura 1, e foi aprovado, disponibilizando-me 4 horas em um único turno para a realização das oficinas no ano seguinte. Assim, logo no início do ano letivo 2015, foi divulgado para os alunos dos 4º e 5º ano do Ensino Fundamental I, oralmente nas salas de aulas e em cartazes no mural do prédio escolar, o processo seletivo para a formação do grupo teatral da escola, levando-se em conta, os seguintes critérios de

avaliação: desenvoltura, expressão corporal e vocal, pontualidade, relacionamento interpessoal e disciplina. “A disciplina férrea (...) é absolutamente necessária em qualquer atividade em grupo. (...) isto se aplica sobretudo à complexa atividade de uma representação teatral. (...) Sem disciplina, não pode existir a arte do teatro” (STANISLAVSKI, 1976, p. 31). Decididos em comunhão com os membros do conselho escolar.

Figura 1 - Capa do projeto



Fonte: Arquivo pessoal.

No dia 04 de março, conforme mostra a figura 2, houve a seleção com a presença de 48 alunos de 10 a 15 anos, os quais praticaram exercícios de desinibição, espontaneidade e improvisação, individual e coletivamente.

Figura 2- Seleção dos participantes do grupo de teatro



Fonte: Arquivo pessoal

Na semana, após a audição, foi impressa e exposta na entrada da escola, uma lista com os nomes de 24 aprovados e 5 suplentes, os quais permaneceram até o fim do ano, 23 crianças e adolescentes (14 meninas e 9 meninos), incluindo um menino, portador de doença mental CID 10: F90-0 + F91, do turno vespertino, que participaram no contra turno das aulas. Foram eles:

Andriele Fernanda Carlos das Chagas

Beatriz Suelly Silva Oliveira

Daniela Fernandes de Oliveira

Gabrielle de Araújo Froes

Gilmara Deyze Pereira da Silva

Heloisa Lucas da Silva

Indira Monteiro Silvestre

José Ermesson da Silva

Júlia Alice Fonseca Gomes

Klemily Thalia Tobias de Pinho

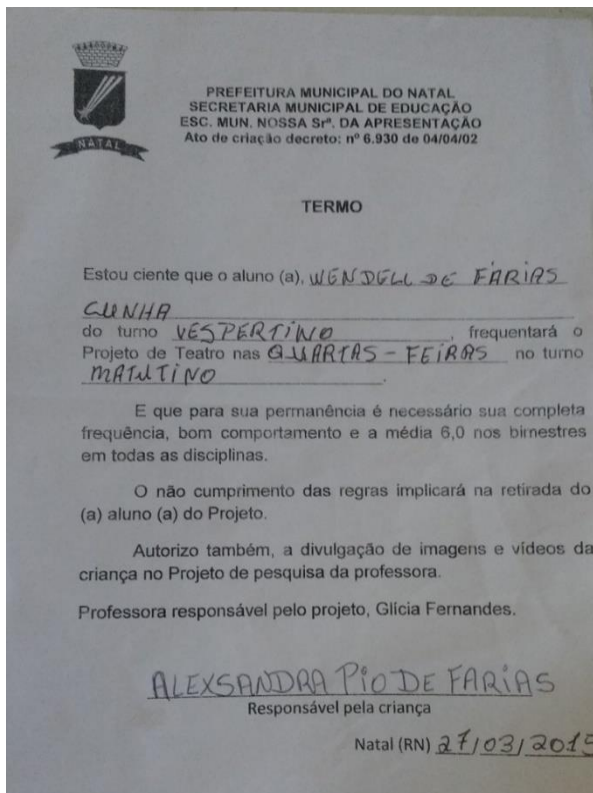
Lauana da Silva Trajano


Maria Cecília Firmino da Silva

Mariana Silva de Oliveira
Maxwel Soares Benedito
Mikael Tomé de Macedo
Niziana Tasiara
Paulo Dionizio
Pedro Henrique Lira da Silva
Samyly Jennifer dos Santos
Wagner Barbosa da Silva Júnior
Wendel de Farias Cunha
William da Silva Avelino
Ysrael da Silva Ferreira

Após o resultado da seleção, foi enviado aos pais de cada aluno aprovado, o termo de responsabilidade constando os seguintes deveres que os estudantes deveriam cumprir para permanecerem no grupo: frequência, disciplina e notas acima da média em todas as matérias da escola. Além de autorizarem a exposição da imagem de suas crianças em vídeos e fotografias, visto que, o projeto também se tratava de um trabalho de pesquisa. Os responsáveis assinaram o documento (figura 3) e devolveram à escola.

Figura 3 – Termo de responsabilidade, autorizado e assinado pelos responsáveis dos participantes do grupo.




PREFEITURA MUNICIPAL DO NATAL
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
ESC. MUN. NOSSA Srª. DA APRESENTAÇÃO
Ato de criação decreto: nº 6.930 de 04/04/02

TERMO

Estou ciente que o aluno (a), WENDELL DE FARIAS
GUINHA
do turno VESPERTINO, frequentará o
Projeto de Teatro nas QUARTAS-FEIRAS no turno
MATUTINO.

E que para sua permanência é necessário sua completa
frequência, bom comportamento e a média 6,0 nos bimestres
em todas as disciplinas.

O não cumprimento das regras implicará na retirada do
(a) aluno (a) do Projeto.

Autorizo também, a divulgação de imagens e vídeos da
criança no Projeto de pesquisa da professora.

Professora responsável pelo projeto, Glicia Fernandes.

ALEXSANDRA PIO DE FARIAS
Responsável pela criança
Natal (RN) 27/03/2015

Fonte: Arquivo pessoal.

A seguir farei uma descrição da opção da teoria e prática escolhida entre tantas outras para que fosse o eixo norteador desta pesquisa desenvolvida na escola, a saber: Bertolt Brecht e Augusto Boal.

1.2 A contribuição de Bertolt Brecht e Augusto Boal para o Teatro Educação.

Na primeira metade do século XX, surge na Europa a metodologia de ensino de teatro, com a finalidade profissional de formar atores, influenciados pelo método naturalista psicológico de Constantin Stanislavski, ator, diretor, escritor de cinco livros e um dos grandes filósofos teatrais, que durante quase toda sua vida se dedicou ao teatro russo. Stanislavski criou uma técnica que sugere ao ator entrar em contato com seus próprios sentimentos, a fim de inspirar seus personagens, de modo que esses possam ter vida própria. Ele defendia a ilusão do espectador, argumentando que os efeitos cênicos causam interação com a plateia, deixando-a mais envolvida pela esfera mágica da peça teatral.

O teórico russo defendia também a relação com o público de uma maneira muito prática: o público teria que sentir as mesmas emoções que o personagem sente, de forma que, para isso acontecer, é necessário o perfeito entrosamento entre todos os elementos que constituem a peça teatral, pois esse entrosamento, no palco, causa no espectador a ilusão de que o contexto abordado em cena é real, o que, segundo Stanislavski (1968)), motiva o público a acompanhar o espetáculo. A plateia só pode sentir-se interessada pelo espetáculo se as mensagens emitidas forem de grande interesse, sendo assim, há uma necessidade imprescindível de que o espectador se identifique com as emoções dos personagens.

Stanislavski marcou a história do teatro mundial com seu revolucionário sistema, que se divide em dois momentos: O trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre o personagem, determinando um espaço de verdade, e para se alcançar este objetivo, o teatrólogo propõe ao ator construir psicologicamente seu personagem com exercícios de imaginação, uso do condicional mágico “SE”, que é o fato de se perguntar: se eu estivesse nessa situação, o que eu faria? Memória emotiva, para se chegar a determinadas emoções e sensações.

A Ação Física foi outro recurso utilizado para o ator buscar uma interpretação baseada na vida real. A verdade das ações físicas leva os atores a acreditarem na cena que estão fazendo, fé cênica. Um severo relaxamento, antes de entrar em cena

e a concentração absoluta ao entrar, também ajudam ao ator na construção de cenas realistas. Acreditava Stanislávski.

O método naturalista psicológico de Stanislávski foi introduzido no Brasil durante o pós-guerra, com a chegada de Ziembiski⁷, Kusnet⁸, Adolfo Celi⁹ e Pontes de Paula Lima, o qual traduziu o livro “A preparação do Ator.” Bem próximo a essa época, chega ao Brasil as primeiras peças de Brecht, entretanto, os seus princípios só começam a ser praticados dez anos depois pelo Teatro oficina¹⁰, grupo teatral paulista.

Ao relatar um depoimento enquanto diretor teatral, Paulo Cava (2005), declara que foi com o Teatro Oficina em São Paulo, o Opinião no Rio e o TE em Belo Horizonte, onde começaram a criar um método híbrido, de treinamento do ator brasileiro, conforme a nossa cabeça, ou seja, como numa salada russa - alemã - inglesa - tropical, mas o ator coringa¹¹, é invenção brasileira. Cava cita também, a professora Joana Lopes e o diretor Augusto Boal, como referências históricas no âmbito teatro educação.

Brecht critica o teatro naturalista psicológico, classificando-o de teatro culinário, no sentido pejorativo de que, é algo a ser consumido rapidamente, automaticamente. Para ele, baseia-se em gostos pessoais e se atém a detalhes, de coisas prontas para

⁷ Zbigniew Ziembinski, ator e diretor polonês, chegam ao Brasil aos 33 anos, fugindo da II guerra mundial e passa a integrar os *comediantes*, grupo de teatro amador no Rio de Janeiro, e mesmo sendo estrangeiro, foi considerado o maior encenador brasileiro.

⁸ Eugênio Kusnet, ator, diretor e professor russo. Participou dos estúdios ligados a Stanislavski e trabalhou no teatro profissional em Moscou. Morando no Brasil em 1951, passa a integrar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), convidado por Ziembinski, os comediantes e o Teatro de Arena.

⁹ Adolfo Celi, formado pela academia de Artes Dramáticas de Roma, teve grande importância no teatro e no cinema brasileiro. Em 1949 o italiano se tornou o primeiro diretor artístico do TBC, contribuindo para a companhia virar uma das mais importantes do mundo.

¹⁰ Companhia de teatro brasileira fundada em 1958 por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Hoje, o teatro Oficina é considerado, pelo Estado paulista, pela classe artística e pelo público de teatro, um patrimônio cultural brasileiro, por sua capacidade de autotransformação e resistência às constantes mudanças sociocultural e política deste país e possui em seu currículo, trabalhos de teatro, cinema, televisão, música, cursos, seminários, debates, festas, comerciais, jornais, livros, comícios e passeatas.

¹¹ Coringa ou curinga é o ator, especialista, pesquisador e facilitador do Teatro do Oprimido. Um artista com função pedagógica, atuante como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e plateia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espect-atores.

serem consumidas. A plateia come, sacia-se e pronto, como num gozo, sem esforço e sem pensar. Um teatro que aponta ao mero sensorial, paladar, ao apressado prazer.

“O sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos teóricos da visão e da audição, enquanto que o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas” (HEGEL, 2001, p. 59). É como se: o ligeiro prazer da sensibilidade causada pelo teatro naturalista psicológico, não chegasse a atingir a alma do seu público, não o transformasse, o espectador paga para ficar em estado de embriaguez, gozo imediato, eliminando o juízo crítico.

Antagonizando essa perspectiva dramática, Brecht propõe um teatro divertido e ao mesmo tempo educativo, teatro épico e didático, caracterizado como narrativo e descritivo, cujo tema é apresentar os acontecimentos sociais em seu processo dialético: Diverte e faz pensar. “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 1978b, p. 50). Não se limita a explicar o mundo, pois está disposto a modificá-lo.

O teatro épico se diferencia do drama clássico por muitos aspectos, ele rompe a unidade de ação no tempo-espço, possuindo o intuito de provocar no público uma reação mais racional, enquanto que o drama é a emocional; no teatro épico apresenta em cena um homem movido por seus motivos sociais, capaz de transformar a si e ao seu meio, já no teatro dramático, o homem se apresenta como algo conhecido previamente, imutável e movido por seus impulsos; a narração marca o épico, e o drama é marcado pela ação. Brecht faz uma breve e clara comparação do olhar do espectador em ambos os gêneros:

O espectador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto que é arte! Nada ali é evidente – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48).

Na tabela abaixo contém a descrição de algumas características do Teatro Dramático e o Teatro Épico realizada por Margot Berthold (2004) em seu livro *História*

Mundial do Teatro. A autora pontua elementos marcantes e presentes nesses dois gêneros, que fazem com que haja divergências entre si. É o que é apresentado no quadro seguinte.

Teatro Dramático	Teatro Épico
o palco personifica um evento	ele o narra
envolve o espectador numa ação e	torna-o um observador, mas
usa sua atividade	desperta sua atividade
possibilita-lhe sentimentos	exige deles decisões
transmite-lhe vivências	transmiti-lhe conhecimento
o espectador é imerso na ação	é confrontado com ela
ela é trabalhada com sugestão	ela é trabalhada com argumentos
os sentimentos são preservados como tais	são levados ao ponto do conhecimento
o homem é pressuposto como algo conhecido	o homem é objeto de uma investigação
o homem é imutável	o homem se transforma e é transformável
tensão voltada para o desfecho	tensão voltada para o processo
uma cena em função da outra	cada cena para si
os acontecimentos desenvolvem-se num curso linear	os acontecimentos desenvolvem-se em curvas
<i>Natura nom facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
o mundo como ele é	o mundo como ele se torna
o que o homem deve fazer	o que o homem tem de fazer
seus instintos	seus motivos
o pensamento determina a existência	a existência social determina o pensamento

Embora apresentem divergências em seu modo e propósito de encenar, os dois grandes nomes do teatro do século XX não são incompatíveis, pelo contrário, Kusnet, aproxima as técnicas de Brecht as de Stanislavski, ao afirmar que há uma “gradação de dosagem” entre ambos, e não muitas diferenças, na relação do ator com a personagem. Mostrar esse trânsito que Kusnet faz entre os dois sistemas teatrais, é o objeto do livro de Eraldo Rizzo, *Ator e Estranhamento*, fruto de sua dissertação de mestrado na ECA/USP. “Ao rejeitar, em parte, a memória emotiva do ator Kusnet distancia-se de outros teóricos seguidores de Stanislavski e aproxima-se de Brecht [...]” (RIZZO, 2001, p.102).

Augusto Boal, no *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, vai mais além da proposta do teatro épico. Enquanto que, para Brecht, o espectador é levado a refletir sobre o drama, para Boal, o espectador aprecia, reflete e interfere diretamente sobre o drama transformando-se em espectador. Propõe a quebra da barreira entre atores e espectadores, afirmando que todos devem representar e protagonizar as necessárias transformações da sociedade, buscando, principalmente, lutar contra a espinha dorsal das relações sociais: a opressão.

Entretanto, o Teatro do Oprimido e o Épico se concordam e se complementam em muitos pontos, por exemplo: “O teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo” (BOAL, 2008)). “Não pode haver divertimento mais produtivo do que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social” (ROSENFELD, 1994, p. 151). O pensamento de Rosenfeld sobre o Teatro Épico é acrescentado ao pensamento de Boal sobre o Teatro do Oprimido, embora este, tenha surgido após o Brechtiano.

Por esse, e por outros motivos, para fundamentar esta prática, foi colhido o que há de mais didático nas linhas teóricas do alemão Brecht e do brasileiro Boal, os quais comungam da mesma base filosófica, a perspectiva Marxista, a qual se refere a análise socioeconômica sobre as relações de classes e conflitos sociais, utilizando-se uma interpretação materialista e uma visão dialética de transformação social.

Na Alemanha, o dramaturgo Brecht presenciou, discutiu e combateu, com alguns intelectuais, a ascensão do Nazismo. E na metade da década de XX, iniciou-se no Marxismo, sistema ideológico correspondente a uma corrente política e teórica, que critica radicalmente o capitalismo e proclama a emancipação da humanidade numa sociedade sem classes e igualitárias.

A proposta do teatro pedagógico de Brecht é baseada no teatro proletário do diretor e produtor teatral alemão Erwin Piscator que se dirigia a inteligência dos espectadores com argumentação política, social e econômica. Segundo Berthold (2004), o teatro Brechtiano devia transmitir conhecimento e não vivências. Sendo assim, Brecht não desejava provocar emoções, mas apelar para a inteligência crítica do espectador.

Os elementos e/ou efeitos do teatro brechtiano, criados e usados como reforço de um teatro educação, por exemplo, são o *distanciamento* e o *estranhamento*. O

distanciamento de início gera estranhamento porque quando o espectador é tirado de seu lugar comum, natural, onde possuía objetos e acontecimentos do seu cotidiano, e o transporta a algo bizarro e incomum, é para que ele assuma uma postura política crítica diante do que está se passando.

O estranhamento é entendido como procedimento didático-pedagógico que tem por finalidade acordar quem vive dormindo, e inerte no eternamente habitual; anular as situações familiares; aplicar o choque do não-conhecer para dar início ao conhecer, proporcionando assim, condições para o público observar, analisar e criticar.

O distanciamento é o fato de, observar o mundo como ele, verdadeiramente é, e as relações sociais como sendo resultante de um processo quase sempre desfavorável, em algum sentido, sua função é desmascarar estas relações, fazer brotar a sensação de espanto e curiosidade e demonstrar quão absurdas elas são, propondo uma nova construção do assunto em questão. “Distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p. 137).

Para Brecht, manter a distância, tanto o ator quanto o público, é essencial, para que não seja possível formar qualquer “campo hipnótico” entre o palco e a plateia. Tem que haver a distância para o ator provocar a consciência crítica do espectador e não somente, despertar suas emoções. Distante, pensasse melhor.

Cartazes, projeções de textos, uso de máscaras, figuras gigantescas, membros artificiais, deformidades, palco claramente iluminado, músicas comentando o texto, ator narrando a história e se dirigindo diretamente ao espectador, são alguns dos recursos cênicos aplicados para causar esse distanciamento da plateia com a cena. A ironia, a paródia, o cômico, a sátira, o grotesco, são recursos literários que produzem essa mesma desfamiliarização.

Brecht, de acordo com Peixoto,

Altera de forma irreversível a função e o sentido social do teatro utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser, sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica:

quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica (1979, p.13).

Brecht preferiu também denominar sua dramaturgia épica de espetáculo de *teatro dialético* que está centrada no uso da narração das ações e trabalha com as contradições da sociedade, apresentando uma realidade que foge do modelo padrão de se produzir teatro, buscando promover uma reflexão mais apurada dos problemas apresentados nas peças.

Ao escrever suas peças, Brecht imaginava um espectador atento, entendedor, racional, com capacidade de criticar e mudar o mundo. Através dessas peças didáticas¹², tais como: *O vôo sobre o oceano*; *Aquele que diz sim*, *Aquele que diz não*; *Baden-Baden sobre o acordo*, *A exceção e a regra*, *As Medidas tomadas*, *Os horácios e os curiácios* e *A decisão*, ele tenciona a superação entre atores e espectadores, além do mais, esses textos são considerados por muitos autores, como excelente instrumento pedagógico inovador.

Já as obras Galileu Galilei, *A Alma Boa*, *O Círculo de Giz Caucasiano* e *Mãe Coragem* são pertencentes à fase retratada por uma dramaturgia e teoria classificada por teatro épico de espetáculo, chamado posteriormente de Teatro dialético, em oposição ao gênero dramático aristotélico. Diferentemente da peça didática, onde o dramaturgo alemão deixa claro que seu objetivo está no processo de construção com o grupo, a peça épica de espetáculo é aquela que ensina quando se é espectador, ou seja, é fundamental a presença do público.

Com a finalidade de desmascarar fatos, a peça brechtiana vai conduzindo o espectador, por trechos de poesia, músicas, coro narrativo, parábolas, modos de guinar a ilusão “Há que combater esta forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de inebriamento”. (BRECHT, 1978, p. 17)

Em relação à encenação, o ator brechtiano, que também é denominado como demonstrador, não é preparado para iludir o público, deixando embriagado pela emoção da fantasia cênica, mas sim, deixá-lo, a todo o momento, lúcido, consciente

¹² Denominação que para Brecht significa peças que não precisam de público. Sua finalidade é proporcionar o aprendizado estético e político de quem participa do ritual social, e não a criação de um espetáculo teatral preparado por meio de ensaios.

que aquilo não é real, que está representado, para que se possa, por meio dessa representação, aquele tema abordado ser discutido, refletido e transformado. “O demonstrador se comporta com naturalidade, enquanto demonstrador, e deixa que o personagem representado se comporte também com naturalidade. Ele não se esquece nunca, nem deixa esquecerem, que ele não é o personagem representado, mas o demonstrador” (BRECHT, 1967, p.147).

No desenvolvimento do Teatro Épico, Brecht se preocupou muito também em dar continuidade ao Teatro Didático, pois mais importante que o resultado de uma montagem teatral para os atores, é o processo de trabalho, visando todo o coletivo, até porque ele foi concebido com o objetivo não só de trabalhar em grupos teatrais, mas também interferir em grupos comunitários e com alunos nas aulas de filosofia.

Na mesma linha didática, Augusto Boal inspirou-se em Renato Viana (1894/1953), autor, ator e diretor carioca. Pioneiro brasileiro no exercício da encenação do teatro moderno que buscava alternativas para a criação de um fazer teatral que estivesse baseado em projetos artísticos, de forma a superar o hábito de criar espetáculos para destacar figuras famosas e arrecadar somas significativas de dinheiro. Nesse intuito, criou o “Teatro Escola” em 1934.

Com o desejo de fazer um teatro ousado e dependente, Renato Viana afirmou que “não luto contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais” (Apud MILARÉ, 2008). Ele chama “teatro dos profissionais” se referindo a um teatro vazio que não traz para a cena nacional os ares de renovação, de reflexão. Apesar de que os seus projetos não alcançaram tanto sucesso, Boal compreende sua rica intenção e dar continuidade a sua proposta, conseguindo fazer aquilo que Brecht apenas sonhou e escreveu. E ele demonstra modéstia no autorreconhecimento da sua proposta:

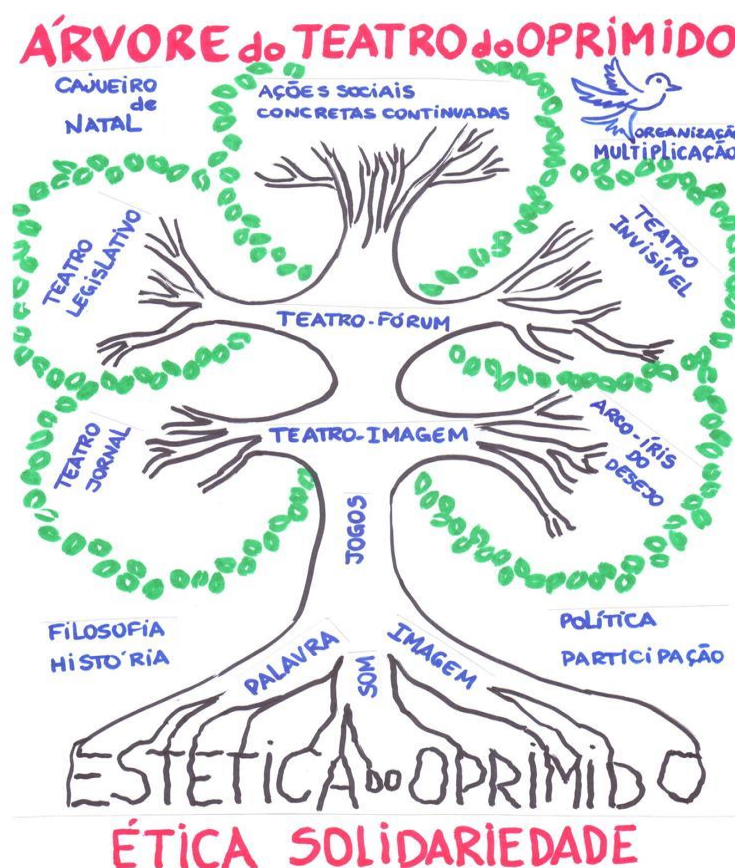
Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso produz-se a catarse; no segundo uma ‘conscientização’. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume o

papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores (BOAL, 1980, p. 182).

O teatro de Boal “não apenas educa nos elementos essenciais do como se pode fazer, mas pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos” (BOAL, 2009, p. 166). Boal intensificou esforços na democratização de uma arte que evidenciasse a necessidade de superação entre opressores e oprimidos, e construiu uma trajetória artístico-educativa de fortalecimento das potencialidades dos sujeitos em processos de criação estética, reflexão e conscientização política.

Essa estética de Boal promove o teatro como ação e aplicação: na luta social, na política, na pedagogia, na psicoterapia, na cidade, no campo, no trato com problemas pontuais de uma região ou nos grandes problemas econômicos de um país inteiro. Entre suas técnicas estão: Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro-Fórum, Teatro Legislativo e O arco-íris do desejo, que compõem, juntamente aos jogos e exercícios, o sistema do teatro do oprimido, simbolizados por Boal e desenhado pelos integrantes do CTO (Centro do teatro do oprimido) visto na figura 4, a seguir:

Figura 4- Árvore do teatro do Oprimido



Fonte: Site do CTO- Rio de Janeiro.

Boal, em conjunto com os integrantes do CTO, escolheu a árvore como símbolo, para esquematizar seu Método teatral, por ser um elemento da natureza, estando em constante transformação e ter a capacidade de multiplicação e dar frutos. A Árvore do Teatro do Oprimido representa a estrutura pedagógica do método.

Está escrito *cajueiro de Natal* no topo da árvore do T.O porque Boal faz uma analogia ao maior cajueiro do mundo, cobrindo uma área de aproximadamente 8 500 m² localizado na praia de Pirangí do Norte no município de Parnamirim, a doze quilômetros ao sul de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte.

A analogia é feita, devido esse cajueiro especificamente, possuir galhos que crescem para os lados, e com o tempo, por causa do próprio peso, os galhos se curvam para baixo, até alcançar o solo para se alimentar dos nutrientes e criar novas raízes que passam a crescer novamente, segredo de tamanha grandiosidade da árvore. Com essa comparação, Boal desejava que os reprodutores do seu método,

conseguissem trabalhar com essa perspectiva de fazer com que cada técnica, bem alimentada por sua base, fosse crescendo e chegando o mais longe que pudesse.

Segundo Cláudio Rocha Vasconcelos, coringa e integrante do CTO na época de criação do desenho da Árvore, ele passou a informação para Boal que os guias turísticos de Pirangí, brincavam dizendo que o cajueiro tinha a possibilidade de se expandir por todo Oceano Atlântico e chegar à África, o teatrólogo riu e disse ser, exatamente isso que queria com a sua estética teatral.

Augusto Boal desenvolveu suas mais famosas e estudadas práticas teatrais entre 1971 e 1977, anos em que esteve exilado de seu país, após ser preso e torturado, perseguido por sua preocupação com assuntos políticos e sociais e o Teatro Engajado, criado por ele junto ao Teatro de Arena em São Paulo, onde realizava o Teatro Jornal na época da ditadura militar. “É difícil enfrentar cenários, tanques, com figurinos, fuzis, perdemos” (BOAL, 2000, p.270). Escreveu ao lembrar de sua covarde prisão.

O Teatro Jornal iniciou-se nos anos 70 em resposta a censura imposta pelos militares da época. É um conjunto de nove técnicas: Leitura simples da notícia ao público, leitura com dramatização e ritmos diferentes, um noticiário cruzado ou simultâneo de duas ou mais notícias, jingles publicitários e a técnica chamada de “figuração concreta da notícia”, que dinamizam notícias de jornal, dando-lhes diferentes formas de interpretação:

Foi bastante utilizado com a ditadura militar brasileira, para revelar informações distorcidas e manipuladas pelos meios de comunicação, apresentando um fundo ideológico de resistência e oposição ao novo regime, caracterizando-se como um teatro de protesto e de incitação da plateia à conscientização e ao engajamento na luta política. Hoje, também é usado com essa mesma intenção, infelizmente.

No Peru, em 1973, Boal participou e coordenou o setor de teatro popular da Operação Alfabetização Integral – ALFIN, baseada nas teorias do pedagogo, professor, escritor e filósofo pernambucano brasileiro Paulo Freire, que também foi perseguido pelo regime militar, preso e forçado ao exílio, no período de 1964 e 1980.

A prática didática freiriana possui ricas contribuições no campo da educação popular, da alfabetização e da conscientização política de jovens e adultos operários. Ele trabalhava com uma metodologia na qual, estimulava o questionamento e reflexão

do educando, acreditando que “Quanto mais refletir sobre a realidade, sobre sua situação concreta, mais emerge, plenamente consciente, comprometido, pronto a intervir na realidade para mudá-la” (FREIRE, 1996, p. 19). É a partir da reflexão que o sujeito atua criticamente sobre a sociedade.

Embasada na proposta do pernambucano, a ALFIN, tinha o desafio de erradicar o analfabetismo naquele país, unificando a população através do domínio e fluência no castelhano, idioma peruano mais falado. Nesse programa, Boal deu início a formulação de novos métodos teatrais na concepção da Poética do Oprimido. Seguindo os princípios do pedagogo e muito válida segundo o pesquisador argentino Canclini (1980).

Essas experiências de Boal alcançaram, em 1973, uma organização sistemática e uma reformulação radical das bases do trabalho dramático, graças a sua participação na Operação Alfabetizadora Integral, iniciada pelo governo peruano. Essa Operação fundamentou-se em dois pressupostos: em primeiro lugar, levando-se em conta o enorme número de línguas e dialetos falados no Peru, alfabetizava-se na língua materna e em castelhano, sem forçar o abandono da primeira em benefício da segunda; além disso, procurava-se alfabetizar em todas as linguagens possíveis, especialmente as artísticas, como teatro, fotografia, marionetes, cinema e jornalismo. Se os homens se expressam e se comunicam em muitas linguagens, por que lhes dar apenas a oportunidade de desenvolver a forma escrita? Se, nas classes populares, a linguagem corporal é tão importante para a comunicação, por que não empregar os recursos teatrais para expandir esse campo expressivo? (CANCLINI, 1980, p. 167).

Nessa perspectiva, originou o Teatro-Imagem que é o conjunto de técnicas que transformam questões, problemas e sentimentos em imagens concretas. Tem por objetivo ajudar os participantes a pensar através de imagens e debater um problema sem o uso da palavra, usando apenas seus próprios corpos e objetos. O ator protagonista, por exemplo, vai esculpindo os corpos de outros atores disponibilizados no espaço, como estátuas vivas, buscando representar imagetivamente uma situação em questão. Montado um quadro vivo, os espect-atores são convidados a modificarem as imagens problema para uma situação ideal.

No exterior, Boal trabalhava em forma de oficinas teatrais com um grupo heterogêneo de pessoas adultas, mulheres e homens com profissões e interesses

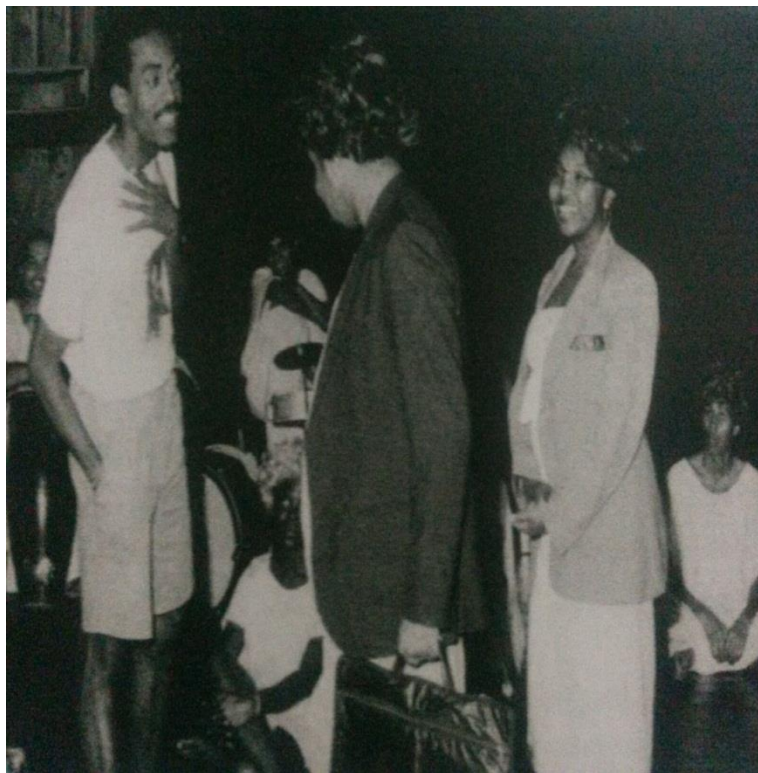
distintos. Nos dois primeiros dias de oficina, já exercitava jogos preparatórios para o Teatro Invisível e Teatro-Fórum.

O Teatro Invisível é uma técnica de representação de cenas cotidianas onde os atores devem interpretar em um lugar que não seja no teatro e para espectadores que não sabem que estão diante de algo combinado. “Os atores devem interpretar seus personagens como se estivessem em um teatro tradicional representando para espect-atores tradicionais” (BOAL 2001, p.11). Os espectadores são reais participantes do fato ocorrido, reagindo e opinando, espontaneamente, na discussão provocada pela encenação.

No Teatro - Fórum, “Você apresenta uma cena com um problema, depois reapresenta a mesma cena e o espectador substitui o protagonista e improvisa soluções” (BOAL 2001, p.30). É apresentado um problema objetivo, através de personagens opressores, que entram em conflito por causa de seus desejos e vontades contraditórias. Nesta luta por seu objetivo, o oprimido, necessariamente, fracassa e os espect-atores devem representar para propor alternativas para os problemas encenados, como mostra a figura 5. De acordo com TURLE:

Uma sessão de teatro-fórum começa com o coringa se apresentando como uma mistura de animador, mestre de cerimônias, mediador e, principalmente, explicador das regras do fórum e de tudo o que acontece ali. Deve se vestir normalmente, como se fosse o primeiro da plateia a invadir o palco. Geralmente, ele faz um ‘aquecimento físico com a plateia por meio de exercícios simples e que provoquem descontração; os atores devem fazê-lo junto com público, para quebrar a distância psicológica da quarta parede, demonstrando que ‘todos podem fazer teatro, até os atores’. Depois disso, é apresentado o anti-modelo, como um espetáculo de teatro qualquer. O tempo de duração de um espetáculo preparado para teatro-fórum deve ser curto (entre 15 e 30 minutos, aproximadamente). Quando ele termina, o coringa relembra as regras do jogo e informa que o espetáculo será mostrado outra vez, porém com a possibilidade de participação direta da plateia. Para isso, basta que o espectador diga: ‘para!’ e imediatamente substitua a personagem oprimida (TURLE, 2014, p.110).

Figura 5- Fórum do espetáculo: O pregador, 1995



Fonte: Livro Teatro do oprimido e negritude. A utilização do Teatro-Fórum na questão racial – Licko Turle.

Cinco anos mais tarde, começa a desenvolver as técnicas introspectivas do Arco-íris do desejo, conhecido como Método Boal de Teatro e Terapia, inspirado, sobretudo, no psicodrama¹³, Boal constrói uma sistematização de técnicas, as quais lidam especialmente com o aspecto terapêutico do teatro, analisando os opressores internalizados, que estão separados do resto da sociedade. As técnicas ajudam a entender o conflito entre o desejo e a vontade.

Ao retornar ao Brasil, Boal desenvolve projetos com ONGs, sindicatos, Universidades e prefeitura. Cria no Rio de Janeiro o Centro de Teatro do Oprimido - CTO que desenvolve atividades culturais diversas: ensaios, laboratórios, apresentações artísticas, seminários de dramaturgia, palestras, exposições, debates, cursos e oficinas, iniciou as suas atividades em 1986, por Augusto Boal, no centro

¹³ Técnica psicoterápica em que a representação dramática é usada como núcleo de abordagem da psique humana e seus vínculos emocionais. Foi desenvolvida pelo psiquiatra romeno Jacob Levi Moreno, entre 1922 a 1924, com a finalidade de propiciar uma ação dramática no indivíduo.

histórico do Rio de Janeiro-Brasil. E mesmo depois de sua morte em maio de 2009, continua seguindo com seu objetivo.

O CTO oferece assessoria para as administrações que pretendem utilizá-lo como instrumento pedagógico e mobilizador. Desenvolve atividades para eventos públicos, para a comunidade e eventos internos. Possui caráter político-cultural, utiliza as técnicas de dramaturgia para favorecer a compreensão e a busca de alternativas para os problemas pessoais e comunitários. Tem como objetivo formar grupos populares que, através de técnicas teatrais, possam debater soluções para os problemas do seu meio social em cada fase.

Nesses grupos, têm pessoas responsáveis em transmitir a técnica do Teatro do Oprimido e orientar a montagem das peças, chamados *coringas*, cuja finalidade é formar novos grupos teatrais, uma espécie de sementes a serem germinadas por todo o país.

O Teatro Legislativo foi à última criação, concebida através da experiência como vereador do Rio de Janeiro, implantando o conteúdo político do Teatro do Oprimido, transforma o eleitor em legislador. A partir dos problemas cotidianos da população, é feito um levantamento de informações para a elaboração de leis. Os grupos populares montam peças de Teatro Fórum e as apresentam para diversos públicos. As intervenções realizadas pela plateia no Teatro Fórum são anotadas em relatórios. As análises destes relatórios são a base para a formulação de novas leis.

A dinâmica envolve um animador-líder, o coringa, em oficinas de duas horas ou de anos, dependendo da necessidade e objetivos dos interessados. Periodicamente, os coringas se reúnem para estudar o conjunto de propostas apresentadas pelo público. Fazer uma primeira seleção e separar as sugestões que realmente podem ser transformadas em ação. “No Teatro Legislativo o cidadão produz teatro para entender melhor o seu passado, atuar no presente e inventar o futuro” (BOAL, 1996).

Augusto Boal foi eleito vereador do Rio de Janeiro em 1993, aprovando treze leis municipais, dentre elas, a primeira lei brasileira de proteção às testemunhas de crimes. Tornou-se um dos maiores especialistas de teatro no Brasil e no mundo. Após seu mandato de vereador, lançou o livro “Teatro Legislativo”, abordando questões políticas e sociais para que a sociedade possa, sobretudo pelo viés do teatro, tomar

conhecimento do seu poder cívico, e assim, ter as chances de colocar em pauta suas questões mais conflitantes, muitas vezes renegadas pelos seus governantes.

O termo “Teatro do Oprimido” surgiu por consequência, como título da primeira obra do dramaturgo, inspirado na educação libertadora, método revolucionário de alfabetizar, partindo da realidade do educando de modo a levá-los a pensar por si próprio de forma autônoma e emancipadora. Esse método está identificado na obra *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, o qual atesta que o papel da educação consiste em colocar o conhecimento nas mãos dos excluídos de forma crítica.

A Educação Libertadora foi criada por Paulo Freire, por meio da participação política em lutas e movimentos sociais, em oposição à educação bancária¹⁴, contribuindo significativamente para a compreensão da educação como atividade humana, política e social imprescindível à superação da dicotomia entre opressores e oprimidos. Freire atentou para a necessidade do trabalho de mudança social a partir do sujeito na coletividade, possibilitando-o a construção de meios de atuação frente a um contexto social menos desigual, assim como fez Boal. Contudo, percebe-se que ambos os autores:

Defendem a educação como ato dialógico, destacando a necessidade de uma razão dialógica comunicativa. Reconhecem que o ato de conhecer e de pensar está diretamente ligado à relação com o outro. O conhecimento precisa de expressão e de comunicação. Não é um ato solitário e se estabelece na dimensão dialógica. (TEIXEIRA, 2007, p. 121).

Teixeira, em sua dissertação de mestrado, aponta similaridades entre as teorias da Educação Libertadora de Freire e O Teatro do Oprimido de Boal, enfatizando que as duas propostas “proporcionam um fazer pedagógico onde oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo”. (P. 16). As obras dos dois militantes provam a necessidade do trabalho de mudança social a partir do sujeito, na coletividade, possibilitando a construção de meios de atuação frente a um contexto social comum a todos.

¹⁴ Expressão utilizada por Freire para se referir ao professor que deposita o conteúdo na cabeça do aluno, como se depositasse dinheiro no banco, sem levar em consideração seus conhecimentos prévios.

Assim como a Educação Libertadora, o Teatro do Oprimido é de cunho educativo, político, libertador, sensibilizador e transformador. Estimula os *atores e não atores* do processo de intervenção, à liberdade de expressão, possibilitando-os a encontrarem soluções para os problemas gerados pelo social, que de uma forma ou de outra acabam interferindo no processo ensino aprendizagem... “O teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa” (BOAL, 1980).

É importante salientar que ao escrever esse método de teatro, Boal não pensou de imediato, em aplicar para crianças, grupos de estudantes, nem em ser aplicado por professores e professoras em aulas nas escolas, como é o caso da proposta desse trabalho, mas sim sugeriu a poética do oprimido somente para grupos de camponeses, operários injustiçados, Movimento Sem Terra, e grupos teatrais puramente revolucionários. Posteriormente, percebe-se a necessidade também de aplicação em quaisquer outros grupos que se queira desenvolver um pensamento político. E não há ambiente mais propício para esse trabalho, do que a escola.

Grande parte do alunado escolar hoje, principalmente os das públicas brasileiras, traz consigo uma história de vida permeada de dificuldades e opressões, baixa estima pela condição do histórico familiar e desinteresse em aprender pela didática presente ainda em muitas escolas, pois embora que, no contexto escolar, muitas práticas desenvolvidas pelos sujeitos, em especial os educadores, sejam pautadas por ações pretensamente caracterizadas como neutras, flexíveis, de troca absoluta do conhecimento, respeitando o tempo e as dificuldades individuais de cada educando, não é bem assim que acontece porque embora, muito se tenha avançado, o Estado continua sendo dominador.

Observamos ainda na contemporaneidade que o papel do professor e do aluno continua sendo o mesmo que Freire (1987) escreveu na modernidade onde o professor é considerado o sujeito que educa, sabe, pensa, diz a palavra, disciplina, opta e prescreve sua opção, atua, escolhe o conteúdo programático, identifica a autoridade do saber com a sua autoridade funcional, enfim, todo o processo educativo está centrado no professor. Já os alunos, nesta concepção serão os educados, os que não sabem, os pensados, os que escutam docilmente, os disciplinados, os que seguem a prescrição, os que têm a ilusão de que atuam na atuação do educador, os que jamais são ouvidos na definição do conteúdo programático e que facilmente se

acomodam a ele, os que se adaptam às determinações dos seus educadores, enfim, situações que fazem dos educandos meros objetos.

Sim. Ainda que minimamente, acontece. Infelizmente, a escola é, como em outros ambientes, um espaço fácil de encontrar exemplos de assumidas posições de poder. A reprodução de práticas, sem reflexão, faz com que o professor na condição de oprimido, também atue como um opressor, especialmente com relação aos educandos, fato ocorrente em nossa escola que veremos adiante nesta pesquisa, pais e até mesmo com seus colegas de trabalho, principalmente em situações de hierarquia burocráticas ao assumir cargos de diretor, vice-diretor, coordenador pedagógico, inspetor e supervisor de ensino, por exemplo.

Contudo, a maior vítima de opressão, é o aluno. Está aí uma razão para ser a escola; o ambiente mais propício para o desenvolvimento de teatro pedagógico, porque além de possuir um caráter lúdico, constituindo-se como forma de lazer e entretenimento à crianças e adolescentes, esse teatro possibilita o diálogo entre o educando e temas complexos e necessários como: cidadania, ética, política, formando cidadãos mais humanos e conscientes de seus direitos e obrigações sociais, objetivos almejados por Freire e Boal.

Boal foi discípulo de Brecht e Marx, tencionando que o seu teatro, da mesma maneira que a filosofia transformasse o mundo. E tendo em vista algumas ideias e metodologias de Boal e Brecht descritas nos parágrafos acima, constata-se que a sistemática desse trabalho está bem subsidiada teoricamente, uma vez que almeja objetivos pedagógicos semelhantes aos de ambos os dramaturgos, auxiliados também, claro, por outras atividades teatrais que ajudam no processo desse desejo.

1.3 Sobre o nosso espaço

Pensando sobre o papel do espaço na prática da minha pesquisa, embaso-me primeiramente em Milton Santos (1926 – 2001), geógrafo e filósofo brasileiro, considerado o maior pensador da história da geografia brasileira. Destacou-se por escrever e abordar temas como a epistemologia da geografia, a globalização e o espaço urbano. O caráter social do espaço foi o principal enfoque do geógrafo. Suas obras apresentam um posicionamento crítico ao sistema capitalista e aos pressupostos teóricos predominantes na ciência geográfica do seu tempo.

Milton Santos criticou a corrente do pensamento *Nova geografia*, marcada pela predominância do pensamento *Neopositivista*¹⁵ e da utilização de técnicas estatísticas. A *nova geografia*, auxilia a ampliação do olhar sobre o espaço físico na formulação da minha prática teatral, visto que esse autor vê o espaço geográfico como uma categoria autônoma do pensamento indissociável de sistemas de objeto, sistemas de ações e essencialmente, do elemento humano, diferente da paisagem. “O espaço no mundo físico é constituído via experiência corporal do próprio sujeito através do eu consciente em movimento” (SANTOS, 1997, p.68).

Esta abordagem da *Nova Geografia* soma a nossa ideia de construção do olhar brechtiano sobre o espaço, a partir de sua ideia a qual afirma ser preciso ver o mundo com olhos *estranhos*, pois são as posições que os personagens ocupam uns em relação aos outros e pelas suas ações, que determinam o lugar cênico.

“O estranhamento, entendido como procedimento didático-pedagógico, através dos meios de jogo teatral, visa a construção do conhecimento que está prefigurado no modelo de ação” (KOUDELA, 1996, p.147). O ator brechtiano abandona o tempo e o espaço fictícios da ação, pois, narra seu papel, mostra o personagem, entrando e saindo naturalmente dele, sendo porta-voz do autor e trazendo uma mensagem dirigida ao público.

¹⁵ Pertencente ao movimento “Neopositivismo” desenvolvido por cientistas e filósofos (círculo de Viena) que objetivava criar uma nova filosofia da ciência com uma rigorosa demarcação do científico e do não-científico.

. O modelo-de-ação é um dos dispositivos fundamentais elaborados pelo dramaturgo Brecht para estruturar o trânsito entre a apropriação crítica do texto da peça didática e sua relação com a cena.

A teoria social encontrada em *A Natureza do Espaço* é uma teoria da ação. O espaço é o resultado da ação, mas não se trata de uma teoria da ação pura, sim de um conjunto de ações que compreendem agente, matéria e instrumento de trabalho ou meio de ação sobre a matéria, permitindo, com essa integração, a produção de um objeto. E por falar em objeto, precisamos entender sobre método.

Dominar o método é muito importante para discutir espaço, pois Milton Santos percebe que o principal atestador de uma discussão sobre a compreensão do que seja espaço é o procedimento técnico. “Falar em objeto sem falar em método pode ser apenas o anúncio de um problema, sem, todavia, enunciá-lo ” (SANTOS, 1997 p.16).

Na visão de Anne Ubersfeld, os gestos e ações que os corpos dos atores exercem em cena, são considerados espaços na contemporaneidade “O espaço teatral se constrói a partir de duas fontes diversas: Uma arquitetura, ou seja, um ponto de vista visual, centrado na organização da plasticidade do mundo e o espaço essencialmente esculpido pelo corpo dos atores” (UBERSFELD, 1981, p.85).

Em relação ao ponto de vista de Ubersfeld (1981), posso afirmar que a construção do espaço em meu trabalho, é feita pelos corpos dos meus alunos, os quais são os atores no processo e não pelo cenário propriamente dito, pois acredito também que o espaço vazio em cena pode ser espaço vivo. “O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ele fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos” (BROOK, 1999, p.23).

Existem várias denominações referentes ao espaço no campo dos estudos sobre o teatro, tais como, espaço cênico, espaço simbólico, espaço lúdico gestual, espaço do texto, lugar teatral e local de atuação. Alguns se conceituam mais ou menos assim:

O *espaço cênico* é o espaço definido para o desenvolvimento da encenação teatral, é o espaço próprio aos atores. Pode ser estádios, igrejas, parlamentos, praças e, claro, nos teatros, definido este último, o espaço cênico deverá conter todos os itens

necessários para o desenvolvimento do espetáculo em questão: a boca de cena, o proscênio, as coxias, etc. Esses espaços são pensados para abrigarem um tipo de ação, de evento, de acontecimentos pré-determinados;

O *espaço simbólico* é visto pela imaginação da plateia que é estimulada por alguns elementos como figurino dos atores, movimentação, sons ou texto pronunciado;

O *lugar teatral* é o lugar de onde o público assiste, pode ser uma arquibancada, no chão, em cima de uma árvore, camarote, enfim, lugar ocupado pela plateia. Existe uma confusão entre espaço teatral e lugar teatral, por seus conceitos se assemelharem. A diferença, é que o lugar teatral contém, ao mesmo tempo, os condicionantes do espaço teatral e do espaço geográfico. Para Santos, o lugar representa o cotidiano. É o local da materialidade e da sociabilidade, onde se manifestam as técnicas necessárias para a produção e sobrevivência. O lugar deve ser considerado como um mediador entre o Mundo e o Indivíduo. E afirma ser o lugar “o depositário final, obrigatório, do evento” (SANTOS. 1997, p.144)

O *local de atuação*, como o nome já diz, onde ocorre a cena, palco, árvore, buraco ou escada.

Diante dessas várias denominações citadas acima, Patrice Pavis (1999) diz que, separar e tentar definir cada um desses espaços é uma tarefa tão vã como desesperadora. Entretanto, eu consigo identificar o lugar teatral do meu trabalho como sendo o refeitório da escola, um espaço grande composto por bancos móveis, onde fica sentado a maior parte do público de frente ao local de atuação que é um palco de cimento elevado 30cm do solo (ver na figura 6). E que de vez em quando invertemos as posições da plateia e espalhamos os atores em diferentes locais para tentarmos fugir desse espaço de tradição ilusionista.

Figura 6- Lugar teatral. Espaço onde acontecem as apresentações realizadas pela companhia Âmagô teatral



Fonte: Arquivo pessoal da professora pesquisadora.

Esses espaços teatrais de tradição ilusionista seguem o modelo Europeu, popularmente conhecido como “palco italiano” e “caixinha de mágicas”, caracterizados pela relação frontal com desnível espacial entre atores e seu público, veem sendo utilizados na maioria dos espetáculos teatrais a mais de três séculos com o intuito de condicionar o espectador a confundir o ato teatral com a vida real. Intuito esse, diferente da proposta do nosso teatro, que é a de deixar bem claro que aquele ato é um teatro, vamos assistir, participar e discutir.

Todavia, não é só a estrutura física do meu espaço cênico que irá extasiar ou acordar minha plateia, e sim a área de jogo que os atores formam com as suas movimentações nesse espaço, pois para Brecht a relação frontal do palco italiano (nossa realidade na escola), não atrapalhará, contanto que, a estrutura ilusionista que ela cria seja desfigurada.

Enquanto que, para muitos autores, como é o caso de Gasset (1991), o teatro pode ser interpretado por se remeter a um espaço arquitetônico onde se passam representações cênicas, para outros, não. Peixoto (1995), por exemplo, mesmo

defendendo que os elementos componentes do teatro são: o ator, o observador e o espaço, em algumas tendências do teatro contemporâneo é excluída a necessidade de um espaço próprio para a realização da manifestação; esse espaço pode ser uma esquina, uma loja, trem, restaurante, etc.

Augusto Boal, principal autor que subsidia minha pesquisa, foi um dos primeiros brasileiros na investigação de novas relações com o espaço. Suas propostas de *teatro invisível* e *teatro-fórum*, por exemplo, são modalidades, conhecidas em todo o mundo, que podem acontecer em qualquer espaço.

Em relação ao espaço inusitado que o teatro do invisível necessita para a ação, fundamento minha pesquisa também na ideia da Pamela Howard que ressalta em seu livro *O que é cenografia* a importância da busca por locais menos óbvios para as encenações, como espaços abandonados ou pitorescos, que permitem soluções estranhas e ousadas para a montagem e despertam a curiosidade do público.

2 JOGOS TEATRAIS COMO PROPOSTA PEDAGÓGICA.

Os jogos teatrais reúnem duas características essenciais da vida em sociedade: possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para que se realize, mas necessitam de liberdade criativa para que o jogo não se transforme em servil obediência. Sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida. (BOAL, 1980, p. 16).

A importância do jogo teatral é ressaltada desde a civilização grega. Platão e Aristóteles consideravam fundamental o jogo na educação por trabalhar o desenvolvimento intelectual e físico dos alunos e que, bem praticados com as crianças, farão parte indissociavelmente, de sua formação quando adultos.

Para Aristóteles (1986), o jogo teatral é um excelente recurso na preparação e escolhas da vida. Sugere que a vivência com o jogo, tanto participando quanto assistindo, seria uma fonte de prazer vinculada a aprendizagem. Jean Jacques Rousseau concorda com esse mesmo pensamento, pois acredita que a primeira educação da criança, deveria ser, quase que completamente, através do jogo, pelo estímulo em cada fase de seu desenvolvimento e crescimento.

Pioneiro na proposição do teatro para criança, Peter Slade (1978) educador e pesquisador inglês e perito no desenvolvimento de trabalhos direcionados a portadores de necessidades especiais, desenvolveu um grande trabalho experimental observando os movimentos de jogo e arte na criança desde a fase embrionária. Seus estudos e publicações ajudaram na concepção de educação auxiliada pelo jogo dramático, acreditando ser capaz de promover uma liberação emocional e fornecer autodisciplina.

Na definição de Slade, um grande objetivo do jogo dramático, é considerado pelas experiências pessoais e emocionais dos jogadores. O maior valor do seu drama é o emocional. Ele propõe que seu jogo forneça a criança uma válvula de escape, uma catarse emocional. Seguem-se também: despertar o sentido de pesquisa, desinibir, trabalhar em equipe e respeitar às regras, como objetivos primordiais para o bom desenvolvimento do aluno.

O drama infantil envolve duas qualidades fundamentais para o indivíduo em crescimento que devem ser estimuladas: a absorção (total envolvimento no que está

sendo feito) e a sinceridade (honestidade completa no representar de um papel). Pensando no estímulo dessas qualidades através dos jogos, o pesquisador criou e conceituou duas formas de jogo dramático: o Pessoal e o Projetado, vejamos.

No jogo pessoal, todo indivíduo integresse no movimento e caracterização, há uma tendência para o ruído e esforço físico, e a criança está atuando no sentido real – desenvolvendo-se no que se refere a correr e jogos de bola, luta e dança, natação e representação. No Jogo Projetado, a mente é mais usada do que o corpo e a criança ‘projeta’ uma situação dramática imaginária, exterior aos objetos, com grande concentração; é uma tendência que concerne a quietude e à imobilidade – desenvolvendo-se para a arte e execução da música, ler e escrever, observação e paciência. (COURTNEY, 1980, p. 46).

Mesmo apresentando algumas particularidades incomuns entre si, é conveniente salientar, que as duas principais formas de jogo, concebido por Slade, se completam, acrescentam qualidades umas às outras, e ao participante do jogo, exercendo uma influência positiva em seu comportamento e sua capacidade de se adaptar a sociedade.

O Jogo Dramático é defendido e utilizado por Joana Lopes (1989) como um exercício poético de e para a realidade, direcionado para professores de Artes, atores amadores e atores em formação, envolvendo a improvisação e encenação da realidade social do grupo que está “jogando”.

Tem a finalidade de auxiliar na libertação do ser humano em relação a ditadura da sociedade de consumo e de reprodução sem questionamentos e através dele, relaciona a pedagogia de Paulo Freire à prática do teatro, no intuito de promover a integração da arte teatral junto aos contextos educativos.

Para aplicação do Jogo Dramático sem incorrer no risco de aceitar um processo de arte-educação que se apoie em generalizações, traduzidas por técnicas padronizadas que sugiram uma visão simplista e simplificante do que possa ser a união da arte e a educação, Joana Lopes descodifica as fases do jogo dramático infantil, descrevendo-as da seguinte forma:

Brincadeira dramatizada (1ª fase) – É utilizada para se referir às formas primárias do jogo teatral latentes desde a primeira infância. É observada, tanto nos grupos de crianças, quanto nos grupos de adultos em que está sendo desenvolvida.

Brincadeira dramatizada (2ª fase) – Caracterizada pela intenção de realismo. A criança cria as cenas que ocorrem no dia a dia delas, começa a perceber e valorizar o jogo, necessitando de um bom nível de socialização para a resolução de conflitos.

O jogo Dramático é diferente das outras fases, pois possui regras próprias manipuladas pelos participantes do grupo. Nessa atividade, os atores são quem transformam os acontecimentos sociais em artísticos.

A proposta de atividade desenvolvida por Lopes, relaciona a pedagogia de Paulo Freire à prática do teatro, no intuito de promover a integração da arte teatral junto aos contextos educativos, sob a forma de intervenção social para a libertação dos tiranizados, oprimidos e esquecidos.

O jogo *pega teatro*, por exemplo, tem a proposta de aguçar o senso crítico e instruir o povo no prazer de mudar a realidade, sendo utilizado para desenvolver e/ou resgatar, no sujeito, a capacidade de expressão e leitura do mundo, de maneira crítica e criativa, como “linguagem de corpo e voz que articulamos na infância, mas que posteriormente esquecemos, matamos, ou que usamos timidamente quando é preciso contar um fato que o discurso oral, branco e a frio, não comunica inteiramente” (LOPES, 1989, p. 113).

A diretora teatral americana Viola Spolin (1992), é outra autora defensora do jogo. O sistema de Jogos teatrais (Theater Games) foi criado por ela no contexto da vanguarda teatral americana, no fim da década de 1950. Conceituando-o como uma improvisação de caráter lúdico que enfatiza os elementos que constituem toda a linguagem teatral, cuja característica principal é trazer sempre um problema a ser solucionado, levando-se em consideração os limites e regras convencionados e aceitos pelo grupo.

Seus jogos possuem como ponto inicial o personagem (Quem), a ação (O quê) e o espaço (Onde), tendo como o maior objetivo o foco, que é um mecanismo para deixar a mente do ator ocupada, concentrada, a fim de fazer fruir a interpretação naturalista, muito importante para algumas interpretações do Teatro Invisível e Teatro-Fórum, por exemplo, “No Teatro Invisível, os atores devem interpretar como verdadeiros atores, o mais stanislavskianos possível” (BOAL, 2000, p.12).

Mas é interessante ressaltar que mesmo trabalhando com uma metodologia voltada para uma interpretação naturalista do ator, Viola possui uma didática

pedagógica, ela ambicionava libertar os estudantes e atores amadores de comportamentos rígidos e mecânicos de palco.

Ela fomenta a ideia da possibilidade do teatro fora do palco, espaço convencional e constrói uma pedagogia baseada na prática e vivência de jogos teatrais em qualquer outro espaço, bem propício para se trabalhar nas escolas. O seu livro, *Improvisação para o Teatro*, traduzido por Ingrid Koudela, traz a descrição desse sistema. A obra foi concebida como um manual para o trabalho prático de teatro, destacando a relação da brincadeira com a criação artística, pois, brincando, a criança se sente livre e aberta a proposta. Diante dessa possibilidade, sugere o jogo como ponto de partida da pedagogia teatral e justifica:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer (SPOLIN, 1992 p.4).

O sistema de jogo de Spolin é utilizado na maioria dos espaços de aprendizagem teatral, no treinamento de atores, direcionado, especialmente, às crianças e adolescentes. Também é utilizado nas escolas regulares que trabalham a linguagem teatral no conteúdo de Artes, além de ser integrante no conteúdo de pedagogia teatral desenvolvido nos espaços de formação de atores, de diretores, de professores de teatro e de arte-educadores.

A professora Ingrid Koudela, tradutora brasileira das obras de Viola Spolin e principal responsável por inserir seus métodos em nosso país, aborda em seu livro “Jogos teatrais” ideias de vida de Piaget¹⁶, Langer¹⁷ e Spolin, informando que essa última, tinha o grande objetivo de atingir professores e leigos em teatro, promovendo a utilização do jogo em qualquer situação de aprendizagem. E assim, podemos comprovar que ela conseguiu, através de suas reflexões e práticas, possibilitar

¹⁶ Jean William Fritz Piaget, psicólogo e pesquisador suíço, considerado um dos mais importantes pensadores do século XX.

¹⁷ Susanne Langer, grande especialista americana em filosofia da arte, seus principais escritos enfocam o papel da arte no conhecimento humano.

profundas bases para o teatro improvisacional de muitos países que utilizam seu método. Como afirma Camargo:

Viola Spolin, diretora de teatro e pedagoga, possibilitou com suas reflexões práticas profundas bases para o teatro improvisacional norte-americano. Nele estão impressas as técnicas do cabaret alemão, da *commedia dell'arte*, da atuação brechtiana e de muitos dos conceitos de experiência ativa no trabalho do ator de Stanislavski. Esta sistematização dos Jogos Teatrais contou, além da sua imersão na cultura teatral dos anos sessenta do século passado, com a inspiradora metodologia do jogo elaborada por Neva Boyd (1876–1963), desenvolvida principalmente na Hull House de Chicago, local de agregação social e de atividades de imigrantes pobres que chegavam falando todas as outras línguas para fazer a “América”, carregando seus cantos, histórias, danças, jogos, nos primeiros anos do século XX, refugiados da pobreza, da guerra, da repressão, aquecendo-se na sopa da cultura. (CAMARGO, 2010a, p. 2).

Os primeiros conceitos referentes aos jogos teatrais estabelecidos por Viola Spolin, originaram-se na prática realizada junto a sua professora Neva Leona Boyd, que foi uma importante educadora, e trabalhadora social norte-americana. O seu contato com ela se estreitou principalmente entre os anos de 1924 - 1927, quando passou a ser aluna de Neva Boyd justamente na Hull House, um conjunto de casas onde funcionou uma instituição de ajuda social e trabalho voluntário, fundada em 18 de setembro de 1889.

O trabalho de Boyd estava embasado na metodologia da experiência do trabalho de grupo, principalmente na prática dos jogos, essa metodologia rejeita o individualismo e o estrelismo. Está aí a explicação para o trabalho coletivo ser forte característica da metodologia dos jogos propostos por Spolin. O aspecto social dos jogos; a forte presença dos jogos populares em sua metodologia; a integração física e psicológica durante a realização dos jogos; os jogos organizados na forma de situações-problemas; a valorização da condução do professor no momento do jogo, como processo importante da aprendizagem; e a ênfase ao processo criativo de jogar, podem ser considerados “heranças” da sua experiência com a professora Boyd.

Percebe-se também a presença fundamental do elemento jogo na teoria piagetiana; suas definições, funções, consequências e contribuições para o desenvolvimento psíquico (cognitivo) infantil. O jogo está diretamente ligado às fases do desenvolvimento da criança e à sua relação com o mundo do conhecimento. Nesse

sentido, as contribuições de Piaget atingem muito mais o âmbito pedagógico que o terapêutico (da subjetividade).

Segundo Piaget (1994), é por volta dos dois anos de idade que aparece a função *simbólica ou semiótica* promovendo uma série de comportamentos que denotam o desenvolvimento da linguagem e da representação; O *jogo de regras* aparece por volta dos sete/oito anos como estrutura de organização do coletivo e se desenvolve até a idade adulta nos jogos de rua, jogos tradicionais, folguedos populares e danças dramáticas. Esse jogo favorece a aprendizagem da *cooperação*, no sentido piagetiano.

Focando na psicologia do desenvolvimento, nota-se que a relação dialética entre *assimilação* e *acomodação* não se dá de forma harmônica no desenvolvimento da criança. A *assimilação* da realidade ao eu, prevalece na primeira infância determinada pela atitude centrada em si mesma até os seis / sete anos de idade da criança. O *jogo de regras* supõe o desenvolvimento da inteligência *operatória*, quando a criança desenvolve a *reversibilidade de pensamento*. O amplo repertório de jogos tradicionais populares, amarelinha, pega pega, cantigas de roda, esconde-esconde e pular corda, por exemplo, sempre foi instrumento de aprendizagem privilegiada da infância.

No livro *Jogos para atores e não atores*, Augusto Boal descreve mais de cinquenta joguexercícios, uns inventados, originais, antigos e adaptados, porém, todos com o mesmo objetivo principal, despertar os cinco sentidos do corpo humano. Outros jogos, especificamente mais voltado para visão política, como é o caso de *Interrogatório* (figura 7); *Jogo das profissões*; *Círculo equilibrado*; *As cadeiras no espaço vazio* e *O grande jogo do poder*, vivenciados pelos sujeitos envolvidos no processo dessa proposta.

Figura 7 - Estudantes praticando o jogo “Interrogatório”. Dia 14/10/2015 na Escola Municipal Nossa Senhora da Apresentação



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

3 O NOSSO “ARSENAL”

3.1 Ponto de partida

Foi realizado no primeiro encontro, uma explanação teórica sobre Teatro do Oprimido, e conseqüentemente, partimos para as oficinas, onde a prática metodológica foi realizada com usos de exercícios e jogos teatrais, fundamentados principalmente em Augusto Boal, Joana Lopes, Viola Spolin e exercícios musculares, sensoriais, de imaginação, memorização e emoção, com a finalidade de os auxiliar na construção da personagem.

Ao término dessa primeira oficina, sentamos todos para discutir as sensações provocadas pelos exercícios, questões do tipo: o que consideraram mais interessante; mais difícil; o que acrescentariam; alguma dúvida, e uma das alunas sugeriu que

precisávamos por um nome no nosso grupo de teatro. Propus que pensassem todos em uma ideia para juntos escolhermos democraticamente o nome.

Não deu tempo, o divertido professor de dança da escola, Marcus Antônio, ia passando pelo corredor, quando essa mesma aluna gritou “professor Marcus, diz um nome para o nosso grupo”, ele, rapidamente virou-se e respondeu “companhia âmago teatral”. Metade da turma vibrou agitada, aprovando a sugestão do professor. Perguntei aos demais alunos o que achavam, e eles não hesitaram em concordar com os colegas.

Durante as oficinas os alunos da Companhia Âmago Teatral desenvolveram atividades, realizaram uma trajetória investigativa a partir das técnicas mais introspectivas do Teatro do Oprimido, visando o entendimento das repercussões sociais pela internalização da ideologia dos opressores. Ao compreender que as opressões absorvidas tiveram e guardam íntima relação com a visão social, ampliam-se as chances de superá-las. Descreverei a seguir, detalhadamente, os procedimentos seguidos durante o desenvolvimento do trabalho.

3.2 Procedimentos de criação Cênica

Joguexercícios

Dentre diversas atividades desenvolvidas no grupo, tanto as teóricas como práticas, destacam-se duas. O “processo de construção da bandeira coletiva”. Projeto TO nas escolas do Rio de Janeiro, registrado na obra *Estética do Oprimido* de Augusto Boal e realizado com meus alunos e alunas, como pode ser observado na figura 8. Tratasse de uma releitura da bandeira do Brasil, com cores e símbolos coerentes com o Brasil que os educandos desejam. Essa atividade estimulou a reflexão, debate político e criatividade. A outra foi o jogo teatral “Homenagem a Magritte – Esta garrafa não é uma garrafa”, onde eles tinham que ressignificar o objeto, criar uma nova forma de uso, diferente da tradicional, como mostra a figura 9.

Figura 8 - Releitura da bandeira brasileira



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 9 - Jogo teatral "Uma homenagem a Magritte"



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Pode-se observar no desenho da árvore do T.O, que os jogos estão posicionados no tronco da árvore, significando que os mesmos se encontram no início e numa parte firme da planta, e que, a partir de lá, nasce e cresce os métodos. E em relação a esses, o autor afirma ser preciso ter uma eloquente experiência com o jogo para dominá-los. Foi nessa perspectiva, que primamos pela prática constante dos jogos e exercícios nos nossos encontros, que além de úteis, são muito prazerosos às crianças e adolescentes por se trabalhar a criatividade e conter regras. Um verdadeiro desafio.

Não se tem a facilidade de encontrar registros de autores que diferenciem o jogo do exercício teatral, entretanto, acredito que os dois não são a mesma coisa, embora possuam características e finalidades em comuns.

O próprio Boal, mesmo trabalhando com os Joguexercícios como uma forma de misturar jogo e exercício em um só procedimento, encontra uma pequena diferenciação no sentido didático “O exercício é uma reflexão física sobre si mesmo, um monólogo, uma introversão...Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são extroversão” (BOAL, 2008, p.87).

Os exercícios teatrais, também conhecidos como dinâmicas de grupo, têm o intuito de facilitar e instigar: o reconhecimento (individual ou coletivo), entrosamento dos participantes, o envolvimento do grupo, a criatividade, o improviso, a disciplina e responsabilidade com o trabalho realizado, a memória, poder de concentração e de expressão. O jogo teatral é tudo isso, e mais uma diferenciação: deve propor um problema a ser resolvido, cuja solução é encontrada em grupo. Por meio da obediência às regras, permite erros e acertos, tem perdedor e ganhador, elementos e situações vitais para a aprendizagem.

Os jogos teatrais podem trazer o frescor e vitalidade para a sala de aula. As oficinas de jogos teatrais não são designadas como passatempo do currículo, mas sim como complementos para aprendizagem escolar, ampliando a consciência de problemas e idéias fundamentais para o desenvolvimento intelectual dos alunos. (SPOLIN, 2007, p. 29)

O jogo geralmente é mais planejado e de complexa execução, onde os participantes vão entendendo as regras, no momento que vão jogando, vão

exercitando com a prática. “Aprendemos pela experiência e pela experimentação e, antes de mais nada, ninguém ensina nada para alguém” (SPOLIN, 1999, p.3) O exercício pode ser mais simples e improvisado, por exemplo: utiliza-se a música popular “Capelinha de melão” ou qualquer outra música, para exercitar a voz. Jogando sempre se exercita algo, mas se exercitando, nem sempre joga.

Em todas as aulas eram praticados jogos e exercícios, alguns de autoria de Augusto Boal, outros de tradição popular e brincadeiras infantis, nem que fossem como aquecimento e/ou para “quebrar o gelo”¹⁸. A bola imaginária, Coelho na toca, A máquina de ritmos, Foto dinamarquesa, Espelho, Jogo das profissões, Siga o maestro, e Interrogatório, foram alguns dos jogos mais comuns realizados na nossa companhia. Veremos a seguir seus desenvolvimentos:

A bola imaginária – Em círculo, os participantes jogam uma bola imaginária, uns para os outros, pode ser uma bola de gude, bexiga ou bola de basquete. Antes de passar a bola, o jogador terá de fazer algo com ela (fazê-la rebolar, dar pontapés, passar de uma mão para a outra, etc.), os outros participantes terão de imitar os gestos feitos por quem possui a bola. Em seguida, este vai passar a bola a outro e assim por diante, até todos terem o momento da bola nas mãos. Esse jogo oferece muitas possibilidades criativas de gestos.

Coelho na toca – Dois alunos de mãos dadas, formam uma toca com um terceiro dentro, representando o coelho. Aos comandos da professora, os alunos entram e saem das tocas durante o jogo. Quando a professora diz "coelho saí da toca", todos os coelhos saem de dentro das tocas, formada pelos corpos dos pares e pulam como coelhos no espaço de jogo, e quando a professora diz "coelho entra na toca", todos os alunos entram na primeira toca que encontrarem sem deixar nenhuma toca vazia. No decorrer da atividade, o professor poderá retirar aos poucos os pares e explicar aos alunos que nenhum coelho poderá ficar fora das tocas, de modo que ao final, se forma grandes grupos de alunos dentro de uma só toca, incentivando uma maior socialização entre os alunos.

A máquina de ritmos – Proposto por Augusto Boal, descrito no livro Jogos para atores e não-atores. Um ator vai ao centro e imagina que é uma peça de engrenagem

¹⁸ Expressão popular usada para se referir a perder a timidez, interagir com o outro.

de uma máquina complexa. Faz um movimento ritmo com o corpo, emitindo um som que essa peça deve produzir enquanto os demais atores observam. Um segundo vai até o primeiro e com seu corpo, acrescenta uma segunda peça à engrenagem dessa máquina com um novo movimento e novo som que se complementem. Depois vai o terceiro, o quarto, até que todo o grupo esteja integrado em uma mesma máquina.

Quando todos estiverem harmonicamente integrados na máquina, a professora pede para o primeiro acelerar, em seguida diminuir o ritmo e todos, na ordem que começaram, segue o mesmo ritmo comandado pela professora. É muito importante a concentração e escuta para o perfeito andamento deste jogo.

Foto dinamarquesa – Também descrito em Jogos para atores e não-atores. O grupo anda aleatoriamente pela sala, um dos atores sai e diz: “Uma foto para” (nomeia quem quiser, sua mãe, o papa, a diretora, fulano, sicrano e etc), a partir de então, todos se voltam ao ator que perguntou e fazem uma pose com o corpo e rosto, criam a imagem que gostariam de enviar em foto para a pessoa citada. Impressionante notar como uma mesma pessoa desperta emoções diferentes em cada pessoa, por exemplo, um posa fazendo coração com a mão para a presidente, enquanto outro, estira o dedo na foto à mesma.

Espelho – O grupo divide-se em duplas. Um jogador fica de frente para o outro. Um reflete todos os movimentos iniciados pelo outro, dos pés à cabeça, incluindo expressões faciais. Após algum tempo, invertem as posições.

Jogo das profissões – Décimo sexto jogo de imagem de Boal descrito no livro Jogos para atores e não-atores. Nesse jogo os atores escrevem num pedaço de papel uma profissão: operário, metalúrgico, dentista, padre, sargento, motorista, professor, mecânico, ator e etc. Misturam-se os papéis e cada ator tira um. Começam a improvisar a profissão que lhes calhou sem falar dela, apenas mostrando a versão que têm dela. Após uns 15 minutos de improvisação (a cena passa-se na prisão depois de operação policial de rua ou numa fila de ônibus, ou em qualquer outra parte) cada ator procura descobrir a profissão dos demais: se acertar, sai do jogo aquele que foi descoberto e ganham pontos os dois; se não, sai do jogo o que não acertou e perde pontos o que não foi descoberto.

Siga o maestro – Em círculo, um ator se retira da sala enquanto se escolhe outro do grupo o maestro, esse, deverá iniciar um movimento qualquer: bater palmas,

pular, girar, seguido rapidamente pelos demais (orquestra). Ao começar, o jogador que se retirou, volta, fica no meio do círculo, onde terá que adivinhar quem é o maestro, que deverá mudar os movimentos sem que o outro descubra. Sendo descoberto, o maestro pagará uma prenda, tipo: desfilar, dançar, imitar bicho e etc.

Interrogatório – Também da série Jogos para atores e não-atores de Boal, portanto com uma adaptação ao nosso grupo. Parecido com o Jogo das profissões, só que os atores se apresentaram um de cada vez. Cada participante, pensa em uma profissão ou situação atual, tipo: mendigo, presidente, sem-terra, vendedor, presidiário, e etc. Vai à frente da turma, sentasse na cadeira, assumindo já, o andar, modo de falar e gesticular do personagem pensado, será interrogado pelos demais participantes do jogo que fazem perguntas a fim de descobrirem o personagem interrogado. As perguntas são bem diversificadas, do nome completo ao salário.

Foi muito interessante perceber nesse jogo, que ao assumirem personagens populares: dona de casa ou costureira, os alunos escolhiam também nomes populares como Francisca, Maria, Irene. E batizavam de Washington e Stefany, personagens como advogado, dentista e cantora, por exemplo. Esse resultado, nos levou a uma grande e significativa discussão acerca de preconceitos e estereótipos.

O jogo do pontinho era o preferido da turma. Jogávamos de vez em quando, pois, é longo e sempre tínhamos outras atividades para desenvolver na oficina.

Modo de jogar: Os participantes trocam seus nomes de batismo entre si, por exemplo, Indira passa a se chamar Pedro e Pedro chama-se Indira ou Gilmar que também passa a se chamar pelo nome de outro jogador. Começa com um participante dizendo o texto: Eu me chamo fulano, não tenho nenhum pontinho, e você ciclano? E o ciclano, ou seja, o jogador que ficou com esse nome continua com o mesmo texto, fazendo a pergunta a outro nome. Lembrando que, quem responde não é o possuidor daquele nome e sim o falso, o personagem. Se o verdadeiro esquecer e responder quando chamarem seu nome, ou o “falso” não responder, ambos são marcados com 1 pontinho na testa, pode ser de canetinha, corretivo, ou qualquer outra tinta não tóxica que saia fácil. O jogador vai repetindo o texto de acordo com a quantidade de pontinhos da sua testa. Assim: eu me chamo Gilmar e tenho (diz a quantidade de pontos marcados na testa...).

O jogo trabalha a oralidade, estimula a concentração, memória e prontidão, quanto mais participantes, mais se torna complexo e divertido ao mesmo tempo, aumentando o prazer em jogar.

3.3 Storyboard

O *Storyboard* é um recurso cinematográfico utilizado para planejamento visual das cenas a serem filmadas. Consiste em desenhos rápidos e objetivo com poucos detalhes, dentro do quadro, uma espécie de histórias em quadrinhos, organizados no papel na sequência que deverão ser filmadas as cenas do filme, videogames, seriados, novelas, comerciais e vídeos. Foi desenvolvido pelo *Walt Disney Studios*¹⁹ durante o início da década de 1930 nos Estados Unidos.

Esse recurso é muito importante no planejamento do filme, por possibilitar uma primeira aproximação das artes a serem produzidas; ser considerado uma visão prévia do filme; sequenciar ângulos das câmeras, ritmo do filme, expressões e ações do personagem; transmitir a toda equipe, o que se espera da cena; ajudar a definir a posição da câmera e iluminação em determinados planos e auxiliar na visualização da estrutura geral do filme. Os desenhos funcionam como um mapa de auxílio para os atores e diretores.

A ideia de produção de *Storyboard* surgiu através dos hábitos dos cineastas Federico Feline²⁰, que fazia seus esboços em guardanapos de restaurantes, retratando caricaturas e situações do cotidiano, e o japonês Akira Kurosawa²¹ que desenhava suas cenas em tamanho real, pintando aquarelas gigantes. A partir de então, muitos cineastas começam a aderir esse procedimento, do mesmo modo também, que outros não o acham necessário ao processo audiovisual.

¹⁹ Companhia multinacional americana de mídia de massa, fundada em 16 de outubro de 1923 por Walt Disney e Roy Oliver Disney. É a maior indústria de animação e entretenimento do mundo.

²⁰ Um dos mais importantes e admirados cineastas italianos. Eternizado pela poesia dos seus filmes.

²¹ Cineasta de muito valor do Japão, e seus filmes influenciam uma grande geração de diretores do mundo todo.

O americano, animador e artista gráfico Jeff Lynch, foi um grande profissional do *storyboard*, dirigiu e desenhou vários episódios da série “Os Simpsons”, alguns deles retratados na figura 10.

Figura 10 - Desenhos de Jeff Lynch para os *storyboard* de Os Simpsons



Fonte: Blog animamundi.com.br. Acessado em 20/05/2016.

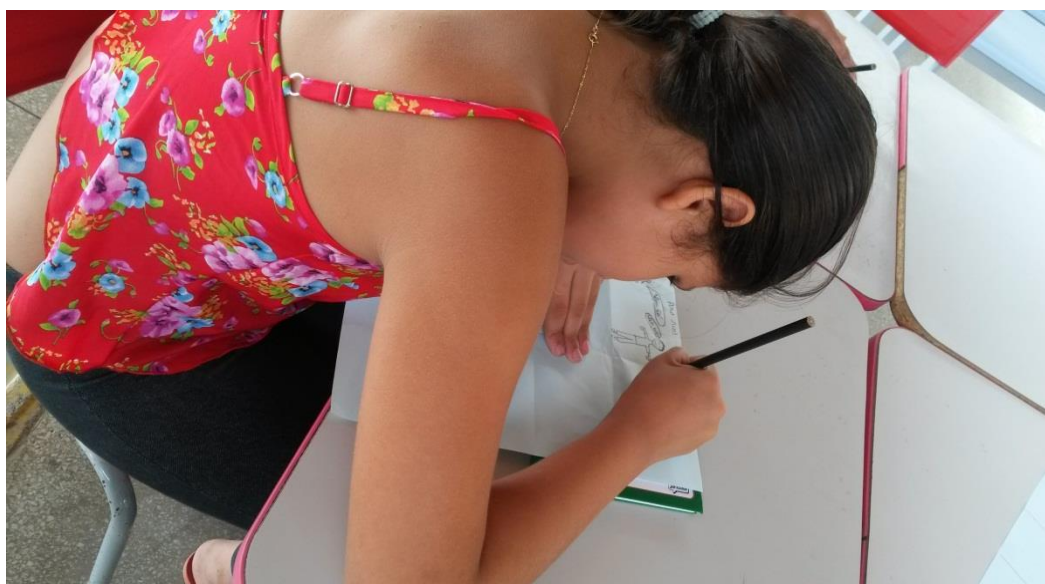
O teatro se utiliza desse procedimento dramático, passando a chamá-lo também, de roteiro cênico, com objetivos similares aos do cinema, auxiliar diretores na composição de cenas e atores a se posicionarem, nesse caso, no palco e compreenderem melhor o cenário.

Após estudarem coletivamente as propostas de Boal, lendo suas experiências com o Teatro do Oprimido relatadas no livro *Jogos para atores e não-atores*, os educandos selecionaram temas polêmicos de suas realidades, como: homofobia, *bullying*, racismo, abuso de poder dos pais, machismo, preconceito contra o idoso,

entre outros, os quais estivessem presentes fortes relações de poder entre opressor e oprimido, cada aluno, individualmente, foi estimulado a produzir um *storyboard*.

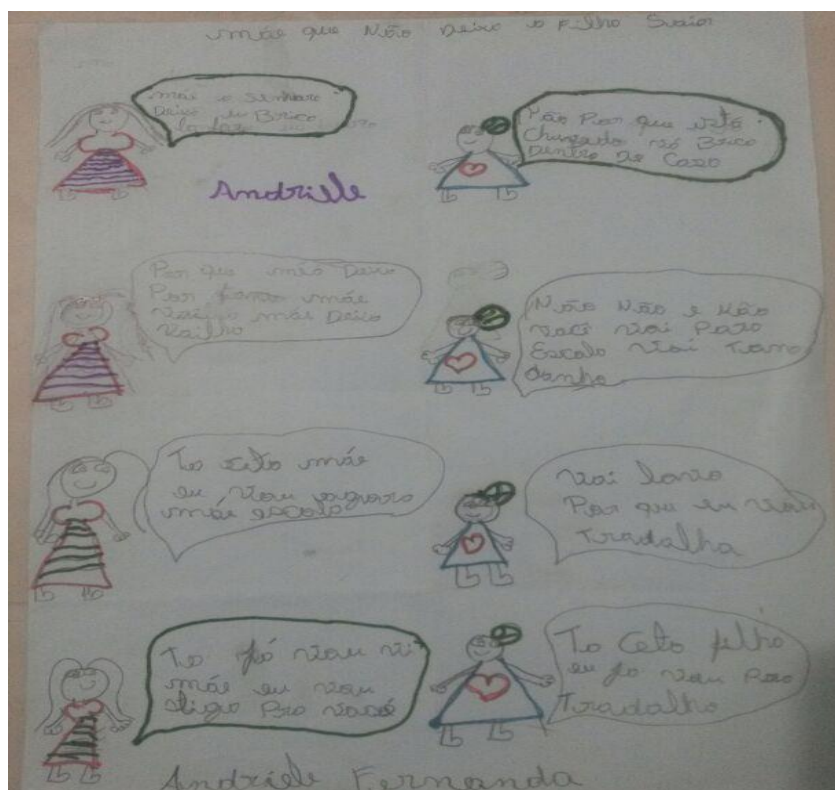
Em um trabalho de mesa, utilizando um lápis e folha de papel dividido em, no mínimo, quatro quadros, os alunos criam uma cena com começo, meio e fim, desenhando “bonequinhos” como personagens, escrevendo as falas em balões e produzindo onomatopeias que serviriam como o texto da encenação (figura11). O roteiro estando pronto (figura 12), cada aluno, baseado no perfil de seus personagens criados, selecionaram entre os demais colegas do grupo, aqueles que atuariam em suas produções.

Figura 11- Produção do roteiro cênico da aluna Gabriely Froes



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 12 – Roteiro cênico pronto realizado pela aluna Andriele Fernanda



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

O Roteiro Cênico da aluna Andriele Fernanda, intitulado *Mãe que não deixa o filho sair*, é composto apenas por duas personagens, filha e mãe, sendo essa por sua vez, mandona (palavra dita pela própria aluna ao se referir à sua mãe), personagem que abusa da autoridade matriarcal para não deixar a filha fazer nada que queira. A filha torna-se infeliz só para não desobedecer a mãe.

Após a atividade teórica de produção dos roteiros cênicos, os alunos escolheram alguns de seus colegas para representarem sua dramaturgia, ensaiam, selecionam figurinos que mais se assemelhem ao de seus personagens desenhados, a serem trazidos na semana seguinte da aula para a montagem de pequenas cenas apresentadas primeiramente para eles mesmos em grupo (figura 13).

Figura 13- Apresentação das cenas. Idosa sofrendo opressão da neta



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

A ideia de se trabalhar com esse método de procedimento dramático, *Storyboard* surgiu quando eu, na função de graduanda participante nas oficinas da disciplina Encenação I, UFRN 2007.1, experimentei a atividade proposta pelo professor Dr. Marcos Bulhões Martins, que descreve e defende a importância desse trabalho em sua tese de doutorado “Dramaturgia em jogo: Uma proposta de criação e aprendizagem do teatro”. Observemos:

Essa abordagem do jogo teatral elaborada no Brasil, juntamente com o teatro imagem, de Boal, fundamenta nossa proposta de busca de uma atitude, ao mesmo tempo lúdica e crítica, como uma prática contínua, a qual constitui o eixo metodológico que emoldura os procedimentos de escritura e encenação (MARTINS, 1991), p.73).

Com essa prática, além de estimular a criatividade e a produção textual, o aluno exerce três funções separadamente, o de ator, diretor, dramaturgo e espectador crítico. “Na perspectiva do ensino de teatro com iniciantes, consideramos importante o enfoque da dramaturgia como teoria de representatividade do mundo. Deste ponto de vista, o objetivo final da escritura é representar o mundo”. (MARTINS, 1991), p. 52)

3.4 Radionovela

Utilizando o programa Audacity²² para editar e gravar uma radionovela com os estudantes, além de trabalhar a interdisciplinaridade com a disciplina de informática, nas aulas de teatro, experimentando o manuseio de um programa tecnológico, eles ainda puseram em prática, conteúdos da dramaturgia.

A ideia de trabalhar com essa atividade surgiu, após a maioria dos alunos da companhia, estudantes do 5º ano, me procurar a fim de os auxiliar na criação cênica do casamento matuto para a quadrilha junina da qual estavam dançando e sua professora haver pedido a produção da mesma como proposta de uma tarefa de disciplina. Acatei a ideia e sugeri à turma que, divididos em trios, escrevessem o texto que eles desejavam interpretar (figura 14), já que era um trabalho direcionado para a produção do próprio aluno e eles já haviam passado pelo exercício da dramaturgia, seria uma boa oportunidade o exercício da escrita textual.

O casamento matuto ou casamento caipira é realizado geralmente no início ou meio da quadrilha, pois a ideia, é que a dança da quadrilha seja a comemoração dos noivos e seus convidados pelo casório sucedido. A tradição de apresentar esse casamento nas festas juninas está relacionada às festas de são João europeias que celebram o casamento e as aspirações matrimoniais. É uma das tradições mais divertidas e esperadas das festas de junho.

Os casamentos matutos são sátiras aos casamentos tradicionais, esbanjando muito bom humor. A história do matrimônio fictício, retrata o típico casamento da “roça”, destacando personagens como o noivo, noiva, mãe e pai da noiva, e padre, principalmente. As linguagens dos personagens devem ser bem carregadas, com o sotaque exageradamente arrastado.

²² Programa de edição, gravação, importação e exportação de áudio, permite fazer cortes, mixagens, alterar os tons e mudar a velocidade da gravação.

Figura 14- Texto teatral escrito por um grupo de três alunos para o casamento matuto

Casamento

Personagens: Indira, Cobi e Mariana, Mendo

A noiva chega chorando dizendo - Minha Mãe, meu pai me disseram que o mal diz - Vemo ali no sigano que agiti o resto isso exigiram na sigana e sigana disse - o que dizem A noiva disse - Eu que meu noivo deva vir. A sigana virando os dedos disse - traga o noivo dela traga o noivo dela. A sigana disse - ele vem de manhã. É de manhãinha o noivo chegou agora o noivo e disse - vamos caso agora. A noiva disse - Pois é agora. Ia vai pelo os casar. O pai disse - ~~o~~ não vai prometer amada e respeitá-la até que a morte o separar. O noivo respondeu - mas é dare. O pai - E vai Mariana prome... A noiva - o meu pai não pode logo para parte do beijo. O pai - Pode Beijo o noivo.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Quando todos os grupos apresentaram os seus textos, analisamos e fazemos uma combinação. A partir de todos os textos escritos, reescrevemos coletivamente o texto do casamento matuto, inserindo uma cena produzida por um grupo e uma cena produzida por outro grupo, um personagem de um, e um personagem de outro, e assim ficou o texto original:

CASAMENTO MATUTO

PERSONAGENS - Noiva, Noivo, Cigano, Mãe da noiva, Lambisgóia e Padre.

(Ao som da “sofrência” da música de Pablo, o noivo arruma suas roupas na mala. Entra a noiva).

NOIVA - Afrânio meu amor, o que cê ta fazendo?

NOIVO - Ocê ta cega desgraçada. Num está vendo que eu tô arrumando os troços pra ir embora?

NOIVA - Mas homi, no dia do nosso casamento. Oia só, me arrumei todinha. Por favor, não vá.

NOIVO - Não insista, estou decidido, enjuei da sua cara. Vou em busca de um verdadeiro e grande amor. (Sai. A noiva chora desesperadamente).

MÃE - Vala me deus, o que foi Marizete Francismone, porque cê ta assim fia?

NOIVA - Mainha mulher, Afrânio me deixou, no dia do nosso casamento, enjuou da minha cara.

MÃE - Mas né possível, ele era doidim de amor por tu. Só faltava cumer a merda. Isso só pode ter sido macumba que fizeram. Vamos lá no cigano ver.

(Música de entrada para o cigano)

MÃE - Seu Esmeraldo, desvende o feitiço que botaram no noivo da minha fia que enjuô dela da noite para o dia.

CIGANO - Venha cá Marizete Francismone. Me de sua mão. Estou vendo, Lambisgóia Raimunda fez um chá dos cabelos da venta enganando Afrânio, dizendo que era vitamina de pitomba.

NOIVA - Ai meu deus aquela bicha feia!!!

(Música venenosa de Rita Lee para a entrada da Lambisgóia e noivo)

NOIVA - Meu amor volte pros meus braços.

CIGANO - Não adianta, ele está enfeitado, precisamos desfazer o feitiço, ele tem que vomitar o mais rápido possível para sair todo o conteúdo do chá.

MÃE - Mas como fazê-lo vomitar agora?

NOIVA - já sei, tem uma coisinha aqui, que ele não vai aguentar o cheirinho. Eu não lavo a 15 dias (esfrega a calçola na cara de Afrânio que vomita)

LAMBISGÓIA - Meu neguim, cê ta doente, será que ta com chico cunha?

NOIVO - Sai daqui. O que cê ta fazendo agarrada comigo? Eu quero a Marizete Francismone meu querido amor, nós vamos nos casar. (Se abraçam e a mãe da noiva corre atrás da Lambisgóia)

PADRE - Estamos todos reunidos em nome do amor, do perdão, da saúde e educação. Marizete Francismone da Penha, aceita se casar com Afrânio Bonifácio da Cunha? (Visse e versa). Eu vos declaro marido e marida. E vamos dançar quadrilha para comemorar

Selecionamos os personagens do casamento matuto. Quando partiram para decorar o texto, lembraram que fariam a apresentação no meio da quadra poliesportiva da escola, onde não teriam força na garganta que alcançasse toda a plateia.

Dessa forma, pensei na opção de gravar as vozes dos personagens, passar para o *pen drive* e eles dublarem na hora, já que estava bem próximo ao dia do arraiá da escola e a escola não teria a possibilidade em dispor vários microfones para a cena. Gravaram as vozes em meu celular de marca e modelo: *samsung S mini4*, baixei no computador e passei para o *pen drive*. No dia do arraiá, os alunos apresentaram o casamento matuto, dublando pelo som, seus textos.

A ideia funcionou e os alunos gostaram da experiência. Prometi a eles que quando voltássemos do recesso, iríamos trabalhar com a gravação de áudio de uma forma fundamentada. Pois bem, quando voltamos, trabalhamos com o recurso da radionovela.

Para fundamentar o processo de dramatização dos atores nesta atividade, foi trabalhado o método teatral de Stanislavski, que é o fato do ator parecer o mais real possível (já que a radionovela estimula o imaginário do ouvinte). No seu livro *Construção da personagem*, Stanislavski afirma que na representação o ator deve, principalmente: falar de modo lógico, dotado de coerência; estudar minuciosamente o texto; ser comprometido com os ensaios e conhecer intimamente seu personagem, como aponta a seguir.

O escultor funde em bronze o seu sonho. O ator toma seu sonho de uma personagem, realizado através do subconsciente, seu estado criador interno, através do subtexto e do superobjetivo do papel, e lhe dá a vida por meio da voz, dos movimentos, do poder emocional dirigido pela inteligência (STANISLAVSKI, 1976, p. 103).

O rádio é uma das mídias mais populares, usadas diariamente pela população brasileira. O rádio é ainda um meio de comunicação de baixo custo e de fácil manuseio e que atende as necessidades de comunicação e informação de todas as classes sociais. Popular e integradora, essa mídia é ideal para o meu público alvo, crianças e adolescentes carentes, moradores de um bairro pobre e violento da zona norte da cidade. De acordo com Silva (2004), o rádio continuará sendo um poderoso elo de comunicação, de inclusão social e de ferramenta educativa principalmente para a população carente, por ser, além de tudo, eclético, dinâmico e veloz.

A mais recente e precisa “Pesquisa Brasileira de Mídia 2015” (PBM 2015) revelou que o rádio continua sendo o segundo meio de comunicação mais utilizado pelos brasileiros, entretanto seu uso caiu na comparação entre a PBM 2014 para a PBM 2015 (de 61% para 55%). Mas, aumentou a quantidade de entrevistados que dizem ouvir rádio todos os dias, de 21% em 2014 para 30% em 2015, assim também como o uso da internet se tornou mais intenso que no ano anterior. O percentual de pessoas que a utilizam todos os dias cresceu de 26% na PBM 2014 para 37% na PBM 2015.

Com 63%, a busca por informação, é o principal motivo pelos quais as pessoas ouvem o rádio, o segundo motivo, com 62%, é para se divertir, e apenas com 30% é para passar o tempo. Assim, podemos constatar que o rádio, como a televisão e a internet, pode ser classificado como um meio de comunicação de utilidade híbrida, voltado tanto para o lazer quanto para o conhecimento sobre assuntos importantes do cotidiano das pessoas. E em geral, 30% dos brasileiros ouvem rádio todos os dias da semana.

Geralmente, o período da manhã é o preferido dos ouvintes, independentemente do dia da semana, ao contrário dos telespectadores, que têm o hábito de ver televisão no período da noite. A maior audiência ocorre durante a semana. De segunda a sexta-feira, as pessoas se expõem mais a essa mídia, em

média 3 horas e 42 minutos por dia, enquanto nos finais de semana é 1 hora e 10 minutos a menos.

Grande parte das pessoas escutam rádio, enquanto realizam outras atividades, 34% assumiram isso, 33% ouvem enquanto se alimentam. Assim como a rádio também possui um componente social e aglutinador, por servir de pano de fundo para conversas entre as pessoas (26%).

As primeiras experiências de transmissão de rádio pela Internet foram registradas já na década de 1990, nos Estados Unidos, o caso da rádio online, também conhecida como rádio via internet e Web rádio, que é o serviço de transmissão de áudio via Internet com a tecnologia streaming, que gera áudio em tempo real, emitindo a programação ao vivo ou gravada. Muitas estações tradicionais de rádio transmitem a mesma programação pelo meio convencional, que é a transmissão analógica por ondas de rádio, limitado ao alcance do sinal, quando estas mesmas emissoras transmitem também pela Internet, conseguem maior alcance global na audiência. Já outras estações, transmitem somente via Internet.

O Brasil está em 2º lugar em número de emissoras disponíveis na rede, com mais de 200 rádios disponibilizadas na internet, e a perspectiva é aumentar, devido também, o custo para criação de uma rádio online ser bem inferior ao custo de criação de uma rádio tradicional. Mesmo com o grande aumento de ouvintes *online* por causa do crescimento das transmissões via internet, a audiência do rádio não sofrerá grande queda tão cedo, pelo fato da internet ainda ser restrita à população de baixa renda.

A internet está beneficiando o rádio, pois está trazendo de volta muitos ouvintes jovens que haviam perdido o hábito de usar aparelhos de rádio; permitindo que os ouvintes de rádios com baixa qualidade de sinal possam ouvir um som mais limpo através dos seus computadores e proporcionando também, que as estações locais do mundo ganhem uma audiência mundial. Fidelizar o ouvinte através da transmissão online, é vantagem de uma rádio possuir um aplicativo na web.

O auge do rádio no Brasil ocorreu a partir dos anos 40, nessa época, as radionovelas foram fundamentais para a história do rádio se configurar. A radionovela é uma narrativa sonora, nascida da dramatização do gênero literário novela, produzida e divulgada em rádio entre os anos 40 e 50 no Brasil. Efeitos sonoros eram o segredo

do gênero para captar a atenção dos ouvintes e estimular seus imaginários. Ela possibilita aos ouvintes transportar-se no tempo e no espaço para uma outra realidade, a imaginária, a medida que o ouvinte cria uma imagem visual auditiva.

A proposta de elaborar a radionovela, oportuniza aos alunos a criação de roteiros cênicos, gravação e edição de voz e efeitos sonoros, estimulando a escuta, uma vez que as pessoas, de um modo geral, se preocupam mais em falar do que ouvir, o senso crítico, a pesquisa, colaboração e a participação em grupo, incentivando também os mais tímidos a se expressarem, ainda que oralmente e/ou por meio escrito.

Após uma breve contextualização teórica acerca da história do rádio e apreciação de *jingles* e das radionovelas mais famosas do Brasil *Em busca da felicidade* e *O direito de nascer*, os alunos pesquisaram conteúdos da dramaturgia, tais como: texto, roteiro cênico, personagem, expressão vocal e sonoplastia, para uma encenação bem consciente.

Partimos para a prática de jogos teatrais fundamentados no método de Stanislavski, com foco na concentração e voz. Posteriormente, à preparação dramática, os educandos fizeram a divisão dos grupos para a elaboração do roteiro cênico, ensaios e gravação. Nem todos os alunos encenaram, ocuparam a função de escrever o texto, dirigir e editar. Todos os alunos do projeto tiveram aula no laboratório de informática da escola para fazerem a edição com o auxílio da professora de informática Maria Aurinês, que previamente já deu orientações do manuseio do Audacity.

O processo de edição de áudio foi todo realizado utilizando-se software livre, sob a plataforma Linux, pois é essa a realidade das escolas públicas do Município natalense. O programa de gravação/edição de áudio foi o Audacity, que além de ser gratuito, apresenta uma gama de recursos suficientes para alcançar com qualidade o objetivo proposto. Pudemos nesse processo, preparar a sala para um “estúdio improvisado”, revestimos as paredes com caixas de ovos para o isolamento acústico.

No início do mês de dezembro, houve as apresentações das radionovelas, na própria turma que, juntamente à professora de informática, avaliou as impressões do resultado final, levando em consideração as explicações que cada grupo fazia a respeito do processo da gravação, estratégias de criação e utilização de efeitos sonoros para tornar o drama, mais natural possível.

3.5 Encenações...

Além da produção da radionovela, e da apresentação do casamento matuto na quadrilha do 5º ano no arraíá da escola, e pequenos experimentos no espaço teatral da escola, os estudantes produziram e encenaram duas peças durante a realização do projeto.

Eles encerraram o evento “folguedos populares” da escola que estudavam com a interativa apresentação teatral “faxinando as lendas”, uma peça teatral escrita por eles mesmos em conjunto e orientada por mim. Uma adaptação da lenda da lara trazida para os dias de hoje com a temática do meio ambiente. Nessa produção, eles puseram em prática o que aprenderam com a estética política educativa, escrevendo o texto assim:

FAXINANDO AS LENDAS

NARRADORA – A lara, metade mulher, metade peixe, mora no fundo do rio. Diz a lenda que ela aparece no fim da tarde, senta-se a beira do rio, onde canta e encanta os pescadores com sua beleza e afinação até atraí-los ao fundo do rio.

Entra o porteiro da escola com a lara nos braços e a põe sentada em cima de uma mesa escolar simbolizando uma pedra na beira do rio, após, duas atrizes que interpretam os pescadores se posicionam dentro de um carrinho de supermercado em cima de um lençol preto coberto de sacos de pipoca, latas de refrigerante, copos descartáveis, que simboliza o rio poluído.

IARA – *(Canta e sua voz começa a falhar)* Coff, coff... Nossa! A poluição das águas está me adoecendo. De tanto engolir lixo, fiquei com a garganta inflamada. Como vocês podem ver, o rio está repleto de sujeira.

PESCADORA 1 – Será que teremos sorte hoje? Espero pescar muitos peixes.

NARRADORA 2 – Para tudo! Pescadoras? Isso está errado. Na lenda da lara são p-e-s-c-a-d-o-r-e-s. homens, entendeu?

PESCADORA 2 – Sim querida, mas na nossa história são p-e-s-c-a-d-o-r-a-s. qual o problema de a mulher pescar? Agora da licença para eu continuar meu texto.

NARRADORA 2 – Desculpa aí, foi só o costume.

PESCADORA 2 – Está desculpada. (*Continua*) precisamos ter cuidado, pois não estou com bom pressentimento.

IARA – Ai meu Deus, vem vindo os pescadores e eu preciso atraí-los com o meu canto, mas não consigo. A poluição dos rios afetou minha voz. (*chora*).

PESCADORA 1 – Escuta amiga, Alguém está chorado.

PESCADORA 2 – Que belo choro (olha para trás), é a lara!

PESCADORA 1 – Mas ela está chorando! Como assim? Ela sempre canta! Háaa, mas mesmo chorando, é bela e atraente. Vamos até lá!

PESCADORA 2 – Cuidado amiga! Não se aproxime, ela vai lhe afogar, é isso que ela sempre faz com os pescadores.

IARA – gente malvada! Eu não afogo ninguém, apenas atraio, os pescadores, que são bobos, se jogam no rio e afogam-se, sozinhos.

PESCADORA 1 – É verdade, ela tem razão, mas, porque somos malvados?

IARA – Porque fazem partes da espécie humana e essa, é a única que destrói o ambiente que vive. Não estão vendo quanta sujeira que vocês jogam nos rios? Eu vou deixar de cantar por causa da irresponsabilidade de vocês.

BOTO – É isso mesmo, eu sou o Boto cor de rosa e vou-me embora. Desisto de viver nesse lugar tão poluído

MONTEIRO LOBATO – (Dirigindo-se ao boto), E o senhor está achando que o lixão é só aqui? Um dia desses, quase não consigo abrir o portão do meu sítio, de tanto lixo que jogaram lá na frente. Tá sujo em todo canto meu caro. Vamos sair daqui que está muito fedido (saem).

CÂMARA CASCUDO – Minha linda tapuia²³! Eu que tanto li e escrevi sobre ti. Não posso te ver tristonha nesse lugar sujo, tão diferente do que descrevi no passado. Venha. Vou te reescrever em outro planeta. (*Chama o porteiro para ajudá-lo a carregá-la*).

PESCADORA 1 – Não! Se vocês desistirem, a lenda se acabará. Deixarão o vazio na cultura, no folclore. Não podemos permitir que isso aconteça. (Dirigindo-se a plateia), não joguem lixo nas ruas nem nos rios. Eu prometo que farei a minha parte.

²³ Povo indígena brasileiro que perdeu parte de sua cultura por ter sido sujeito aos brancos

PESCADORA 2 – Eu também. (Descem do carrinho e pegam ao lado, baldes de lixo e juntas as narradoras, recolhem todo o lixo espalhado no chão, com a ajuda também, de alguns espectadores, deixam o cenário limpo. Retornam ao palco os demais personagens e gritam em coro: VIVA O FOLCLORE BRASILEIRO, LIMPA O MEIO AMBIENTE.

O sucesso da “faxinando as lendas” na escola foi tanto, que a direção apoiou e possibilitou financeiramente, juntamente a alguns professores, a participação do grupo na I Mostra Artística Educacional-ARTEDUC 2015, realizada no Centro de Convenções, no dia 05 de outubro de 2015. Substituímos apenas o carrinho (pela dificuldade de transportar) por duas cadeiras para simbolizar o barco, presente na figura 15. Segundo Berthold (2004), Brecht prefere um palco inteiramente despido de cenário, arranjando-se com uma mesa e algumas cadeiras que, como nos jogos infantis, servem de carros ou trens.

Figura 15- Apresentação da peça “faxinando as lendas” no ARTEDUC



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Os alunos tiveram a primeira experiência de se apresentarem em uma casa de espetáculo, com iluminação e áudio de perfeitas qualidades, assistidos por uma

numerosa plateia, tendo os pais como principais espectadores, e além do mais, o direito de receberem certificados pela participação (Figura 16). Oportunidade muito importante para a autoestima dos nossos estudantes.

Figura 16- Certificado do aluno pela atuação



Fonte: Organização do evento.

Faltando dois meses para encerrar o ano letivo da escola, a diretora pedagógica me procurou informando que eu tinha até 20 minutos disponíveis de apresentação de palco no evento de fim de ano, onde algumas turmas apresentam a culminância de algum projeto ou cantam todas juntas com um gorrinho vermelho na cabeça a música “noite feliz” apresentação comum nas comemorações de fim de ano escolar. Falei que iria conversar com o grupo e se fosse do interesse deles, montaríamos algo para aquele dia.

Conversei com os alunos sobre a possibilidade de apresentarmos algo na festa de fim de ano, deixando claro que não era obrigatório, dando bastante ênfase ao pouco tempo que teríamos para preparar e ensaiar no mesmo período que eles precisariam estudar para as provas finais, temendo eu, mesmo com todo discurso de peça didática que defendemos durante nosso processo, eles acabarem se rendendo

as apresentações tradicionais de fim de ano, repleta de anjos, papai Noel e lágrimas que emocionam, entretanto não levam a nenhuma reflexão.

E como eu já imaginava, pularam de alegria e empolgação para apresentar. Eufóricos, sugeriram, quase que ao mesmo tempo, ideias como: “vamos adaptar a história bíblica”, “Um papai Noel moderno”, “Eu critico o consumismo”, “Dançamos de branco *Hoje é um novo dia*”. Após essa última sugestão, tentei conter a desorganização de palpites, peguei um lápis e papel e combinei que fossemos listando o que gostaríamos de mostrar em cena.

Os alunos citaram papai Noel, árvore de natal, vaidade, amigo secreto, família ceia e peru, como elementos presentes no natal deles e que deveríamos estimular o riso crítico da plateia sobre tais elementos. Discutimos a figura do papai Noel, sua origem, o porquê de usar aquelas roupas e aquela cor, porque dar presentes, o que é um trenó, Luzes na árvore. Suscitei debate e pesquisa sobre esses ícones, e sobre o natal de outras culturas e religiões.

Em relação a figura vendida pela mídia do papai Noel, propus uma reflexão com os alunos, sobre como seria se esse mesmo papai Noel fosse nosso, da nossa terra, já que está tão inserido na cultura brasileira, como tantas outras coisas norte americanas também estão. Direcionei uma atividade de desenho ilustrativo, onde os alunos deveriam desenhar o papai Noel originalmente brasileiro.

Evidencio as atividades de Wendel, Indira e Mikael. O aluno Wendel desenhou um papai Noel praticante de esportes radicais, descendo de paraquedas para vender presentes na promoção. Usa uma prancha nos pés para descer escorregando nas dunas de nossa capital potiguar. É estiloso, usa roupas justas e só possui o gorro como elemento comum ao papai Noel tradicional (figura 17).

Indira representou o papai Noel *rockeiro*. Negro de cabelo Black Power²⁴, usava roupas leves e estampadas e pilotava uma motocicleta, entregando seus presentes (figura 18). O aluno Mikael desenhou um papai Noel de calça e suspensolos, se apresentando em cima de um trio elétrico, onde cantava e dançava para a criançada no carnaval. No fim da festa, distribuía vale presentes no valor de 20,00 (figura 19).

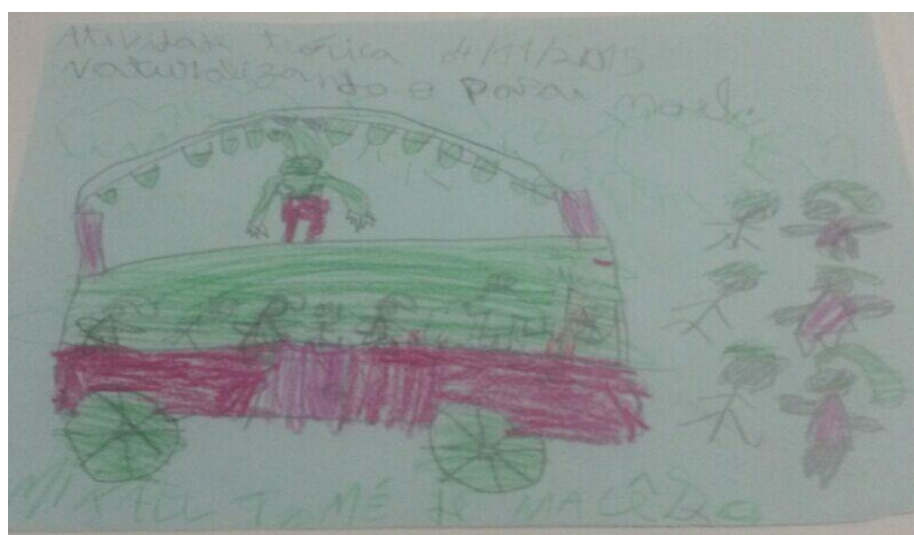
²⁴ Foi um movimento entre pessoas negras do mundo ocidental que valorizavam o orgulho racial no fim dos anos 1960 e início de 1970. Nas décadas seguintes, a expressão Black Power foi desvinculada de seu contexto original, passando a ser associado apenas a um estilo do cabelo crespo, alto com formato arredondado.

Figura 17 e 18- Releitura do papai Noel. Desenhados por Wendel de Farias e Indira Monteiro, respectivamente



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 19- Releitura do papai Noel. Desenhado por Mikael Tome



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Após as apresentações e análises dos desenhos, incentivei aos alunos trazerem na semana seguinte, os resultados da pesquisa. Assim fizeram, anotaram o resumo em seus cadernos do tão distinto significado natalino em algumas religiões, eles se surpreenderam com o fato de não se comemorar o natal em muitas delas, como é o caso da religião Testemunhas de Jeová, que mesmo prestando devoção a cristo, não comemoram seu nascimento, por entenderem que festas de aniversário são costumes pagãos. Eles também esquecem essa data porque não há nada na bíblia atestando ser 25 de dezembro o dia do nascimento do Messias.

Os alunos leram e discutiram o Budismo, onde Cristo nem sequer é mencionado pelos textos sagrados dessa religião; O Islamismo que não dá muita importância ao Cristo, mesmo sendo uma espécie de profeta; Os Judeus não reconhecem Jesus como filho de Deus, portanto, é comemorado no fim do ano a festa da luz, lembrando a reinauguração do templo de Jerusalém; a Umbanda associa Cristo a Oxalá e no dia 25 de dezembro, agradecem a entidade por comandar todas as forças da natureza.

Visto essas diversas formas de se comemorar ou não o natal, eles optaram por apresentar algo relacionado a comemoração natalina do ponto de vista Cristã, já que fazia parte da religião da grande maioria e tinha mais sentido criticar alguns costumes dessa tradição. Produzimos coletivamente o texto que ficou assim:

ENTÃO É NATAL

NARRADORA 1 – Bom dia a todas e a todos, a Cia Âmago teatral apresenta Então é Natal. A trama acontece na manhã do dia 24 de dezembro de 2015 em uma família de classe média brasileira. Qualquer semelhança é mera coincidência.

Cenário da sala, a mãe, dona Marta arruma uma grandiosa e enfeitada árvore de natal, enquanto sua filha, Scarlet, entra falando ao celular.

SCARLET – O meu cabelo? É a baixo da cintura, ondulado, castanho escuro, lindo, mas eu preciso ajeitar. Tenho que ficar ainda mais bela hoje. Ham? O que eu quero fazer? Tudo que tiver direito: redutora, banho de seda, selagem, escova marroquina, egípcia e grega. Como não pode? Querida, daqui pra meia noite não tem

uma vaga nesse salão? Você sabe com quem está falando? Oi, alô? (*Cai a ligação*)
Ai que ódio! Como posso passar a noite de natal como uma bruxa!

MÃE – Scarlet Jhenifer se acalme. Isso é o que dá, deixar pra fazer as coisas em cima da hora. Porque não marcou antes minha filha?

SCARLET – Me deixa em paz mãe, que saco! Vou lá dentro ver se faço uma hidratação com leite de coco e ovo de pato.

EMPREGADA – Com licença dona Marta. Posso pôr a galinha para descongelar?

MÃE – Que galinha o que ô retardada! Estamos na véspera do natal, você acha que vou colocar uma galinha na ceia? Logo que, aquela azeda, reparadeira e invejosa da vizinha, vem cear conosco? Prepare o peru.

EMPREGADA – Mas dona Marta, não compramos o peru. Lembra que o dinheiro não deu? A feira passou do orçamento e tivemos que devolver o peru ainda no caixa.

MÃE – Fala baixo estrupício! Foi mesmo. Se vira, faz a galinha com gosto de peru, bota fermento pra inchar. Anda! Vai! (*Olhando para a árvore*) Orlando! Orlandinho meu amor, venha aqui.

ORLANDO – Bom dia minha amada esposa, o que deseja? (Tenta beijá-la).

MÃE – Ai não! Deixa o beijo para o feliz natal a meia noite. Eu quero uma ajuda. O que você acha que precisa nessa árvore? Sinto que falta algo.

ORLANDO – hum. Deixa eu ver...Nada, está repleta, não cabe mais nada. Está cheia e linda.

MÃE – Credo, não sei por que peço opinião a você. Já sei, papai Noel. Isso, falta um papai Noel.

ORLANDO – Não tenho dinheiro não hem? Tudo que tinha lhe dei.

PENELOPE – mãe, a vizinha está aí com o filho dela, mandei entrar.

MÃE – amiga (*se cumprimentam com beijinhos*). Que maravilhoso recebe-la em minha humilde residência.

SANDRA – O prazer é todo meu, querida. Vim confirmar minha presença a noite e saber se posso trazer o Samuel, meu filho.

MÃE – Mas é claro, confirmadíssimo! Sim, você tem em sua casa um papai Noel que possa emprestar? Preciso enfeitar minha árvore.

SANDRA – Que pena amiga, não compro papai-noel. Gosto de fazer uma homenagem a diferentes religiões nesse período. Compro miniatura do templo de Jerusalém, do Buda e do menino Jesus na manjedoura, mas papai Noel não, acho que não tem nada a ver com o natal sabe?!

SAMUEL – Mas eu sei fazer um papai Noel com rolinho de papel e algodão, vamos lá dentro que posso fazer um para você. Fica bem bonito.

PENELOPE – Papaizinho, descola seu cartão de crédito para eu comprar o presente do amigo secreto lá da empresa.

ORLANDO – Infelizmente não posso filha, o cartão ta estourado com compras de fim de ano que fiz pra vocês. Mas (*vasculhando os bolsos da bermuda encontra 50,00*), ainda restou esse dinheiro, tome.

PENELOPE – Essa micharia pai? Você acha que dá pra comprar alguma coisa que preste com esse dinheiro? (*Sai*).

ORLANDO – volta aqui Penelope! Seja mais humilde.

Cenário vazio. Após tocar várias vezes a campainha, todo o elenco volta à cena e entra o papai Noel moderno. O menor ator do grupo, negro, vestido de camisa regata, bermuda, jaqueta amarrada na cintura, tênis, luvas e boné de napa, (mistura de funkero com rockeiro)

PAPAI NOEL - É assim que recebem o bom velhinho? José Noel Woshington, muito prazer!

SCARLETE - Ka, ka, ka, ka, mas voce não parece nem um pouco com papai noel.

PAPAI NOEL - Tá bom. Deixa eu botar essa coisa brega aqui. (*Põe o gorrinho vermelho na cabeça*) Hô, hô, hô, hô. E agora, convenci? Você acha que numa quintura arretada dessa, eu viria com aquelas roupas quentes, barba postiça que coça como a mulesta e uma hena que nem aqui pelo nordeste tem? Fala sério!

Vim pôr ordem nessa família que ta fazendo tudo errado. Galera, natal é paz, amor, nascimento de cristo, para vocês que se dizem cristãos, mas pra outros povos significam outras coisas, porém todos têm algo em comum: harmonia. Vamos trocar o presente, o Perú, árvore de natal e a vaidade pelo abraço? Abracem-se mais e consumam menos meu povo. (*Toca a música “Hoje é um novo dia” e todos dançam alegres, com coreografias ensaiadas*).

NARRADORA 2 - Para tudo! (Todos congelam). Será possível! Todo fim de ano é a mesma coisa. Angélica, Fátima Bernardes e Tony Ramos de branco cantando essa música nos comerciais da tv globo. Minha gente, na casa de vocês só passa a globo é? Me poupe, tem outras músicas para comemorar o natal. Deixa eu mudar esse canal. *Toca uma mixagem de músicas: Então é natal, Pacato cidadão e Brasileirinho. (Todos dançam coreografias improvisadas e aleatórias).*

A peça foi apresentada no lugar teatral (figura 20), duas vezes, no turno matutino e no turno vespertino para todos os alunos e funcionários da escola. Os atores ficaram bastante satisfeitos com seus papéis, e repercussão ao final da peça, tiraram fotografias com outros alunos e professores que os parabenizavam pelo criativo e interessante texto apresentado.

Figura 20- Apresentação da peça “Então É Natal”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Foi nesse dia também, a nossa despedida, onde houve choro dos alunos do 5º ano que estariam concluindo e se matriculando em outra escola e agradecimento dos pais, felizes com o resultado do projeto. A peça acabou marcando o final de nossas atividades.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebeu-se que no decorrer dos nossos encontros, os participantes se sentiam a vontade para exporem suas angustias, perante algumas situações opressoras, e ao mesmo tempo, se identificavam e reconheciam quando estavam, por várias vezes, no papel de opressor. Uma vez que, constantemente eles discutiam e se agrediam, tornando-se extremamente opressores, como defesa de uma série de opressões que sofriam.

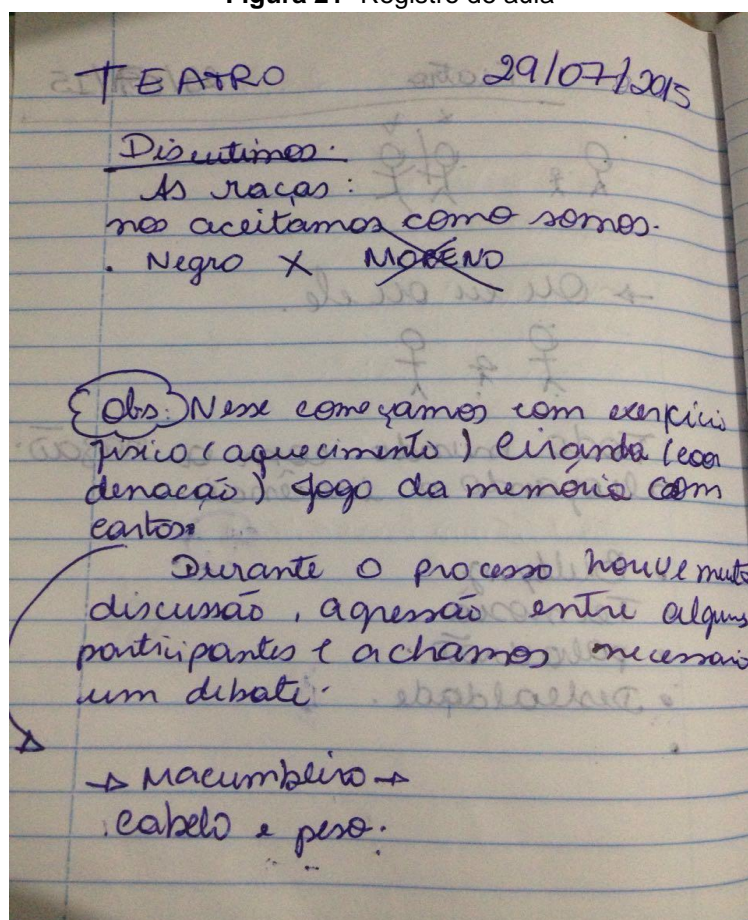
Nos primeiros meses de oficina, por exemplo, era difícil controlar os insultos e xingamentos de uns com os outros, até criarmos o hábito semanal de sentarmos e conversarmos sobre essas atitudes, totalmente contrárias à proposta do nosso projeto. “Só o diálogo comunica. E quando os dois pólos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação.” (FREIRE, 2008, p. 115). O diálogo precisa ser o centro do processo didático, e ele foi mediador do desenvolvimento deste projeto

Em um de nossos diálogos, os alunos listaram *bullyng*; teimosia; palavrão e falsidade como principais problemas presentes em nosso grupo.

Desabafaram e assumiram a baixa autoestima em relação às opressões sofridas, pelos colegas e sociedade em geral, fazendo com que absorvessem e não se aceitassem do jeito que eram. Minha ferida é “Macaca Bambuína” disse Maria Cecília, 13 anos, ao desabafar sobre um apelido que puseram nela (ver registro de aula na figura 21). “Na escola, principalmente nos ensinamentos fundamental e médio, as crianças negras não desenvolvem autoestima, geralmente lhes são atribuídas várias qualidades negativas na forma de apelidos e brincadeiras racistas” (NASCIMENTO, 1991, p.30).

:

Figura 21- Registro de aula



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Dentre os diversos motivos da não aceitação pessoal dos estudantes com eles mesmos e bastante ressaltado nos desabafos, além da cor da pele, foi a textura e o tipo do cabelo, principalmente das meninas, que disputavam a chapinha²⁵ mais bem dada da turma, e quando acordavam em cima da hora da aula de teatro, elas prendiam todo o cabelo, com vergonha de mostrar as “buchas” (termo popular que chamavam suas próprias madeixas).

Escrevo “chamavam”, no parágrafo anterior, por que era no passado, pois agora, elas exibem desatados e a vontade os cabelos. Senti-me feliz e orgulhosa ao vê-las chegando na aula, dia 25 de novembro, com os cabelos soltos, sugerindo, umas para as outras, marcas de creme e receitas caseiras de como hidratar seus cachos.

²⁵ Procedimento de alisamento forçado por meio de um equipamento elétrico, que com a ajuda do calor, altera a estrutura do cabelo.

Não me contive de alegria e tive que bater uma foto. (Figura 22). E elas, mais alegres ainda, pousaram.

Figura 22- Alunas assumindo as madeixas do jeito que são



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

E neste momento nos reportamos a BOAL: “Não se podem fazer cópias de um ser humano - cada um é único e essa é sua *aura*, ou dela é parte. Cada um é parte de uma classe, gênero, etnia, pais ou grupo de oprimidos da mesma opressão. Cada um é um e é o todo” (BOAL, 2009, p.46).

Com a realização de um exercício de improvisação, a partir do Roteiro Cênico, construído por eles mesmos alunos, em forma de história em quadrinhos e em seguida encenando para toda a escola, os estudantes desenvolveram, além da desinibição, criatividade, expressão corporal e vocal, soluções para os problemas do seu meio social presentes nas temáticas: preconceito racial, preconceito contra o idoso, desigualdades sociais, homofobia e drogas.

Uma significativa contribuição política que destaco com a prática do projeto no grupo, foi a resolução de uma problemática constante a muito tempo na escola. Os estudantes relataram oralmente, atitudes de abuso de poder por parte de uma professora da escola sobre grande parte dos alunos. Citando alguns exemplos do tipo: “Ela pensa que é nossa mãe”; “Eu não sou aluno dela, mas recebo gritos e humilhação”; “Se acha. Só quer ser o que não é, porque é professora e não podemos fazer nada”. Conversamos sobre o assunto e aconselhei a proporem uma conversa com a professora e a direção da escola, já que eles alegavam não ser ouvidos por tal professora.

No dia seguinte, quando vou caminhado pelo corredor e olho para a sala da direção da escola, me deparo com uma roda de conversa de alguns alunos do projeto, a diretora e para minha surpresa, a “professora ditadora” era minha melhor amiga. Mas o Teatro do Oprimido é assim mesmo, sem corrupção, sem “panelinhas”, tudo claro e justo. Falei para a professora amiga, que eu havia proposto aquela conversa após o discurso oprimido dos alunos a respeito dela, e como o teatro que estudávamos tem essa finalidade, achamos por bem resolvê-la daquela forma. Ela entendeu e o problema foi resolvido.

Felizmente até aqui, foram poucas as dificuldades apresentadas com a realização deste projeto, devido ao grande incentivo e valorização que toda a escola tinha com ele, principalmente gestoras, professores e pais dos alunos envolvidos. Enfrentamos bem no início, a dificuldade da sala, visto que nossas escolas não são planejadas para receber atividades artísticas. Boschi (1999, p.117) salienta a importância do espaço escolar, bem como da formação do professor a ocupar esse espaço, para que o uso da arte na escola seja verdadeiro instrumento de transformação pessoal e social.

Recebemos, de bom grado, uma sala cheia de cadeiras, tv de cinquenta polegadas, a escultura de um esqueleto humano maior que o tamanho original e uma moderna lousa digital, e, que servia também como a sala de vídeo e laboratório de Ciências da escola, para nossas aulas de Teatro. Além de gastarmos, diariamente, média de 15 minutos para tirarmos e botarmos de volta as cadeiras, já que precisávamos na grande maioria das vezes do espaço vazio, vivíamos sobre a tensão

de não bater nos delicados materiais presentes naquele espaço ora pequeno, em relação a grandiosidade dos nossos movimentos.

Repito que a dificuldade foi mínima, pois, no segundo semestre, nos mudamos para uma sala bem maior, onde podemos deixá-la vazia, apenas com armário para guardar nossa maquiagem e figurino, alguns fantoches e um espelho. Um sonho para as crianças que criaram um painel de exposição de suas fotos. Criação deles.

Lamentavelmente só me foi disponibilizada pela Secretaria de Educação Municipal, 4 horas em um único turno para a realização deste projeto, causando uma inquietação dos alunos do outro turno que não puderam sequer, tentar a contemplação. Foram muitos porquês dos educandos e seus pais, natural dos sujeitos que ficam fora de algo muito positivo. Mesmo sem resposta da secretaria (porque não me foi liberada as 6 horas, 3 em cada turno, como havia solicitado no projeto, no final de 2014), tentei convencer o “outro turno”, que mesmo aceito, não se agradou.

De qualquer maneira, darei continuidade a este trabalho de teatro na escola, investigando outras perspectivas de aplicação do que foi discutido nessa dissertação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. **Jogos para atores e não atores**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Teatro Legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOSCHI, Ronaldo. **O jogo teatral na cultura pós-moderna**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: Programa de Pós Graduação em Letras, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Sobre o teatro de todos os dias: IN: Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro recreativo ou teatro didático?** In: Estudos sobre teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978b.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMARGO, Robson Corrêa. **O Jogo Teatral e sua Fortuna Crítica...** Revista Fênix. vol.7, Ano VII nº 1. jan./fev./mar./abril 2010a.

_____. **Neva Leona Boyd e os Jogos Teatrais: Polifonias no Teatro Improvisacional de Viola Spolin**. Revista Fênix. vol.7, Ano VII nº 3. set./out./Nov./dez. 2010c. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/vol24robson.php>. Acesso em 10 Novem. 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

CAVA, Paulo Pedro. **Notório Saber em Artes Cênicas**. Entrevista concedida a Libéria Rodrigues Neves. Belo Horizonte, 20 Novem. 2005.

COOKE, W. **A foundation correspondence on action research**: Ronald Lippit and John Collier. The University of Manchester, Manchester. Disponível em: <http://www.sed.manchester.ac.uk/idpm/publications/wp/mid/mid_wp06.htm>.

Acesso em: 11 Jun. 2005.

COURTNEY, Richard; São Paulo (Estado). **Jogo, teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. **A Pedagogia da pesquisa-ação. Educação e Pesquisa**. Revista da Faculdade de educação da USP. Vol. 31, fascículo 3. Dez 2005. São Paulo 2005. ISSN: 15179702.

_____. **A pesquisa ação na prática pedagógica: balizando princípios metodológicos**. (No preto). 2012.

FREIRE, P. **Educação como prática de liberdade**. 31ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 12.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. [1.ed.1996]

_____. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Vozes, 1987.

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles. História e Dramaturgia em Cena*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOWARD, Pamela. **Escenografia**. Madrid: Editorial Galáxia, 2004 (Biblioteca de Teatro).

KOUDELA, I. D. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 39-49.

_____. **Texto e Jogo: Uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KROEBER, Alfred. **O Superorgânico**. In: Pierson, Donald (org.). **Estudos de organização social**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949.

LEWIN, K. **Teoria de campo em ciência social**. São Paulo: Pioneira; 1965.

LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MARTINS, M. A. B. **Dramaturgia em Jogo: Uma proposta de aprendizagem e criação em teatro**. In: V Congresso Abrace, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso Abrace. Belo Horizonte: Abrace, 2008. Federal, 1991).

_____. **Encenação em Jogo: Experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MILARÉ, Sebastião. **Dossiê Renato Vianna**, in www.antaprofana.com.br. 2005. Teatro Brasileiro 1918/38: Grupos, In www.antaprofana.com.br, 2008.

MORENO, J.L. **Fundamentos do Psicodrama**, 1ª ed. 1959, Summus, Vol.20, SP, 1983.

_____. **Psicodrama**, Cultrix, 2ª Ed. em Português, SP, 1974.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A África na escola brasileira**. v.1. Brasília: Senador Abdias do Nascimento 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação**. 3. ed. Brasília: Editora UNB, 1994.

ROSENFELD, A. **Teatro épico**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: editora SENAC, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emilio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Ynaray Joana da. **Meios de comunicação e educação – o rádio, um poderoso aliado**. In: CITELLI, Adilson. Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

SOUZA, S. **Entrevista risonha, franca e explosiva**. Revista Caros Amigos. São Paulo: Casa Amarela, 2001, Março: p. 28 a 33.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Improvisation for Theater**. Chicago: Northwestern University Press, 1999.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Jogos Teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Theater game file handbook**. St. Louis, Missouri: Cemrel Inc, 1975.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **A Preparação do Ator**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TEIXEIRA, E. **As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez; 1986.

_____. **Pesquisa-ação nas organizações**. São Paulo: Atlas; 1997.

TURLE, Licko. **Teatro do oprimido e negritude: a utilização do teatro-fórum na questão racial**. 1. ed. - Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

UBERSFELD, Anne. **L'ecole du spectateur**. Paris Les Éditions Sociales, 1981.

CTO. Disponível em <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to>> Acesso em: 10 Out. 2015.

Rádio e Internet: como tudo começou. Disponível em: <<http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/00streaming.htm>>. Acesso em 20 Jun. 2016.

O que é um Storyboard. Disponível em:
<<http://modelosdestoryboards.blogspot.com.br/p/o-que-e-um-storyboard.html>>.
Acesso em: 22 Jun. 2016.

Storyboard: O quadro a quadro. Disponível em:
<<http://www.animamundi.com.br/storyboard-o-quadro-a-quadro-da-historia/>> Acesso
em: 22 jun. 2016.