

**Educação e Arte: o teatro como uma técnica  
educacional de ensino-aprendizagem.**

<b>UFFa - CM3 - Biblioteca</b>
Data: 04/11/2002
Registro: 07712002
Origem: D
370

Universidade Federal do Pará  
Campus Universitário do sul do Pará  
Núcleo de Marabá  
Curso de Pedagogia  
Habilitação Magistério

**Educação e Arte: o teatro como uma técnica  
educacional de ensino-aprendizagem.**

Lucielite de Alencar  
S. Costa

Prof. Orientador: Paulo de  
Tarso Rabelo Ribeiro

Trabalho de conclusão de  
Curso - T.C.C., requisito  
parcial para obtenção do  
grau de Licenciada Plena  
em Pedagogia.

DEPARTAMENTO DE ADMINISTRAÇÃO  
E PLANEJAMENTO DA EDUCAÇÃO  
Homologado em 01/12/95  
Registre - 86

*Vanja Elizabeth S. e. Oliveira*  
Marabá/1995  
Prof.ª *Vanja Elizabeth S. C. Oliveira*  
Chefe do DAPE

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho destina-se a atender norma do Curso de Licenciatura Plena de Pedagogia com Habilitação em Magistério, pela Universidade Federal do Pará, período de 1990 a 1995.

Oportunidade em que retomaremos a temática: Educação e Arte objetivando repensar o processo educacional. É preciso preparar a pessoa para a vida e não para o mero acúmulo de informações.

A postura acadêmica do professor não está garantindo maior mobilidade à agilidade do aluno (tenha ele a idade que tiver). Assim, é preciso trabalhar o aluno como uma pessoa inteira, com sua afetividade, suas percepções, sua expressão, seus sentidos, sua crítica, sua criatividade....

Algo deve ser feito para que o aluno possa ampliar seus referenciais do mundo e trabalhar, simultaneamente, com todas as linguagens (escrita, sonora, dramática, cinematográfica, corporal, etc.).

A derrubada dos muros da escola poderá integrar a educação ao espaço vivificante do mundo e ajudará o aluno a construir sua própria visão do universo.

É fundamental que se questione mais sobre educação. Para isto, deve-se estar mais aberto, mais inquieto, mais vivo, mais poroso, mais ligado, refletindo sobre o nosso cotidiano pedagógico e se perguntando sobre o seu futuro.

## AGRADECIMENTOS

A Deus que forneceu-me as forças necessárias para esta grande batalha.

A professora Genny que me iniciou no mundo do saber

Ao meu marido e filhos pela compreensão a minha ausência nas horas em que, ocupada na elaboração deste trabalho não puderam desfrutar do meu convívio.

A minha querida amiga Leila Marta de Castro, pela rica contribuição na realização desta pesquisa.

Ao orientador Paulo de Tarso, que com paciência me acompanhou nesta jornada.

E finalmente a todos que direto ou indiretamente me ajudaram a concretizar este trabalho.

## SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	01
1.1 - Justificativa .....	01
1.2 - Objetivo geral .....	04
1.3 - Objetivos específicos.....	05
1.4 - Considerações metodológicas .....	06
2 - A HISTÓRIA DO TEATRO .....	08
2.1 - Conceito de teatro .....	08
2.2 - Período clássico .....	10
2.3 - Período medieval .....	13
2.4 - Período moderno .....	15
3 - EDUCAÇÃO PELA ARTE .....	17
3.1 - Conceito .....	17
3.2 - Objetivos .....	19
3.3 - Educação pela Arte e a criança .....	20
4 - TEATRO NA EDUCAÇÃO .....	22
4.1 - Expressão corporal .....	28
4.2 - Expressão oral .....	29
4.3 - Encenação .....	33
5 - TEATRO COMO TÉCNICA DE ENSINO .....	36
5.1 - Mímica .....	37
5.2 - Pantomima .....	39
5.3 - Jogos Dramáticos .....	41
5.4 - Jornal Falado .....	43
5.5 - Dramatização .....	44
6 - CONCLUSÃO .....	46
7 - BIBLIOGRAFIA .....	49

## 1 - INTRODUÇÃO

### 1.1 - Justificativa

Este trabalho se propõe a refletir sobre as complexas relações culturais que influenciaram a metodologia do ensino da Arte, na escola primária e secundária (1º grau) no Brasil.

O aluno necessita descobrir-se a si próprio, mas também precisa descobrir como é que os seus principais interesses, obsessões, necessidades e capacidades se relacionam com os outros e com a sociedade de uma maneira geral.

Esta compreensão terá de vir através da experiência, e uma das funções principais da educação artística é a de fornecer oportunidade para o aluno conseguir.

O mundo não é apenas composto de relações, tem também uma realidade objetiva a partir da qual são criadas a realidade individual e a social. Deverão ser dados ao aluno todas as oportunidades de confrontar o meio natural e o feito pelo homem. Deverá ser encorajado a abordá-lo de forma criativa como algo capaz de estimular os sentimentos,

os impulsos e as idéias e lhe dar a resposta através dos meios e das formas.

O "eu" necessita meios para tornar explícita as idéias e pensamentos, de forma a haver uma base de negociações entre ele e a sociedade. Estes meios de comunicação terão de ir além de uma linguagem verbal.

A parte é um meio vital de auto-realização dentro do âmbito da educação pois parte do princípio de que a experiência pessoal pode geralmente ser transmitida e utilizada.

O valor especial da educação artística está nos seus conceitos, processos e critérios particulares. O aluno deverá ser capaz de desenvolver a percepção visual em termos táteis e espaciais. Esta percepção deverá ser encarada como sua se bem que relacionada com a dos outros. A percepção pessoal baseada na experiência sensorial direta deverá ser a base de toda a educação em arte. Através de respostas contínuas ou experiências sensoriais, o aluno vai ficar cada vez mais consciente das relações, diferenças, semelhanças, ordem e caos como parte integrante do mundo.

É este processo de descoberta e realização que está na base da arte na educação para benefício da criança.



Através de uma abordagem didática o aluno será adaptado à sociedade mas o seu "eu" é negligenciado. Uma sociedade, onde todos os seus elementos estão conformados com o sistema, é uma sociedade pobre. A escola tem de desenvolver a consciência de si próprio no aluno, de forma a enriquecer a sociedade com a variedade dos indivíduos.

## 1.2 - Objetivo Geral

Relacionar a Arte e o Teatro como metodologia para o desenvolvimento da Educação formal.

### 1.3 - Objetivos Específicos

- Rever o conceito e a origem da História do Teatro
  
- Identificar elementos, no Teatro, de modo a serem aplicados como instrumentos pedagógicos.
  
- Identificar elementos psicológicos na arte do Teatro, de modo a serem usados como meios pedagógicos.
  
- Explicar, através do Teatro, as funções de psicomotricidade do educando.
  
- Mostrar as técnicas teatrais no desenvolvimento das atividades ensino-aprendizagem.

#### 1.4 - Considerações Metodológicas

A presente pesquisa foi elaborada a partir de uma revisão bibliográfica iniciando-se dessa forma a formação de uma quadro referencial teórico.

Para isso foram selecionadas diversas obras, constantes da bibliografia desse trabalho, obtidas nas seguintes bibliotecas:

- Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará - UFPA.
- Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Arte da UFPA.
- Biblioteca do "Campus" Universitário de Marabá-Sul do Pará.
- Bibliotecas Particulares.

As publicações consultadas foram fichadas e arquivadas em dois arquivos específicos a saber: um fichário com informações gerais sobre o assunto pesquisado e outro com informações de referências bibliográficas, lembretes, enfim tudo que se tornasse interessante para pesquisa.

Esta pesquisa de caráter descritivo utilizou como instrumento de coleta de dados apenas a revisão

bibliográfica, daí a necessidade que houve de aprimorar este aspecto.

Dessa forma, de posse dos dados coletados, partiu-se para uma análise e ordenação lógica do conteúdo obtido, elaborando-se então o relatório final.

## 2 - HISTÓRIA DO TEATRO

### 2.1 - Conceito de teatro

O teatro é uma das expressões mais antigas do espírito lúdico da humanidade: em todas as épocas e entre todos os povos existe o desejo de desempenhar temporariamente o papel de outrem, fantasiar-se e falar à maneira dele. Esse "outro" pode ser um deus, o que explica a origem de determinadas representações em atos litúrgicos.

Mas também pode ser o próximo, que se deseja ridiculariza: é esta uma das raízes dos jogos carnavalescos e da comédia, sem que se exclua, também para esta, uma origem litúrgica.

Teatro consiste em um prédio em que, num palco, preparado para tanto, se recitam perante o público (platéia) textos dialogados, o gênero literário desses textos; em sentido mais amplo, a instituição inteira, integrada pelo autor, diretor de cena, atores, cenógrafos e outros colaboradores. A arte dos atores e do diretor de cena não sobrevive à representação; os textos ficam. (C.f. **Olga Reverbel**, 1978: pág. 20).

No entanto, a literatura dramática não é um gênero, como outros, da literatura em geral, pela indispensável presença e cooperação do público.

Assim, o teatro é principalmente fenômeno social e, como tal, sujeito às leis e dialética históricas. Por isso, não existe teatro em sentido absoluto, com normas permanentes, mas vários teatros, muito diferentes, de diversas épocas e nações, quanto mais remotos, tanto menos operantes em períodos seguintes.

O teatro chinês, riquíssimo, só existe para o Ocidente como parábola exótica, influenciando ocasionalmente (**Voltaire**, **Brecht**) no teatro de hoje.

Do teatro indiano em sânscrito, de alto valor literário, os teatros ocidentais só representam ocasionalmente a peça **Sakuntala**, de **Kalidasa** (sec. V), em versões modernizadas. Só o teatro grego influenciou poderosamente no atual, graças a interpretações variadas ou, não raro arbitrárias dos textos sobreviventes.

## 2.2 - Período Clássico

Tem suas raízes em rituais realizados ao (culto de Dioniso). Mas as peças existentes já o mostram emancipado dessas origens, como instituição pública organizada e custeada pelo Estado, como espécie de festivais cívicos. Só restaram peças completas de três autores, que se costuma agrupar em ordem aproximadamente cronológica: **Ésquilo**, fortemente baseado em convicções mitológicas e de um poder verbal próximo da epopéia; **Sófocles**, grande moralista e poeta, de equilíbrio perfeito; e **Eurípides**, um tanto descrente e notável pela sua força lírica e penetração psicológica. Essa apresentação da história da tragédia grega é convencional e pouco exata. Na verdade, os três grandes são quase contemporâneos, e o fato de se desconhecerem os outros tragediógrafos não permite esboçar linha de evolução coerente. Na verdade, em todos aqueles três a arte do diálogo e dos coros é mais ou menos a mesma; as diferenças de técnicas dramaturgica, importantíssima para os contemporâneos, são pouco sensíveis para a atualidade; e ideologicamente o suposto inovador e rebelde **Eurípides** está mais perto do **Ésquilo** que de **Sófocles**, **As Bacantes** mais perto do **Prometeu** acorrentado que da humaníssima **Antígona**.



Convém ter em conta em que todas as traduções, assim como as cada vez mais freqüentes representações modernas das tragédias gregas, modernizam esse teatro antigo, tão remoto quanto grande. A impressão de **Eurípides** ter sido descrente e inovador, irreverente é devida, através dos séculos, ao seu intransigente inimigo, o aristocrático e conservador **Aristófanes**, criador da comédia antiga: gênero estranho, composto de paródia mitológica, sátira política, diatribes pessoais e poesia lírica.

No teatro de tempos modernos não existe nada de comparável à comédia aristofanesca, com exclusão de certas sátiras literárias, só destinadas à leitura. Mas as comédias de **Menandro** (séc. IV a.C.), das quais duas foram reencontradas em papiros egípcios, já são reflexos da vida burguesa de uma época totalmente demitologizada e despolitizada.

De aspecto ainda mais moderno teriam sido as comédias domésticas de **Filemon** e **Difilos**, que só sobrevivem nas versões latinas de **Plauto** e **Terêncio**; moderno, porque essas comédias latinas foram imitadas, ao longo dos séculos, em todos os teatros modernos.

A comédia romana antiga, apesar de usar largamente fontes gregas, é no entanto de forte originalidade. **Plauto** é um farsista de grande força cômica, mas também de poder poético-lírico. **Terêncio** é muito menos cômico, antes um moralista sério que prefere à representação das classes baixas e das suas diversões grosseiras a da vida das classes abastadas e cultas. Mas os problemas são sempre os mesmos: domésticos, eróticos e de dinheiro. **Plauto** e **Terêncio** criaram os tipos do fanfarrão, do avarento, do criado astuto, do filho de família devasso, do parasita, que através da *commedia dell'arte* dominam todo o teatro cômico moderno. Da tragédia romana só sobrevivem, completas, as últimas peças; as do filósofo **Sêneca**, nas quais a admirável eloquência e os horrores físicos substituem a poesia e a tragicidade do teatro grego; sua influência através dos séculos também foi muito forte.

### 2.3 - Período Medieval

O teatro medieval é, como o antigo, de origem religiosa, apenas a religião é outra. Os enredos são tirados da história bíblica. As ocasiões de representação são as festas do ano litúrgico. O palco é a praça central da cidade. Toda a população participa dele. Mas no palco também já se encontram os elementos cenográficos que vão constituir o "teatro de ilusão", moderno. O valor literário das peças é muito desigual: entre cenas de lirismo religioso e de humorismo popular (cenas do diabo e dos judeus) encontram-se longos trechos didáticos e declamatórios. É antes estranha a pouca diferença entre as peças das diversas nações: *mystère* franceses e mistérios espanhóis, laudes italianas e mistérios alemães são fundamente iguais. São superiores as peças inglesas, do ciclo de York e do ciclo de Wakefield, nas quais já se antecipam alguns elementos do teatro elizabetano. Mas as duas maiores peças medievais são holandesas: **Lanseloot**, com enredo profano; e **Elckerlye**, fonte do inglês **Everyman** e do alemão **Jedermann**.

No fim da Idade Média e no começo do séc. XVI aparecem na península Ibérica dois grandes dramaturgos que, sem sair da técnica teatral medieval, enchem-na de "idéias novas" em

parte já humanistas e renascentistas. **La Celestina**, de **Fernando de Rojas**, é antes um romance dialogado; obra de influência imensa na Europa de então. As peças de **Gil Vicente** guardam o caráter de representação para determinadas ocasiões, litúrgicas, palacianas ou populares.

#### 2.4 - Período Moderno

O teatro moderno começa na Itália do séc. XVI, rompendo com as tradições medievais-populares e tentando imitar os modelos antigos. Inúmeras peças imitam as comédias de **Plauto** e **Terêncio**; mas só uma tem valor superior, a amarga **Mandrágora**, de **Maquiavel**.

Um teatro originalíssimo sai do uso de elementos plautinos em representações populares e dialetais, o teatro do Kuzzante.

Forma original italiana é a Commedia dell-arte, com tipos regionais e textos improvisados, que no séc. XVII dominará os palcos da Europa.

Menos bem sucedidas eram as tentativas de imitar a tragédia grega. Mesmo as melhores dessas obras, a **Sofonisba**, de **Trissimo**, e a **Orazia**, de **Arentino**, não se elevam acima do nível de exercícios de erudição e de declamação. O aspecto de exercício e de declamação. O aspecto de exercício didático caracterizará, mais tarde e até o começo do séc. XVIII, o teatro escolar dos jesuítas, na França, Itália, Alemanha e nos países eslavos; produziu, porém, umas poucas obras-primas, como o **Cenodoxus**, do

alemão **Bidermann**. Mas o teatro dos jesuítas teve pouca influência nas diferentes literaturas nacionais, por estar redigido, sempre, em língua latina.

O fracasso das tentativas de imitar a tragédia grega, sempre vista através de **Sêneca**, levou com o tempo a fazer recuar os elementos propriamente trágicos, preferindo-se o ambiente idílico, o happy end e o elemento de poesia lírica, traços que caracterizam o teatro pastoral. **Tasso** escreveu a primeira e maior peça desse gênero, o **Aminta**. Mas o maior sucesso, na Europa toda, foi o do **Pastor Fido**, de **Guarini**.

Enfim, o elemento lírico-musical chegou a propiciar a colaboração da própria música, no melodrama, ou ópera, cujo maior representante foi **Metastasio**.

### 3 - EDUCAÇÃO PELA ARTE

#### 3.1 - Conceito

Educação pela arte é um movimento cultural que congrega educadores, artistas e professores, secundados por psicólogos, filósofos, sociólogos e críticos de arte, tendo por meta integrar o processo criador nas escolas de todos os níveis, e tomando como ponto de partida programático a valorização da arte no processo educacional.

Nasceu esse movimento da afirmação do espírito democrático estabelecido no séc. XIX e das primeiras conquistas da psicologia da aprendizagem, seja, da constatação científica das diferenças individuais, do conhecimento das necessidades humanas em termos de estímulos, incentivo e motivações.

O movimento educação pela arte adquiriu consciência de seus objetivos progressivamente, através, primeiro, da prática docente de disciplinas artísticas nos níveis iniciais do ensino, baseada nos novos princípios pedagógicos que iriam construir os fundamentos da escola nova. Finalmente, constitui nos dias atuais uma hierarquia de valores, uma concepção do mundo - aberta, flexível,

dinâmica, existencial - mais do que uma teoria sistemática em termos lógicos - formais. Representa, nas sociedade atual em crise, a presença do espírito humanístico que sempre se manifestou ao longo da história.



### 3.2 - Objetivos

O movimento educação pela arte procura integrar harmonicamente os poderes do homem total: sentimento e razão; poesia e técnica. Procura despertar a consciência dos valores comunitários, os sentimentos da nacionalidade e da universalidade, fins psicológicos e sociais a que visam as práticas criadoras na escola.

Desenvolver a personalidade, respeitando-a eis um dos objetivos da educação pela arte. Repele esse movimento qualquer totalitarismo negador da pessoa humana. Na pessoa reside a essência das diferenças individuais exigidas pelas sociedades democráticas. A educação pela arte, ao defender as diferenças individuais, aceitando conseqüentemente os diferentes modos de expressão, incorpora o pensamento de Édouard Claparedé (1873-1940) segundo o qual as sociedades são comparadas como organismos, progridem por diferenciação, pelo processo da divisão do trabalho, e não pela redução de todos os elementos vitais a um tipo único. Para esse pedagogo da educação funcional, o problema fundamental é desenvolver o espírito e adaptá-lo à vida social concebida à maneira democrática, valorizar as aptidões individuais e fazê-las convergir para a felicidade comum.

### 3.3 - Educação Pela Arte e a Criança

A psicologia moderna considera a atividade artística da criança como uma linguagem, que serve a todos os fins habituais da linguagem: abstração, sonho, comunicação com outrem.

A atual civilização tecnicista e intelectualista deu importância demasiada à expressão verbal e à expressão por meio de símbolos matemáticos são aquisições relativamente tardias e não as linguagens mais apropriadas à natureza da criança. A linguagem da criança é a linguagem do sentimento, que encontra nas artes plásticas o seu melhor veículo de expressão.

Uma das principais finalidades da educação deveria ser a de conservar nas crianças o dom que têm de nascença: a intensidade física da percepção e da sensação. Essas faculdades se embotaram, inevitavelmente, com o aparecimento de modos conceituais do pensamento, mas esses têm maior poder na medida mesma em que conservam a acuidade da percepção e a aptidão de apreender prontamente as similitudes.

O homem só pode atingir a harmonia do seu ser, portanto a sua felicidade, se não descurar de nenhuma de

suas potencialidades. O predomínio, na escola, do racional, do pensamento abstrato, tende a suprimir o lado afetivo, emocional e instintivo da pessoa humana. E toda a moderna psicanálise está a demonstrar a enorme importância do fator afetivo na estruturação de personalidades equilibradas.

No exercício da linguagem própria ao seu nível de crescimento a criança se desenvolve, descobre-se a si mesma e vislumbra o mundo que a cerca; isto, se lhe for proporcionado um clima de amor, de compreensão, de respeito à sua natureza, ao processo natural de seu crescimento, livre dos padrões impostos à sua expressão criadora.

#### 4 - TEATRO NA EDUCAÇÃO

O chamado período sensório-motor, retomado a terminologia de Piaget, que se estende até os sete anos aproximadamente, caracteriza-se pelo egocentrismo da criança. Ele é marcado por uma notória incapacidade de distinguir de uma maneira tangível o eu e o que não é eu; a criança não sabe que tudo não é ela. Coisa mais complicada no que nos diz respeito, ela não procura formular o que pensa, partindo naturalmente do princípio de que aquilo que ela pensa todos os outros pensam também. Tudo se passa como se ela acreditasse ter descoberto sozinha o que lhe foi ensinado, e esquecido aquilo que ignora (é o famoso "não sei mais"). Todo saber foi inventado por ela: ela não toma distância em relação ao conhecimento.

Além disso, ela localiza mal a sua individualidade: seu mundo é o dos outros, e vice-versa. Eis mais alguns traços importantes dessa fase:

No plano psíquico, a criança é animista; esse animismo derivado da participação é a universalidade da consciência atribuída às coisas. Ao longo do período sensório-motor, tudo que tem uma atividade tem também uma consciência, e

esta consciência não está individualizada em relação à da criança.

Em consequência desse animismo, a criança raciocina de modo mágico, como se tivesse um poder total sobre os objetos. As relações físicas são vivenciadas como se participassem antes de mais nada de uma intencionalidade dirigida para esses objetos; daí a impossibilidade de induzir ou de deduzir. A criança raciocina do particular ao particular, qualquer coisa pode articular-se com qualquer outra, e tudo pode articular-se com tudo.

Outra consequência a ser lembrada: o realismo infantil: o que a criança está vendo não pode ser objeto de outra visão; sua perspectiva é a única realidade, ela não pode conceber nenhuma outra, e ignora, aliás, toda especificidade do pensamento. Para ela, pensar é falar, e cada palavra encobre uma realidade material (realismo nominal). É o que basta para mostrar a importância que a abordagem e a utilização das palavras terão na constituição do pensamento da criança.

Outro ponto a ser destacado nesse período sensório-motor e o artificialismo infantil, outra faceta da sua visão animista do mundo e da sua crença na impossibilidade de intervenção mágica. Nos termos desse artificialismo,

todas as coisas são fabricadas pelos homens e, antes dos outros homens, pelo pai da criança, evidentemente. Tal artificialismo reforça, aliás, de um modo geral o seu animismo: se as coisas foram fabricadas, é que elas se submetem aos seus desejos, o que implica serem elas conscientes, portanto animadas; a noite foi fabricada para se dormir; se eu não estou dormindo, a culpa é dela.

Este sistema, bem o sabemos, funciona como uma totalidade; ele é coerente dentro de si mesmo. As relações são apenas sensório-motoras; o que as define é a posição da criança no mundo. Deste modo, a importância dos métodos ativos salta aos olhos, pois só eles permitirão uma integração entre o mundo e esse sistema.

As atividades dramáticas terão portanto dois objetivos: por um lado, deverão criar situações que colocarão a criança em contato com objeto que ela será estimulada a nomear e a por em movimento dentro de uma ação (dramática?) adequada a esse estímulo, e que permitirá testar todas as suas possibilidades sensório-motoras. Na realidade, será necessário incitá-la a produzir atos e comportamentos cuja funcionalidade a ajudará a integrar o mundo e o sistema.

Por outro lado, deve-se fazer com que essas situações sejam essencialmente lúdicas, que seu objetivo não tenha segundas intenções. Seria vão, e sem dúvida perigoso, inventar encadeamentos de ações que necessitem da intervenção lógica de um grupo, solicitem o espírito dedutivo ou indutivo ou multipliquem o fracasso com o objetivo de socializar a criança, de levá-la a ultrapassar a tradição característica dessa idade e a libertá-la do artificialismo.

A atividade dramática vai, portanto, confundir-se com os jogos sensório-motores. Ela excluirá qualquer publicidade e qualquer público. Recusará a introdução de qualquer elemento técnico próprio da arte dramática: se um gesto for trabalhado, isto se dará porque esse trabalho favorece o gesto e permite à criança expressar-se melhor; não se pode tratar de uma imposição com fins estéticos. Assim também no plano vocal, está fora de cogitação a possibilidade de indicar o tom ou de trabalhar no sentido de uma dicção teatral. Se a elocução der margem a intervenções, estas só terão o sentido do domínio da linguagem, no momento oportuno, e de acordo com as modalidades pedagógicas mais favoráveis à criança.

Os jogos propostos serão pequenas histórias inventadas pelas crianças, ou extraídas da atualidade da sua vida.

Elas poderão articular-se entre si e desenhar um tema mais geral, que atenderá à motivação do momento.

Através dessas atividades, que não se pode a rigor qualificar como dramáticas, já que a criança é incapaz de tomar a distância que caracteriza, em relação à sua manifestação imediata, toda atividade teatral, podemos fornecer-lhe elementos, catalisadores num certo sentido, em torno dos quais ela cristalizará posteriormente a sua percepção de noções difíceis:

- Eu e o outro.
- Eu fazendo e o outro fazendo.
- Eu falando e o outro falando.
- Eu fazendo e o outro fazendo, independentemente de mim.
- Eu falando e o outro falando, independentemente de mim.
- Eu pensando e o outro pensando, independentemente de mim, etc;

ou ainda eu e as coisas:

- Eu no espaço (distância, superfície, volume).
- O espaço em volta de mim.
- Eu e o tempo, em no tempo.
- O tempo antes, durante, em volta e depois de mim.

É fácil prever, porém, que as situações inventadas vão exigir deslocamentos no espaço, e que as contribuições de natureza rítmica serão preponderantes; essas situações, aliás, irão se justapondo (antes, depois), embora sem se



constituir numa narrativa que atenda à nossa lógica e aos nossos pressupostos em matéria de ação teatral. Mas já existirá a disposição de grupos no espaço, a expressão de certas ações, de certas circunstâncias e de seus resultados (uma longa marcha cansativa; uma corrida por um caminho que sobe e desce; uma marcha contra o vento, contra o sol; uma batalha com os combatentes conservando-se à distância); existirá a ubiqüidade de certas situações, a simultaneidade de outras, a manipulação coletiva de objetos, e a realização coletiva de certos momentos ou elementos da narrativa; a tomada de consciência de volume sonoros diferentes, dependendo de ser o barulho produzido por uma pessoa, por várias, ou por muitas. Tudo isso cria um campo receptivo de experiências que prepara para uma compreensão mais fácil e mais rica.

A utilização de máscara, de biombos, de acessórios que façam parte da visão infantil dos seres e das coisas é vivamente recomendada, mais do que nos períodos subsequentes. O realismo infantil é mais forte e a imaginação só se libera através da manipulação de elementos concretos, que solicitem a vida sensório-motora das crianças.

#### 4.1 - Expressão Corporal

A expressão corporal visa favorecer a lateralidade da criança no espaço, permitir-lhe um conhecimento melhor, para fins de expressão, desse instrumento maravilhoso que é o seu corpo, o seu esquema corporal, o controle desse instrumento, o aperfeiçoamento das suas possibilidades. Entretanto, há de se levar em conta as aptidões físicas próprias de cada idade. Deve-se adotar a mesma atitude de prudente atenção que prevalece nas aulas de educação física.

#### 4.2 - Expressão Oral

O profundo interesse que os alunos revelam, numa aula bem conduzida, por uma leitura em voz alta, por um poema bem recitado, chega a ser impressionante. A palavra, mesmo sendo primordialmente um meio de comunicação e de expressão, assume também logo, para a criança, um aspecto inegavelmente estético. Existem palavras misteriosas cujo sentido nos escapa, mas que traçam no céu da imaginação evocações fulgurantes; existem frases que parecem uma chave para um ritual mágico ou um poder sobre a organização do mundo; e outras frases que organizam - quando articuladas no momento exato de um processo ativo - uma série de comportamentos necessários naquele momento.

Hoje em dia, a expressão oral conquistou nas aulas o lugar que lhe cabe. A expressão dramática pode ser um excelente meio para favorecê-la e aperfeiçoá-la. O jogo dramático e o fragmento de uma peça podem constituir pretextos muito estimulantes para uma pesquisa.

Já a partir do segundo ano do curso primário é possível fazer com que a criança, convidada a expressar-se em situações variadas, perceba que existem diversos planos da linguagem.

Por exemplo, se a criança for solicitada a descrever o mais exatamente possível aquilo que um colega ou um grupo de colegas estão insinuando através da mímica, ela terá de expressar-se no plano descritivo. A mímica evoca uma ação mecânica, e não subjetiva ou poética. Pode-se dar maior complexidade ao jogo pedindo à criança que está descrevendo aquilo que vê que imagine estar falando no telefone. Um outro aluno ou grupo de alunos, por trás de um biombo, tentará traduzir imediatamente aquilo que está sendo descrito. Seus eventuais erros poderão ser resultados de uma descrição malfeita pelo aluno-espectador, ou de uma compreensão deficiente por parte dos intérpretes. Se a descrição for gravada em fita, ela poderá ser submetida a uma análise muito enriquecedora, cujo objetivo será o estudo e a prática das linguagens operatórias.

Considerando agora a linguagens expressivas, outros jogos podem ser inventados. Um aluno ou um grupo de alunos procura evocar, através da expressão corporal e da mímica, uma cena cujo caráter subjetivo ou sensorial seja evidente. Um outro grupo, a princípio espectador, representará a seguir a mesma cena, baseando-se porém num texto que será aos poucos aperfeiçoado, para tornar-se cada vez mais conforme à situação inicialmente evocada. Uma comparação entre os dois exercícios, um baseado na atitude, no gesto e no movimento e o outro na linguagem, será particularmente

fértil: relação entre o gesto e a palavra que expressem um mesmo sentimento ou uma mesma percepção; conscientização do fato de que as atitudes, os gestos, os movimentos são um meio de comunicação, tal qual a linguagem oral; desenvolvimento das faculdades de expressão, portanto da sensibilidade, através da expressão física e oral. Existem também um processo de socialização, uma vez que falamos a fim de nos comunicar, ou comunicando a fim de sermos compreendidos, e que essa compreensão do outro o individualiza e o aproxima ao mesmo tempo.

O terceiro nível da linguagem que pode ser abordado é a linguagem poética. A subversão do verbo será traduzida por uma subversão do gesto, das atitudes e do movimento em relação à expressão operatória normal, tipo que na série anterior. Será interessante verificar se a transposição final, oral ou escrita, é poética ou não é; e, se não for, procurar saber por que (pudor, ou incapacidade, já nessa idade, de situar-se num plano assumidamente subversivo e imaginário, etc.).

Através desses jogos, e de outros que terão de ser inventados - e sabemos que as crianças tem inesgotáveis recursos de inventividade - os alunos tomarão consciência de que a expressão oral e escrita é sujeita a uma espécie de regra do jogo. Antes de expressar-me, devo escolher a

perspectiva segundo a qual me situo, seja ela descritiva ou operatória, ou subjetiva, ou poética. A cada uma dessas perspectivas corresponde uma atitude e um tipo de linguagem diferente, quer seja essa linguagem corporal, oral ou escrita. É evidente que tal tomada de consciência se faz muito devagar, de acordo com as possibilidades intelectuais e afetivas dos interessados; em qualquer um dos seus momentos ela é, porém, muito fecunda.

### 4.3 - Encenação

A encenação lembra a maquilagem, os figurinos, os cenários, a iluminação e a sonoplastia, os acessórios, o desempenho (vocal e físico) dos atores, a marcação dos grupos, os percursos individuais e coletivos; em suma, tudo aquilo que permite tornar concreto o sonho de um poeta, seja ele autor ou simplesmente diretor. O trabalho com alunos convirá abordar todos estes elementos numa nova perspectiva. Não se trata mais de reuni-los e manejá-los com finalidade de espetáculo (esta finalidade sendo, por sua vez, um meio para se alcançar um outro objetivo, que é a comunicação de alguma coisa para suscitar um conjunto de reações de ordem afetiva, intelectual ou física).

Na escola busca-se suscitar tais reações, mas a característica de espetáculo não tem a mesma importância, nem exatamente a mesma função.

Não tem a mesma importância, porque muitas vezes ocorre que o grupo é o seu próprio público. A turma encena e representa para si mesma; a maior parte do tempo ela está totalmente engajada na sua atividade; a dimensão social que justifica um espetáculo teatral desaparece em proveito de uma dimensão de grupo, de um grupo de crianças. Isto

significa que os elementos psicodramáticos ou sociodramáticos se tornam muito mais importantes. Já que o público não está presente para receber e transformar (reativando-a, muitas vezes) a energia que emana do processo dramático e que se dissolve na platéia para ali provocar reações em cadeia, que justificam o espetáculo e caracterizam o seu êxito, torna-se necessário que essa energia encontre um novo circuito, um novo impacto. Ela não sairá da área da representação, e deverá portanto retornar aos atores e dar início a uma série de reações e de processos que correspondam aos objetivos atribuídos ao empreendimento educativo, do qual a expressão dramática é apenas um meio. A expressão dramática torna-se uma modalidade original de conhecimento e de desenvolvimento global da personalidade, da vida em grupo, e também da aquisição de conhecimentos variados. De um certo modo, aliás, para a criança (sobretudo a partir dos 7 ou 8 anos) a expressão dramática funciona como um sistema ideográfico aperfeiçoado, na medida em que estabelece relações suscetíveis de serem comunicadas entre uma realidade e sua expressão teatral.

Isto quer dizer que o teatro a ser praticado na escola, orientado dentro de uma perspectiva educacional que é a da escola moderna, não terá a mesma função que o teatro de adultos. O teatro na escola é um universo criado e



vivido por e para um grupo que evolui e se transforma num sistema de investigação original onde, aos poucos, cristalizam-se modos de análise e de síntese, bem como conhecimentos que dizem globalmente respeito à pessoa; para expressar-se a para deixar-se penetrar, intuitiva e racionalmente, pelos elementos desse sistema, o grupo precisa criar situações que lhe permitem fazer um balanço e ir mais além, sem estar comprometido com o sucesso, já que se trata de situações lúdicas, e portanto sem que um eventual insucesso apresente características irremediáveis. Assim sendo, concebemos melhor o que deve inspirar a encenação num teatro como esse: convém que ela ajude a imaginação sem alienar-se num estética por demais elaborada, que comporte, por exemplo, a opção por uma escola ou um modismo.

## 5 - TEATRO COMO TÉCNICA DE ENSINO

Adaptadas ao ensino na escola de 1º grau, as técnicas dramáticas oferecem, praticamente, todas as oportunidades para servir às diversas disciplinas do currículo. Naturalmente, o domínio dessas técnicas, em si, é imprescindível para o bom uso delas, seja quanto aos objetivos gerais do ensino, seja quanto aos fins específicos de cada disciplina.

A medida que os professores vão aprendendo essas técnicas, desde a pantomima, a mímica, os jogos dramáticos, o jornal falado, a dramatização, etc., até o teatro de máscaras, paralelamente elaboram os planos apropriados às diferentes unidades de trabalho; mais tarde, em contato com os seus próprios alunos, aplicam diretamente essas técnicas.

## 5.1 Mímica

É a linguagem, em sentido amplo, tudo o que serve para a expressão de idéias, impressões e sentimentos. Quando a linguagem constitui um sistema de palavras, nascido da vida social, temos o idioma, a língua. Mas, a linguagem natural do homem, anterior a esse sistema, ao qual também serve e suplementa, é a mímica. Na criança, sendo espontânea, é o meio admirável de expressão.

Associado ao instinto dramático, esse meio de expressão fornece ao educador um instrumento valioso e multiforme. Usando um dom do homem, a criança imita qualquer gesto do adulto, dos animais e até a forma dos objetos.

A finalidade imediata de uma aula de mímica é: 1) levar os alunos à busca de argumentos; 2) desenvolver, por meio desses argumentos, a memória, a observação, a imaginação. Assim o professor dá a cada aluno, a oportunidade de escolha do personagem, animal ou objeto a imitar. Cria-se, então, uma situação na qual a mímica deve ser espontânea. Escolhido o tipo, este deve ser observado ou imaginado, antes de apresentado em mímica.

A aula é dirigida no sentido de desenvolver toda e qualquer expressão mímica suscetível de transmitir uma imagem, uma idéia, um sentimento, e de transmiti-la com um objetivo dramático.

## 5.2 - Pantomima

Se perguntássemos a uma professora o que é uma pantomima, ela responderia: é uma peça que representamos utilizando a mímica, a música e as artes plásticas. A mesma pergunta, dirigida a uma criança da escola primária, teria prontamente esta resposta: é uma história em que a gente não fala, às vezes põe umas máscaras e também faz música e barulhos.

Essa antiquíssima forma de teatro, tenha esta ou aquela definição, utiliza primariamente o gesto como forma de expressão, e dela nos valem na escola por seus recursos próprios e, especialmente, como ensejo para encaminhar o instinto lúdico às disciplinas do currículo.

Ao contrário do que possa parecer, a pantomima oferece um campo vastíssimo, tão útil quanto o das peças ou dramatizações, e, em certos casos, indispensável. Dela nos valem para servir aos mais variados interesses da escola: composição (na criação dos argumentos), artes plásticas (na confecção de máscaras e acessórios), música (canções, ritmos e acompanhamentos).

E evidente que a pantomima se liga estreitamente a essas matérias (linguagem, música, artes plásticas), mas

todas as outras disciplinas são por ela utilizadas (Ciências, História, Geografia, etc.) como fontes para os argumentos.

Outras vantagem é o fato de ser compreendida claramente pela espontaneidade e emoção com que o aluno vive o seu personagem. O fascínio, a força, a veemência dos gestos compõem uma linguagem imediata, espontânea, natural, em que o sinal de uma sensação é a própria sensação, a imagem de um sentimento o próprio sentimento, e cujo poder de comunicação remonta aos albores da raça humana.

### 5.3 - Jogos Dramáticos

Nestes jogos se conjugam o instinto dramático e o de emulação. Um grupo de alunos, por meio de expressão mímica ou oral descreve um fato, um sentimento, uma cena pintada ou esculpida, um objeto usual, etc., ao passo que o outro grupo (os antagonistas) procura adivinhar aquilo que está sendo dramatizado. Vivendo numa fase de observação e imitação, é espontânea e naturalmente que a criança adota para si, em companhia de outras, essa forma de atuar e expressar-se, onde a arte foi buscar um dos fundamentos longínquos do teatro.

Compreende-se, assim, que tais jogos devem ser improvisados, isto é, devem brotar diretamente do instinto dramático. Ao se desenvolverem em torno de temas dados ou criados pelos alunos, tais jogos são um veículo natural para a observação, imaginação e criação artística dos alunos. Por esse motivo, o professor se limita a ser uma presença orientadora, sem intervir, sugerir ou escolher esta ou aquela interpretação. A imaginação infantil, alimentada pelo seu próprio mundo, é capaz de surpreender a imaginação adulta, condicionada de certo modo pela experiência. A criança geralmente nos dá mais do que esperamos. O mundo infantil do faz-de-conta é um aspecto da

realidade tal como apreende o espírito da criança, que recria o universo à sua imagem, partindo do que vê e observa.



#### 5.4 - Jornal Falado

O jornal falado é um recurso didático de que se pode valer o professor para atingir os objetivos de um moderno programa de leitura, pois, orienta na criança o gosto pelos textos, desperta a análise crítica, valoriza as composições escolares, melhora a dicção.

O jornal falado deve ser elaborado, dirigido e apresentado pelos alunos, nas classes, como meio de aprendizagem. Na Unidade de Trabalho deve apresentar-se como atividade culminativa. Nas assembleias, serve para informar alunos e professores acerca dos acontecimentos mais significativos da escola. Enfim, também é altamente indicada a sua função nas Assembleias Cívicas.

Estimulando no aluno um maior interesse pela vida não só na escola, mas também da comunidade e do país, o jornal falado é outro meio indicado de estabelecer a estreita ligação com a sociedade.

### 5.5 - Dramatização

Os livros especializados recomendam sempre o uso da dramatização, acentuando a sua eficiência como recurso didático. Entretanto, em nenhum deles encontramos a exposição das técnicas a empregar.

A dramatização é um recurso didático de que se pode valer o professor para conduzir a aprendizagem de qualquer disciplina do currículo. Para que seja eficiente, deve preencher duas condições essenciais: conhecimento perfeito do assunto estudado e espontaneidade de criação, sendo esta última, absolutamente indispensável para que a dramatização adquira o seu valor educativo. A inobservância de técnicas adequada não só invalida a dramatização como recurso didático, como cria sérios problemas de disciplina.

Em trabalho desse gênero, deve-se levar em conta o instinto lúdico da criança, procurando estabelecer regras à maneira das que são tão comuns nos jogos e brincadeiras infantis. De forma alguma, isto impede a criança de criar, de ser espontânea. Muito ao contrário, como temos observado, tais regras tornam a criança mais segura e capaz de "viver" e "inventar" a ação, partindo do tema estudado.

Mas o sucesso desta prática depende muito da orientação da professora de classe, que deve necessariamente basear-se num planejamento prévio e elaborado.

## 6 - CONCLUSÃO

Para que no futuro o teatro na educação assuma o seu verdadeiro papel, que é o de contribuir para o desenvolvimento emocional, intelectual e moral da criança, correspondendo fielmente aos seus anseios e desejos, respeitando-lhe as etapas do pensamento que evolui do concreto ao formal, para dar-lhe uma visão do mundo a partir da marcha gradativa de suas próprias experiências e descobertas é preciso que se atendam dois pontos essenciais:

- A preparação dos professores.
- O apoio governamental, isto é, uma efetiva ação do Ministério da Educação e Cultura.

De nada adiantam belos programas e elegantes teorias se não houver uma formação universitária completa para os professores de todos os níveis. É preciso que a Universidade proporcione aos que aspiram ao magistério um campo de pesquisa, aliado ao ensino sob orientação segura de especialistas; é necessário que se criem laços mais profundos com os países que mantêm mais longa tradição de ensino de teatro e que estão realizando novas experiências.

Uma medida assaz relevante de nossa Universidade foi a criação da disciplina Teatro na Educação, no currículo

destinado à Faculdade de Educação, não somente limitada aos licenciados em Arte Dramática, mas extensiva a outras licenciaturas de vez que se considera o teatro, não somente pelo seu valor em si, mas também como um valioso recurso didático.

A ação dos professores seria bloqueada se eles orientassem as atividades dramáticas somente dentro do espaço escolar, sem ampliá-las à comunidade. No novo conceito de escola sem paredes, ou no prolongamento desta até a comunidade toda, inscrevem-se naturalmente as salas de espetáculos e os grupos teatrais que nelas atuam.

Os grupos teatrais, cuja integração com a escola é da mais alta importância, para que esta possa efetivamente desenvolver o ensino dramático, dependem diretamente do apoio governamental.

Não basta que atores e diretores de teatro estejam ligados à escola e dispostos a criar espetáculos a partir dos repertórios organizados para desenvolver a percepção, imaginação criadora, o espírito crítico e demais capacidades da criança e do adolescente, se não contarem com a aprovação e auxílio financeiro dos poderes governamentais.

Ao tecer tantas considerações para tentar abordar o tema Educação e Arte: o teatro como uma técnica educacional de ensino-aprendizagem, sentimos o quão incompletas seria uma resposta individual, pois acreditamos que somente uma voz coletiva, um coro uníssono de professores, autores dramáticos, atores, diretores e homens de Estado poderá responder pelo futuro, desenvolvendo e valorizando o Teatro na Educação, colocando-o, em nosso país, entre as matérias de ensino indispensáveis a favorecer o processo de educação no mundo atual.

Transcrevemos, ao finalizar nosso trabalho, esta afirmação de Piaget porque encerra uma verdade a ser meditada profundamente por professores e autoridades educacionais:

"Afirmar o direito da pessoa humana à educação é assumir uma responsabilidade muito mais pesada do que assegurar a cada um a capacidade de ler, escrever e contar. É garantir a toda a criança o inteiro desenvolvimento de suas funções mentais e a aquisição de conhecimentos e valores morais correspondentes ao exercício de suas funções até a adaptação à vida social atual".

## 7 - BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Ana Maria Tavares Bastos. **Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARRET, Maurice. **Educação em arte: uma estratégia para a estruturação de um curso.** Rio de Janeiro: Presença, 1978.

BENEDETTI, Lúcia. **Teatro infantil.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BOIADZHIEV, G. N. e outros. **História do teatro europeu: desde a idade média ate aos nossos dias.** Trad., prefácio, notas e resenha de Rogério Paulo. Lisboa: Pselo, 1960.

MACHADO,, Maria Clara. **Teatro II.** Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

PELAIO, Lopes da Silva. **Arte-Educação: estratégia de organização de meninos (as) de rua.** Belém: UFPa, 1993.

RANGEL, Otávio. **Escola teatral de ensaiadores: a arte de ensinar.** Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1954.

REVERBEL, Olga. **Teatro na sala de aula.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. **Técnicas dramáticas aplicadas à escola.** Rio de Janeiro: Brasil, 1982.