UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE ARTES CÊNICAS

HELENICE DE FÁTIMA SILVA MOTA

TEATRO E AUTOCONHECIMENTO:

Desenvolvendo saberes pessoais na educação básica

Brasília – DF

2021

HELENICE DE FÁTIMA SILVA MOTA

TEATRO E AUTOCONHECIMENTO:
Desenvolvendo saberes pessoais na educação básica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como requisito básico para a conclusão do curso de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Drª. Andréia Mello Lacé.

Brasília – DF

2021

FICHA CATALOGRÁFICA (OBRIGATÓRIO – RECEBERÁ ORIENTAÇÃO)

HELENICE DE FÁTIMA SILVA MOTA

TEATRO E AUTOCONHECIMENTO:

Desenvolvendo saberes pessoais na educação básica

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília - UNB, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas.

COMISSÃO JULGADORA:

Professora Doutora Andréia Mello Lacé - Orientadora

FE/UNB

Professora Doutora Fabiana Marroni Della Giustina - Avaliadora

IDA/UNB

Professora Doutora Danielle Xabregas Pamplona Nogueira - Avaliadora

FE/UNB

Professora Mestre Lívia Silva Souza - Suplente

SEEDF/UNB

Brasília, 03 de novembro de 2021

Dedico este trabalho a todos que buscam entender porque o teatro fez tanta diferença em suas vidas e aos que ainda vão sentir essa diferença.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Andréia por não ter desistido de mim nos barrancos da vida acadêmica. Às minhas psiquiatras e psicólogas. Ao meu amado Téo por me apoiar e acreditar em mim mais que eu mesma. Meus pais e irmãos por sempre estarem ao meu lado mesmo à distância. Agradeço principalmente a Deus por me mostrar neste trabalho que os caminhos se entrelaçam e curvam, mas se estabilizam quando nos conhecemos um pouco mais.

“Em tudo o que eu faço, existe um porquê, eu sei que nasci, sei que nasci pra saber.”

Rita Lee

RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa é analisar se o teatro trabalhado em sala de aula auxilia na busca pelo autoconhecimento. Foi adotado o procedimento metodológico de revisão bibliográfica, buscando diversos autores de diversas áreas, como por exemplo Goleman(1995), Paulo Freire(2006,2007), Boechat (2008), (Saarni, 2002) e Marilena Chaui(1996). Após analisar os pontos de vista foi possível entender a relação que as artes cênicas tem com o autoconhecimento. Percebeu-se que o autoconhecimento se dá de forma gradativa e contínua como defendeu Jung citando Boechat em 2008. O ser humano está a todo momento em processo de mudança e por isso precisa se conhecer novamente a cada dia. O processo se torna gradativo pelo fato do autoconhecimento compor não apenas o presente, mas o entendimento de suas emoções no passado para entender o presente. Entendendo a forma que os jogos teatrais e dramatizações contribuem com a busca pela compreensão e emoções humanas para usá-las e estudá-las em cena, observou-se durante a pesquisa que trabalhar as Artes Cênicas dentro das salas de aula da educação básica brasileira pode contribuir com a busca dos estudantes pelo autoconhecimento.

Palavras-Chave: Sala de aula. Teatro. Autoconhecimento.

ABSTRACT

The general objective of this research is to analyze if the theater worked in the classroom helps in the search for self-knowledge. The methodological procedure of bibliographic review was adopted, seeking several authors from mixed areas, such as Goleman(1995), Paulo Freire(2006,2007), Boechat (2008), (Saarni, 2002) and Marilena Chaui(1996). After analyzing the points of view, it was possible to understand the relationship that the performing arts have with self-knowledge. It was noticed that self-knowledge happens gradually and continuously, as defended by Jung, citing Boechat in 2008. Human beings are constantly in a process of change and therefore they need to know themselves again every day. The process becomes gradual because self-knowledge composes not only the present, but the understanding of your emotions in the past to understand the present. Understanding the way that theatrical games and dramatizations contribute to the search for human understanding and emotions to use and study them on stage, it was observed during the research that working the performing arts within the classrooms of basic education in Brazil can contribute to the students' quest for self-knowledge.

Keywords: Classroom. Theater. Self-knowledge.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

1.1 Prefácio ……..……..…….. 10

1.2 Elementos Textuais ……..……..…….. 10

2 O TEATRO NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA 12

2.1 Algumas problemáticas da educação brasileira ……..……...…….. 12

2.2 Breve histórico do ensino do teatro …….……...…. 15

3 O AUTOCONHECIMENTO LIGADO AO TEATRO 22

3.1 Conceituando Autoconhecimento ……...……. 22

3.2 Conceituando a pedagogia do teatro ……...……..……. 24

3.3 Ações contribuintes …….…….. 28

4 FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO NA ESCOLA 32

4.1 Amarras sociais ……..……... 32

4.2 O ator em cena ……...…… 34

4.3 A escola, o ensino …….…..... 35

4.4 A sala de aula é o palco …… 41

5 REFLEXÃO FINAL 44

6 REFERÊNCIAS 46

1 INTRODUÇÃO

1.1 Prefácio

Minha memória afetiva busca no passado o momento que o teatro me fisgou. Busca talvez meus olhos brilhantes surpresos com o que vê, lágrimas de compaixão com uma cena ou o prazer de ser escolhida entre muitos para subir no palco. Mas o que me fisgou de verdade veio já na adolescência, quando um sorriso singelo de gratidão do público aqueceu minha alma, o abraço admirado de uma criança me deu forças e saí distribuindo pulgas nas orelhas por aí.

As artes cênicas despertaram meu viver autêntico e minha personalidade guardada em caixas. Me trouxe sentimentos de compaixão, entendimento, força, coragem, empatia e tantos outros que formaram uma pessoa preocupada com o macro que existe no seu micro. Por isso escolhi trazer em páginas acadêmicas o que me aconteceu e apresentar um vislumbre do que pode acontecer com outros se darem atenção a essa parte da Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Trago neste trabalho o teatro como ferramenta de ensino individual, sendo tratado não como auxiliar na aprendizagem de outras disciplinas, mas como objeto de pesquisa auto suficiente que traz benefícios e conhecimentos próprios que diferem das demais. Entendo que o teatro por si só explica sua necessidade de existência e utilização, sem precisar de apoios argumentais advindos de outras matérias, apesar de ser próximo de algumas. Aqui trago argumentos para que as pessoas que nunca vivenciaram o saber cênico, possam compreender um pouco do que o teatro pode proporcionar. É com paixão que trago aqui o encontro do meu ser com o ser do outro, podendo assim me entender.

1.2 Elementos Textuais

Quando o professor de arte entra dentro da sala para trabalhar as artes cênicas, as mesas se afastam para os holofotes, porque ali agora é um palco do aprendizado. Acredito que em cena podemos entender a nós mesmos com base no espaço ao nosso redor e estímulos externos. Penso que se nos colocarmos no lugar de outro ser, podemos enxergar com mais clareza o lugar em que estamos colocados.

Aqui disserto com objetivo de analisar se o teatro trabalhado em sala de aula contribui para o autoconhecimento dos estudantes. Faço isso inicialmente

identificando os objetivos da escolarização básica na organização da educação brasileira, bem como os objetivos do ensino do teatro, para encontrar seus pontos em comum. Após esse momento procuro caracterizar o autoconhecimento e seus benefícios para o convívio em sociedade. Por fim, analiso a função social do teatro e a relação com autoconhecimento e educação.

Penso que o estudo desse tema é relevante para que os professores possam entender que o autoconhecimento pode ser trabalhado com os alunos de forma direta ou indireta. Ao buscar pelas palavras chave “teatro educação e autoconhecimento" na plataforma on-line Google Acadêmico no dia 28 de julho de 2021 apresentou-se cerca de 21000 resultados relacionados. É um número pouco expressivo se considerarmos temas como “teatro físico” que conta, na mesma data, com cerca de 634000 resultados na busca. Entretanto, observa-se que o número de pesquisas com esse tema vem crescendo recentemente, mostrando o interesse acadêmico por trás dessa temática, como é o exemplo de Claudia Sousa (2016), Celso Solha (2010, 2011) e Sandra Burmeister (2020).

A pesquisa se respaldou no procedimento de revisão bibliográfica, que segundo Gil (2007) permite uma familiaridade maior com o problema por ter caráter exploratório, sendo que aprimora a descoberta de intuições e/ou ideias. Uma revisão feita com rigor e de forma sistemática, poderá apresentar dados confiáveis aos pesquisadores, trazendo uma visão focal do assunto apresentado (LEVY; ELLIS, 2006). Dessa forma, a revisão bibliográfica serviu a este relatório de pesquisa por favorecer o entendimento de diversos autores relevantes para o campo das artes cênicas, educação e psicologia em dados momentos. Por fim trago uma reflexão, confronto e comparo os dados apresentados.

Desejo uma boa experiência a você leitor.

2 O TEATRO NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

2.1 Algumas problemáticas da educação brasileira

De acordo com o artigo 208, inciso I da Constituição Federal (BRASIL, 1988), a educação básica no Brasil é obrigatória dos 04 aos 17 anos sendo direito dos cidadãos recebê-la de forma gratuita. Se estendermos os deveres do Estado com o ensino, podemos citar o acordo de 2015 assinado com a Organização das Nações Unidas (ONU) e outros 192 Estados-membros que se reuniram em Nova York e reconheceram que a erradicação da pobreza em todas as suas formas e dimensões é um caminho fundamental para viver em harmonia. Essa agenda pensada para ser cumprida até 2030 é conhecida como os 17 objetivos para o desenvolvimento sustentável. Dentre os 17, temos como 4º objetivo atingir uma educação inclusiva e equitativa de qualidade, ensinando os valores da sustentabilidade aos habitantes dos países participantes (AGENDA 2030).

De acordo com a Constituição Federal, Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é possível observar que as responsabilidades das entidades federativas em matéria educacional possuem diversos desdobramentos. Para conseguir cumprir o que manda a lei, a educação brasileira se vê pautada em regime de colaboração de acordo com o art. 211 da Constituição Federal. Isso significa que deve haver cooperação e coordenação entre os níveis de governo. E como cita Fernando Abrucio em 2017 na entrevista ao canal de Youtube Movimento pela base:

> No caso da política educacional brasileira, essa política é muito importante, porque o Brasil é um país muito desigual, muito heterogêneo e se não houver cooperação entre os níveis de governo teremos decisões educacionais muito diferentes para as pessoas do Brasil. [...] A colaboração entre os municípios, estados e a própria federação garante que as provisões necessárias cheguem a todos os municípios.

Uma barreira para essa democratização do ensino é a evasão escolar, que atinge os mais diversos níveis da educação brasileira. No ensino fundamental, por exemplo, cerca de 282.425 abandonaram o ensino fundamental em 2020 (QEDU, 2021), o que torna preocupante o futuro da nação e o cumprimento de objetivos como os do Plano Nacional de Educação e os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

Para além da falta de professores com nível de formação necessária, vários fatores relacionados com as condições de trabalho e a formação docente devem ser considerados. O ensino é interrompido por diversos motivos, como pelas situações de aprendizagem, levando ao desinteresse, retenção e evasão dos alunos.

A democratização do acesso significa maior heterogeneidade dos alunos. Mudar a situação dos alunos terá impacto no currículo, nos métodos de ensino e na formação dos professores, pois eles enfrentarão um número cada vez maior de ouvintes e não têm um histórico familiar de aceitação desse nível de ensino (SILVA et al., 2009).

Segundo dados do Relatório do 3º ciclo de monitoramento das metas do Plano Nacional de Educação publicado pelo Inep, em 2019, 93% dos jovens de 15 a 17 anos permaneciam matriculados, fora dessa faixa, vivem aproximadamente 680 mil de jovens que descontinuaram ou não ingressaram na vida escolar (INEP,2021). Essa parte da população, que na minha perspectiva, por vezes é esquecida e/ou marginalizada, é um grande desafio para atingir a meta na data planejada.

Ao considerar que a idade do aluno que é adequada para a etapa de ensino médio é justamente essa de 15 aos 17 anos, o desafio torna-se mais complicado. Na mesma meta 3 do PNE, ao final do programa (2024), a taxa líquida de matrícula no ensino médio deve ser elevada para 85%. Em 2019, essa proporção era de 73%, o que significa que aproximadamente de 1,9 milhão dos jovens que estão na idade de referência e estão matriculados, permanecem no ensino fundamental.

No entanto, esses programas e políticas educacionais para o ensino médio por exemplo, entre outras coisas, visam melhorar a capacidade de aprendizagem e a persistência dos alunos em escolas de qualidade, mas ainda estão longe de atingir a meta de formação estabelecida pela LDB/96: ensino básico combinado com os conhecimentos do ensino fundamental. O conhecimento do processo de produção aprofunda as bases científicas e filosóficas do processo de produção, preparação básica para o trabalho, formação para a cidadania, pensamento crítico e autonomia intelectual (BRASIL, 1996).

Considerar o que acontece com os jovens que abandonam a escola e incluí-los nessa discussão significa levar em conta que eles trazem experiências de vários outros campos dos quais fazem parte, e as instituições escolares não podem ignorar essas vivências. Os jovens apresentam grupos diferenciados, constituídos com base em sua cultura juvenil, bem como formas de expressão e lazer (musical,

visual, corporal, etc.). Estas formas são proporcionadas por outros espaços sociais e redes descentralizadas onde são socializados. Essas contribuições não deixam de estar presentes, quanto o aluno está na escola (SPOSITO, 2006).

Assim, Mansutti (2011) destacou que a escola não é o único espaço de aprendizagem dos jovens, principalmente na contemporaneidade: a nova geração utiliza recursos de hipertexto e multimídia para circular em múltiplos tempos e espaços por meios reais ou virtuais, possibilitando a comunicação e informação. Portanto, são “portadoras de uma nova racionalidade cognitiva, uma racionalidade pautada em apropriação de conhecimentos e em ganhos de aprendizados de forma difusa e descentrada” (MANSUTTI, 2011, p. 71).

As práticas realizadas fora do estabelecimento escolar devem atrair a atenção dos educadores, não no sentido de trazer esses espaços para dentro da escola, desobstruindo a particularidade do processo que se realiza em seu contexto. Porém, se há o desejo de mudar de alguma forma a ação educativa das escolas, é preciso conhecer e entender o mundo, de forma que o estudante tenha um melhor entendimento das disciplinas que os educadores estão trabalhando (SPOSITO, 2006, p. 101).

Obviamente, a discussão sobre a aquisição, permanência e qualidade do ensino atualmente é traduzido e definido como falta do direito de frequentar, repetir e abandonar o saber e a relação que se estabelece pela escola. Esse caso requer uma compreensão da macro sociedade no nível de microssociedade, envolvendo “cotidiano, micropolítica, subjetividade e frustração” (ABRAMOVAY, 2015, p. 231)

Ao combinar políticas públicas com pesquisas acadêmicas, essa complexidade exige que elas estejam inter-relacionadas e afetem múltiplos aspectos simultaneamente. Porém, é muito difícil manter essa continuidade, pois na maioria dos casos é necessário escolher áreas prioritárias de atuação.

Conhecer a si compreende entender os caminhos que se quer seguir e fazer escolhas assertivas para alcançá-los. Dessa forma, tendo o teatro, acredito que parte das questões apresentadas possam ser melhor compreendidas, ajudando o aluno no percurso escolar como um todo. Portanto, ciente de todas as complexidades e questões envolvidas, este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar se o teatro trabalhado em sala de aula estimula o autoconhecimento. Para isso, todavia, um breve percurso histórico do ensino do teatro será tema do próximo item.

2.2 Breve histórico do ensino do teatro

Visto que o teatro está intimamente relacionado à história humana, não é de se estranhar que ele tenha explorado seu potencial educacional desde os tempos antigos. Courtney (1980) apresentou um amplo simpósio de história e filosofia e propôs a base de conhecimento do teatro na antiguidade e apontou que já no século V a.C. a educação dos atenienses era baseada na música, esportes e literatura. No último aspecto, inclui recitações de obras de poetas - especialmente Homero - com apresentações teatrais, gestos e expressões faciais.

Ainda segundo o autor, essa conexão é razoável, pois a performance teatral serve como ferramenta de divulgação do conhecimento e constitui o único prazer literário das pessoas. Para os romanos, o teatro também poderia servir a propósitos educacionais, desde que transmitisse lições morais. No campo da filosofia, Courtney (1980) apontou que Aristóteles da Grécia e Horácio de Roma estabeleceram as bases para o pensamento humanístico no teatro.

Durante a Idade Média, a Igreja Católica usou o potencial educacional do teatro para aproximar os analfabetos das histórias e ensinamentos da Igreja. Na promulgação cerimonial como "Mistério" 1 e "Ética" 2, “[…] personagens bíblicas ganhavam vida e saltavam aos olhos do espectador, fazendo-o compreender de forma mais profunda os mistérios divinos.” (SANTOS, 2009, p. 2318).

Durante o Renascimento, as obras clássicas foram redescobertas e as idéias humanísticas foram restauradas. O apreço pela arte de falar, especialmente o latim, levou ao estudo do teatro antigo, o que acabou favorecendo muitas apresentações escolares. No final do século XVI, algumas instituições escolares europeias já haviam lançado atividades teatrais. Naquela época, os alunos não apenas encenavam obras clássicas, mas também encenavam textos adaptados ou elaborados por professores, mestres e reitores.

No Brasil, o teatro foi amplamente utilizado pelos jesuítas como ferramenta de *marketing* para os índios. Conforme enfatizado por Magaldi (2004, p. 16), a peça criada pela Companhia de Jesus foi uma das primeiras peças no território do país. Seu objetivo era “[…] levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões.” Kassab (2010) destacou que o teatro jesuíta no Brasil era considerado a melhor oportunidade para atrair os indígenas, pois os costumes dos povos indígenas são muito diferentes dos

europeus. Nesse sentido, vale citar as encenações preconizadas pelos jesuítas no território nacional, as canções, danças, instrumentos musicais, adereços e vários aspectos do cotidiano das populações locais são apontados com claras estratégias de colonização, culminando em momentos futuros na aproximação das culturas..

Segundo Courtney (1980), no século 18, os teatros ocupavam pouco espaço no ambiente escolar do mundo ocidental. Uma explicação para isso é que o sistema de raciocínio indutivo de Francis Bacon é comum nas escolas. Embora, como mencionado anteriormente, os filósofos apoiem o teatro na educação dos jovens, seu método educacional propõe um método de estudo dos objetos naturais para encontrar a verdade, e quase não há espaço para a atividade dramática.

No final do século XVIII e início do século XIX, o ensino da escola não sofreu grandes alterações, mas a sua filosofia sofreu grandes alterações. Jean-Jacques Rousseau é de fundamental importância nesse processo, pois coloca as crianças no centro do processo educacional e defende que o brincar é o conteúdo principal da educação infantil (COURTNEY, 1980).

No final do século XIX, até a primeira metade do século XX, diversos autores focaram suas pesquisas nos temas da educação dramática e desenvolveram métodos de ensino que continuam a influenciar as obras da educação até os dias de hoje (COURTNEY, 1980).

No campo das políticas educacionais brasileiras, a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), de 1961, incluiu pela primeira vez o teatro no currículo escolar do ensino fundamental (BRASIL, Lei 4.024 / 61). No entanto, apesar de todas essas contribuições no campo da teoria e dos avanços na legislação, em geral, o ensino do teatro e das artes como um todo ainda recebe pouca atenção nas escolas. Japiassu (2009) destacou que muitos professores, funcionários de escolas, pais de alunos e até os próprios alunos ainda consideram o ensino de artes redundante, relacionado às atividades de lazer e entretenimento ou "luxo", pertinente apenas à classe econômica mais favorecida.

De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases (LDB):

> A educação básica tem por finalidades desenvolver o educando, assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores.

Já Base Nacional Comum Curricular (BNCC) diz que o teatro “instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em performance” e diz ainda que:

> Os conhecimentos, processos e técnicas produzidos e acumulados ao longo do tempo [...] possibilitam compreender as relações entre tempos e contextos sociais dos sujeitos na sua interação com a arte e a cultura.

Levando em consideração que a compreensão das relações pode criar uma pessoa mais sociável e cidadã e que uma experiência multissensorial contribui em diversos aspectos da vida do ser humano, acredito que o teatro é de grande ajuda para alcançar o objetivo da LDB citado anteriormente.

O ensino da arte, em especial o ensino da arte na sua forma de expressão regional, constituirá uma disciplina obrigatória do ensino básico. (Redação dada pela Lei nº 13.415 de 2017). No artigo 7º, o currículo do ensino médio deve contemplar a formação integral dos alunos para a aprovação de um projeto que vise à construção de seus projetos de vida e ao treinamento de seus aspectos físicos, cognitivos e socioemocionais. (Incluído na Lei nº 13.415 de 2017).

Sobre o Teatro, Felício (2009) destaca que é uma arte que permite situações específicas que antes existiam apenas no imaginário do autor. Felício acredita que o teatro também pode salvar indivíduos e a sociedade por meio de condições de vida que não se limitam ao tempo e ao espaço. A arte da paisagem é composta por comportamentos expostos pela pesquisa e discussão desde cenas até textos.

Esta pesquisa e essas discussões enfocam a estrutura da história a ser apresentada, os papéis definidores, a localização dramática, o tempo, o tipo de narração, a duração da performance e a preparação geral dos espaços físicos e dramáticos. Para quem assiste à dramatização, é muito importante entender o pano de fundo de sua cena de desenvolvimento (FELÍCIO, 2009). Para todas essas produções, o esforço do ator é imprescindível, pois requer a dedicação e o aprendizado de todos os envolvidos na preparação e apresentação da dramatização, desde a escolha do tema da dramatização, desde a redação do roteiro até o palco, ou seja, a criação, produção e performance.

Portanto, ao inserirmos o teatro como atividade escolar, ela não se configura como atividade de entretenimento e lazer para os alunos, mas, sim, contribui para o desenvolvimento de crianças e jovens, por meio da arte e experiência educacional

cuidadosa. Porque para que as atividades de casa sejam realizados após a finalização das atividades escolares, além do apoio parental, é necessário que os alunos estejam despertos pelo interesse pela leitura, pela dedicação à atividade, pela promoção da responsabilidade e pela cooperação grupal, de forma a alcançar a socialização e o conteúdo científico através dos tópicos discutidos através do teatro.

Além disso, segundo Reverbel (1997), o teatro ajuda os alunos a realizarem a formação filosófica porque os faz repensar e querer mudar a realidade de forma divertida e agradável. Para a mesma autora, a dramatização deve ser da responsabilidade da escola, com o objetivo de desenvolver algumas competências entre os alunos, tais como: expressão, relacionamento interpessoal, observação, imaginação e espontaneidade. Essas habilidades são vitais para a formação do ser humano e precisam ser estimuladas por atividades dramáticas, como imitação, improvisação, entretenimento, movimentação corporal etc.

Em termos de educação, o teatro é uma excelente forma de trabalhar. Por meio de jogos dramáticos e trabalho no palco, as inteligências podem ser ativadas de maneira lúdica e as habilidades relacionadas a elas podem ser desenvolvidas.

Na prática teatral escolar, observei em meu estágio supervisionado e oficinas que lecionei em períodos anteriores pelo Grupo Cênikas de Teatro Paracatuense [1]que desde o primeiro momento da aula, os membros costumam realizar pesquisas de inteligência cinestésica, usando seus corpos para expressar suas opiniões e resolver problemas cênicos. Além disso, a partir do primeiro encontro, os alunos costumam adotar a inteligência interpessoal, por exemplo, na improvisação, em que precisam desenvolver a capacidade de compreender e buscar responder adequadamente aos estímulos revelados na dramatização.

Nesse processo, a inteligência espacial é bastante desenvolvida e, no caso de ter pouco tempo de atividade, mesmo assim os alunos entendem a técnica de composição e equilíbrio do corpo, objetos e palco. A inteligência musical pode ser estimulada por meio de arranjos, ritmo de cena, textura vocal e restauração de som usando instrumentos musicais, mas na falta deles o corpo se torna parte integrante da cena e o universo das cantigas desenvolve o aprendizado lúdico de todos.

---

[1] Fundado em 2009 o grupo de teatro pertence a cidade de Paracatu, Minas Gerais, sob a direção de Gueuber Evandro. O grupo promove diversas ações pagas e gratuitas para os moradores da região. Mais informações consulte o site https://cenikas.wixsite.com/cenikas.

Na escolha das palavras a serem encenadas e ao longo do processo performático, atribui-se grande importância à inteligência da linguagem, pois a partir da definição dos personagens, pode-se lidar com o som, o ritmo e o significado das palavras. Se deixadas de lado abordagens do textocentricas, o texto é criado e modificado de acordo com o novo contexto explorado ou personagens, e a prioridade da função poética é maior do que a da informação.

Como na educação dramática, o foco não está no autor original do texto, mas na criação coletiva do texto, o processo de criação, desconstrução e entretenimento é aumentado e melhor aproveitado. Portanto, além das inteligências já mencionadas, destaca-se a inteligência interpessoal, segundo a definição de Gardner, é “a habilidade para ter acesso aos próprios sentimentos, sonhos e ideias, para discriminá-los e lançar mão deles na resolução de problemas pessoais.” (GARDNER,1995, p. 14).

De fato, devido às características simbólicas dessa atividade, a inteligência interpessoal proporciona um bom ambiente para o desenvolvimento das artes cênicas. Portanto, não é sem razão que o ensino de teatro enfoca esse tipo de desenvolvimento intelectual, porque contribui na educação comportamental sendo parte integrante do grupo das linguagens.

Com isso, o teatro como prática pedagógica foi inserido como uma atividade coletiva básica que visa ganhar o respeito de seus integrantes e valorizar a sabedoria de indivíduos e grupos. E, semelhante à defesa de Howard Gardner (1995), focando em sua pesquisa em psicologia, podemos ter certeza que o processo de educação dramática começa com o princípio de que todos os indivíduos têm a possibilidade de desenvolver toda sua inteligência. Embora esta seja uma abordagem vertical, isto é, mesmo que o grau de desenvolvimento seja diferente.

O mergulho causado pelo próprio teatro potencializou a descoberta pessoal de forma indireta. No teatro, a existência é descoberta por meio da inexistência. Nas obras dramáticas, a tolerância se expande com o aparecimento do “eu”, pois o “eu” substitui outra pessoa, que é atingida também pela dor, alegria e outros sentimentos que permeiam a vida.

No jogo encenado dentro da escola, conflitos específicos podem ser tratados. Em uma cena, os alunos podem se colocar na posição do professor, ou na posição de colegas diferenciados pela sala. Um jovem preconceituoso pode desempenhar um papel de quem sofre com o preconceito dos amigos da escola. Por

meio dessa troca de papéis, o teatro pode promover a reflexão das pessoas sobre o comportamento, tornando assim seu agente mais sensível. Uma forma muito eficaz de resolver conflitos causados pela intolerância no ambiente escolar, que se inspira nos jogos cênicos de Augusto Boal[2].

Como uma espécie de autoconhecimento, o teatro busca encontrar respostas para questões sobre o que é o mundo, as pessoas, a relação entre as pessoas e o mundo e outras pessoas na teoria do conhecimento moderno. Esse conhecimento propõe um novo paradigma da ciência (CAVASSIN, 2008).

A dramatização promove a liberação da culpa ao atribuir emoções pessoais inconfundíveis aos personagens, o que ajuda o desenvolvimento emocional até certo ponto e, portanto, melhora a relação importante entre o indivíduo e o mundo.

Ao libertar a criatividade promovida pela brincadeira e dramatização, o teatro colabora para a humanização do indivíduo, aumenta a sua sensibilidade e promove a reflexão sobre os sentimentos e comportamentos dos alunos atores que vivem no papel. Por fim, de certa forma, favorece o “resgate do ser humano diante do processo social conturbado que se atravessa na contemporaneidade” (KOUDELA, 2005, p.147).

As crianças e os jovens que recebem esse tipo de educação significativa pautada nas artes cênicas, podem criar um senso de cidadania profundo e melhorar sua visão do mundo em que vivem. É esse tipo de educação que se relaciona com “[...] formação do sentimento de cidadania a partir do nascimento e que se organiza para oferecer os meios pelos quais pode tomar posse da cultura que pulsa ao seu redor” (SOUSA, 2012), que oferece condições para o cultivo da consciência crítica quando adultos sobre as relações interpessoais.

Um dos maiores desafios da educação atual é aliar a prática à teoria da arte, ou seja, comprometer-se com a liberdade de expressão e a espontaneidade, bem como com a fundamentação teórica e a pesquisa da arte.

Hoje em dia, a educação dramática tenta combinar a apreciação estética e a criação para desenvolver as habilidades dos atores de palco e a interação entre o grupo, a escola e a comunidade, pois cada drama toma o público como terceiro elemento cênico.

---

[2] Boal (1931-2009) foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. O trabalho pelo qual ficou conhecido mundialmente é a técnica do Teatro do Oprimido que busca entender e dialogar com esse lugar.

Embora o teatro promova eficácia e contribuição na educação, as artes cênicas ainda não têm perspectivas sólidas na educação no Brasil. Embora seu espaço atual seja melhor do que nas últimas décadas, a realidade é que essa prática geralmente não faz parte do currículo do ensino básico, sendo muitas vezes negligenciado.

Existem muitas razões para a falta do teatro nas escolas. A primeira coisa a se considerar é a falta de compreensão do valor desse tipo de aprendizagem da arte por parte de gestores e coordenadores, o que a torna negligenciada e substituída por aulas de arte, música, história da arte e até mesmo artesanato.

O segundo motivo se deve à "[...] desvalorização da área em relação às demais disciplinas do currículo, [...]baixa remuneração, falta de tempo para a preparação do professor ocasionando em uma precária formação [...]" (CAVASSIN,2008, p.43).

A visão histórica mostra que por mais diferentes que sejam os tempos e por mais que busquem alterar os objetivos do ensino, o teatro quase sempre é visto como um excelente aliado na educação. No Brasil, os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, MEC, 1996), elaborados na esteira da Lei de Diretrizes e Bases (lei 9.394/96) e a atual BNCC, levam em consideração as origens do teatro em diferentes culturas e época e reconhecem sua importância ímpar no campo da educação. Já a Lei 13.415 de 2017, estabelece como obrigatório o ensino da arte tanto no ensino fundamental quanto no médio, reconhecendo a importância dessa área.

Portanto, o que não se esperava é que nas escolas brasileiras a desvalorização de sua relevância seja uma existência de longo prazo, principalmente em tal situação, ou seja, se discuta a importância de reformular o currículo nacional para o cultivo da cidadania individual. A valorização e o aprimoramento da prática teatral nas escolas básicas requerem vontade política e um debate aprofundado.

3 AUTOCONHECIMENTO LIGADO AO TEATRO

3.1 Conceituando autoconhecimento

Boechat (2008) acredita que que cada ser humano tem a tarefa de encontrar respostas no epítome[3] dos processos de autoconhecimento através da personalização. Cada um deve produzir uma transformação no epítome da família, da sociedade, da cidade, da cultura e até da convivência humana. Porque, como Jung, acredita-se que apenas a experiência pessoal e individual pode trazer mudanças coletivas reais (JUNG Apud BOECHAT, 2008).

O processo de personalização é autoconhecimento. Segundo Boechat (2008), esse é o eixo do pensamento teórico de Jung, que descreve o processo pelo qual cada pessoa se torna sua própria identidade verdadeira. Ele realmente se torna um indivíduo, um todo indivisível. Por meio desse processo simbólico, o potencial do indivíduo se renova no nível de consciência. Isso ocorre porque, do ponto de vista de Jung, essa pessoa não nasce como uma folha em branco, mas tem seu próprio potencial predefinido em seu genoma, e Jung define sua representação mental como o protótipo de seu (*self).*

Boechat (2008) ainda conceitua individualização, dizendo que é um termo usado para descrever todo o processo psicológico do *self* gradualmente tornando-se consciente de sua própria natureza. Em outras palavras, este é o processo da diferença entre o eu individual e a identidade coletiva.

Edinger (2004) comentou que este é um processo de desenvolvimento gradual. Todos começam a se identificar com o meio ambiente e as pessoas que nele vivem. É isso que torna as opiniões dos outros tão importantes, porque sua mente é encontrada nos outros. Esta é uma das razões pelas quais as pessoas se reúnem para formar "grupos" em alguns casos.

Edinger (2004) lembrou que no processo de autoconhecimento, o indivíduo gradualmente recolheu essas partes de si mesmo e transferiu essas partes de sua localização externa para a unidade psíquica individual. Ao fazer isso, o indivíduo descobre coisas extraordinárias. Ele se descobre diferente de sua equipe, seus amigos e de sua família. Em nossas vidas, descobrimos esses pequenos

---

[3] Epítome: Substantivo Masculino. 1. resumo de teoria, ciência, doutrina etc. 2. o que resume, simboliza, serve como modelo ideal de. Ex.:"Nijinsky é o epítome do balé clássico”

fragmentos de “identidade”, onde pensamos não haver identidade, na verdade, estamos lidando com profundas diferenças pessoais.

Além disso, para Edinger (2004), o processo de autoconhecimento ou individualização é a tarefa da vida, que só pode ser alcançada quando uma grande quantidade de energia é aplicada a ela. Não é um trabalho de meio período, porque leva tempo e contém tudo o que acontece em nossas vidas.

Boechat (2008) destacou que a globalização não promove a fantasia inclusiva típica, mas promove os interesses das maiorias e a exclusão de um grande número de pessoas. É o direito do mais forte perante o mais fraco. No entanto, não podemos negar que mudanças globais significativas ocorreram na sociologia, antropologia e psicologia, bem como mudanças de paradigma.

Combinando essa linha de pensamento, Bisquerra e Escoda (2007) mencionaram os cinco componentes da competência socioemocional. O primeiro é a consciência emocional de si mesmo e dos outros, incluindo a capacidade de capturar a atmosfera emocional em um contexto específico. A segunda parte é a regulação da emoção, que se refere ao manejo adequado das emoções. O aspecto cognitivo é a base para encontrar estratégias de enfrentamento que possam potencializar as emoções positivas e minimizar as emoções negativas. A terceira parte é a autonomia emocional, que enfatiza uma atitude positiva em relação a si mesmo e à vida, mantém uma alta autoestima e reconhece as limitações pessoais, podendo buscar ajuda externa, se necessário. A quarta parte é o domínio das competências sociais, que destaca a capacidade de comunicação, autoconfiança e respeito pelos outros. A quinta parte trata das competências para a vida e do bem-estar, que é definido como a capacidade de assumir comportamentos adequados e responsáveis na resolução de problemas pessoais, familiares, profissionais e sociais e na manutenção do bem-estar pessoal e social.

Ao considerar esses diferentes aspectos, propõe-se a seguinte definição: A competência emocional é baseada no reconhecimento, expressão, ajuste e gestão das emoções, que constituem a integração de conhecimentos e comportamentos sobre si mesmo e os outros. É basicamente melhorar a qualidade do bem-estar pessoal - subjetivo e psicológico e das relações sociais. Em suma, inteligência emocional, regulação emocional, criatividade emocional e habilidades sociais fazem parte das capacidades socioemocionais mais amplas (GOLEMAN, 1995).

A inteligência emocional (IE) pode ser definida como um conjunto de habilidades que permitem reconhecer e compreender as emoções, gerenciá-las em si e nos outros e usá-las para melhorar as habilidades cognitivas. Três aspectos da IE: a capacidade de expressar os próprios sentimentos; a capacidade de regular as emoções com base nos eventos vividos; e a eficácia do uso de informações emocionais, ou seja, de compreender as emoções de si próprio e dos outros, e lidar com as emoções de acordo com a situação social vivida (SAARNI, 2002).

Edinger (2004) apontou que em uma sociedade como a nossa, membros com presunção boa, forte e confiável devem ter uma estrutura social estável. Eles precisam ter um verdadeiro entendimento de sua identidade e precisam adquirir uma estrutura de papéis que os capacite a manter uma atitude responsável com os outros. Todos esses são produtos do autodesenvolvimento, e o autodesenvolvimento começa com o processo de autoconhecimento. Portanto, o desenvolvimento traz benefícios para toda a sociedade, principalmente para o indivíduo.

3.2 Conceituando a pedagogia do teatro

De acordo com Maslow (2003) “é a criação e a educação artística, ou, melhor dizendo, a arte através da educação pode ser particularmente importante, nem tanto por transformar artistas ou produtos artísticos, mas por tornar as pessoas melhores” (MASLOW, 2003, p. 187).

Na contemporaneidade, a arte educação e a pedagogia dramática estão distantes da antiquíssima preparação do trabalho e da auto expressão criativa, e estão relacionadas ao desenvolvimento cognitivo e à expansão dos conceitos artísticos como experiências de fundo cultural.

No pós-modernismo a sociedade de espetáculo adotou o conceito de arte como experiência e o inseriu em suas vidas, ampliando o conceito de experiência e dotando-o de densidade cultural (Educa mais Brasil, 2019). Dessa forma, é natural que tenhamos herdado uma forma de estudo na educação artística que tome a experiência como argumento cognitivo e por fim, como base.

Identificar a arte como uma experiência cultural ou culturalmente construída é compreender o processo de criação artística e entendê-lo como uma interação significativa entre o sujeito e o mundo. Trata-se de identificar a experiência de vida indispensável na formação da experiência estética, de modo a formar um pensamento pessoal com mais independência. Por fim, é necessário buscar o

conceito de linguagem de Dewey, ou seja, "A arte é a prova viva e concreta de restabelecer, conscientemente, e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é caraterística do ser vivo" (DEWEY, 2010, p. 93).

Remontando ao panorama da arte-educação e da pedagogia dramática, deveria ser óbvio que a experiência estética adquirida nesta trajetória é muito importante como elemento da relação entre o homem e o mundo. Para Duarte Júnior (1996), a experiência estética ou "experiência do belo" são as regras preceptivas da realidade, a destruição das convenções estabelecidas pela linguagem conceitual e pelas palavras. A percepção dos objetos, a percepção da subjetividade humana no mundo ou época ou cultura é a suspensão da vida cotidiana.

Ao analisar os elementos estéticos dos jogos dialéticos e dialógicos envolvendo atores e públicos, a prática pedagógica no campo do drama mostra também as características dessa experiência cultural. Na história da arte e da educação do país, a pedagogia dramática também é enfatizada como uma proposta de formação política e moral dos alunos. Ela reflete o aspecto social e a "interação entre jogo e narrativa", e propõe "o texto poético como meio de acionamento" e "Método de ensino e de processo" (KOUDELA; SANTANA, 2006, p. 202).

Embora o significado de conhecimento seja inerente à educação, ele não se limita a isso. A educação visa desenvolver todo o potencial da humanidade. Essa concepção educacional como transmissão de informações, conhecimentos e conteúdos está retida na prática docente há muitos anos, e agregou outro fator prejudicial à relação dos alunos com seus professores, o fracasso escolar. O fracasso escolar ainda é atribuído unilateralmente aos alunos, ignorando o Estado e, às vezes, até a falta de recursos e investimento dos próprios educadores.

Portanto, nesta conjuntura, a pedagogia e a arte-educação têm que vivenciar um grupo de alunos, considerar a experiência de vida e dialogar com a identidade de gênero física, racional, social e essencialmente cultural dos estudantes. Este é um desafio, ter uma escuta sensível à diversidade. As alianças com a ciência e a cultura podem reajustar a sensibilidade e a compreensão, a emoção e a razão por meio de vários processos experimentais e estabelecer uma experiência consciente de arte e vida: tornando os estudantes pessoas que entendem a própria identidade e seus estigmas.

Considerando a combinação clara com pedagogia e educação, a pedagogia do teatro é o nome do campo teórico e prático da educação dramática hoje. Embora a nomenclatura da educação dramática esteja no campo da educação há muito tempo, a pedagogia do teatro é a base de uma série de atividades de ensino nas escolas e aponta o paradigma epistemológico neste campo, que inclui reflexão, investigação, pesquisa e diversificação. O processo de trabalho dramático, para Koudela (2006, p.162) prevê:

> [...] uma perspectiva da multiplicidade de abordagens, métodos, procedimentos e suas formulações teóricas e históricas e apontando para o caráter interdisciplinar da Pedagogia do Teatro, incorpora temáticas que alcançaram projeção significativa no discurso internacional e que pertencem aos conhecimentos reunidos na área.

Podemos dizer que esses diferentes métodos são fruto da construção histórica da educação brasileira, "eles nasceram de forma autônoma em diferentes formações culturais e educacionais", e podem se configurar no ensino como "a possibilidade de salvar o homem entre os humanos". Enfrentando as dificuldades do processo social vivenciado (KOUDELA; SANTANA, 2006, p.195).

Nessa perspectiva, o termo pedagogia do teatro pode ser usado no plural para determinar as formas e mecanismos atualmente usados para desenvolver gradualmente as habilidades e potencialidades dos discentes, abrangendo inteligência e autoconhecimento. Diante dos valores e significados dados pelo mundo globalizado, quando precisamos urgentemente atualizar nosso humanismo, nossa capacidade crítica e escolhas, mesclamos emocionalmente suas visões e estilos de vida no mundo.

No ensino de teatro baseado em Bertold Brecht, os alunos experimentam o papel do ator e espectador e têm uma relação positiva com o conhecimento. O conhecimento da linguagem dramática é aliado à realidade social dos alunos por meio de situações-problema e jogos dramáticos. Ao aplicar esse conhecimento de forma crítica, é adotada uma solução e uma atitude perante a realidade, pois o teatro é vida, e os estudantes são livres para tomar as decisões que bem entenderem (SOUSA, 2012).

Santoro (2006) percebeu outra área para compreender a amplitude e a importância do pensamento de Brecht no teatro pedagógico de orientação cultural. Ela acredita que é importante compreender a dimensão pedagógica de Brecht não

só para estabelecer uma figura crítica entre os envolvidos no processo, mas também para estabelecer uma postura política. Seu objetivo é ensinar as pessoas a compreender o mundo em que vivem e encorajá-las a mudar o mundo. É um teatro que proporciona às pessoas o prazer de apreciar e pensar, mas ao mesmo tempo procura pessoas para mudar o mundo. O espectador deve ver sua própria realidade, o mundo em que vive. Portanto, ele volta-se para o mundo social para que ele possa ajudar as pessoas a governar a si mesmas e governar o mundo.

Na perspectiva da docência proposta pelo teatro pedagógico de Brecht, devido à influência da distância, os alunos-atores interagem com o público (audiência) para criar um espaço de convivência para refletir, questionar e trocar ideias sobre as contradições sociais nas quais as vivenciam. Ou seja: “Os alunos, ao se apropriarem do conhecimento artístico, ou seja, das técnicas brechtianas, discutem e debatem o referido conteúdo que tem significado humano e social” (SANTORO, 2006, p. 63).

Paro (2008) confirmou os pensamentos de Santoro sobre a importância cultural e a participação ativa dos alunos, enfatizando que a excelente mediação educacional alcançada por meio da participação ativa dos alunos na construção da aprendizagem é fundamental, porque "o aluno se torna sua personalidade de vida", desde que se adapte a cultura, torna-se história humana (PARO, 2008, p. 86).

Como uma forma de pesquisa dramática improvisada, o processo coletivo de desenvolvimento de jogos de improviso, em todos os aspectos permite que as pessoas desenvolvam uma forma muito específica de compreender o mundo, na qual as pessoas podem aprender assistindo e interpretando de acordo com sua própria experiência. São elementos como espontaneidade, experiência estética, originalidade, forma, simbolismo e principalmente imaginação criativa, que interagem no processo de fomento do autoconhecimento e cultura.

As profundas mudanças no estilo de vida, provocadas pela contemporaneidade, colocaram as proposições da arte moderna sob controle e exigem que os artistas adotem novos procedimentos estéticos (ou novos métodos de ensino) para atender à percepção e sensibilidade do público na era atual. Destinatários contemporâneos com características contemporâneas esperam a visão de posições artísticas particulares (DESGRANGES, 2006).

Deste ponto de vista, o drama artístico ou a cultura derivada da experiência teatral em sala de aula, constitui um processo que permite ao sujeito exercer todo o

seu poder em um conjunto de experiências e cultura da imagem, dessa forma é possível florescer além de suas próprias condições. Desde que se entregue à prática de poder pensar e sentir os fenômenos que mesclam o mundo com a vida.

A experiência e a perspectiva de trabalho do teatro nas escolas exploram experimentos dramáticos de uma perspectiva prática, ou seja, aprender fazendo; isso tem dado uma grande contribuição para a pedagogia crítica, que ultrapassa as características utilitárias historicamente estabelecidas. Escolas, teatros cívicos ou instituições de educação moral, superam a ideia de que o grupo de teatro escolar se distancia da proposta transformadora, que em alguns casos apenas produz entretenimento ou faz com que o teatro perca seu poder libertador.

3.3 Ações contribuintes

Para analisar o significado da concepção educacional que tem como base a criação artística e dramática, a emancipação e a educação transformacional, é necessário compreender a trajetória social e cultural entre o modernismo e o pós-modernismo.

A partir da simultaneidade da secularização, passamos a propor uma nova interpretação do mundo e da autocrítica, na qual indivíduos e sociedades buscam suas próprias identidades em uma variedade de estilos e opções de vida sem referência a modelos normativos, e consideram a capacidade de reconciliação, de racionalidade, de autocrítica e do autoconhecimento. Uma nova unidade de emoções e uma nova forma de viver no mundo.

Intencionalidade e reciprocidade são habilidades que podem conduzir a aprendizagem para o viés da qualidade. O conceito de intencionalidade não inclui apenas objetivos de ensino claros e completos, mas principalmente ações concretas do professor, que deve planejar e executar para que esses objetivos cheguem aos alunos, produzindo assim o conhecimento. Já a reciprocidade significa que os alunos participam do processo (GARCIA et al., 2013).

As habilidades intencionais envolvem aspectos cognitivos e relacionamentos interagindo com o conhecimento e emoção para os alunos. O mais importante é o professor não só dominar o que ele ensina (aspectos cognitivos), mas também buscar dominar os aspectos emocionais. Perceber que seus sentidos, como professor, são atribuídos a este conhecimento e a todos os aspectos. A sua relação com o conhecimento e os alunos é plena de vitalidade e emoção (aspectos

emocionais, sociais e morais). Nesse sentido, o desenvolvimento de habilidades sociais e emocionais dos alunos, como motivação e contribuição, podem e devem ser promovidos pela paixão, e o professor possui um papel importante ao mostrar a alegria do conhecimento aos alunos (GARCIA et al., 2013).

A escola deve promover muitas experiências de sucesso, e a oportunidade para os alunos obterem uma sensação real de realização. Além disso, os professores devem incentivar habilidade metacognitiva, tornar os alunos cientes de suas habilidades de aprender, ou seja, estar cientes de seu nível de participação e de suas responsabilidades no próprio sucesso (MEIER; GARCIA, 2007).

Promover o debate e a troca de ideias na sala de aula é promover entre os alunos o desenvolvimento dessas e de muitas outras habilidades sociais, contribui ainda mais com o autoconhecimento. Se pensarmos nesses debates e unirmos com uma metodologia que conversa com Brecht, teremos uma autocrítica política que comunga com o conhecer-se e reconhecer-se. O professor pode aproveitar o estilo de vida de seus alunos. O grupo expressa seus conhecimentos, idéias, valores, opiniões, impressões, sentimentos, posições, dúvidas e muitos outros componentes do mundo interno (GARCIA et al., 2013).

O professor é parte integrante da aula (embora existam diferenças), por isso suas ações revelam seu modo de existência no mundo. Sua postura deve funcionar como modelo de relações éticas e saudáveis: os professores precisam ser cuidadosos e cuidar de compartilhar sentimentos e experiências com os alunos, fornecer seu próprio exemplo, foco, pensamento e estrutura sócio emocional (GARCIA et al., 2013).

Tão importante quanto promover a socialização dos sujeitos é desenvolver entre os alunos a consciência de sua situação única no mundo. Cada um de nós é uma pessoa natural, por meio da história de vida "pessoal e intransferível", a diferenciação se faz com potencialidade e fragilidade. A riqueza da diversidade humana reside precisamente nos aspectos duais de suas condições: Ao mesmo tempo, é sociável, único e composto de relacionamentos (GARCIA et al., 2013).

Outra consideração importante diz respeito ao campo da liberdade e da escuta. Os professores devem ajudar para que os alunos possam expressar suas suposições e mais uma vez, não ignore o "conhecimento socialmente reconhecido" (GARCIA et al., 2013).

É importante que o professor possa mediar a instigação pelo novo e complexo. Este padrão de mediação destaca a importância da promoção professor-mediador. Desafie os alunos a enfrentar o conhecimento que ainda não compreendem e dominam. O lidar com coisas novas requer uma série de habilidades emocionais para lidar com o medo, sentimentos de ansiedade, insegurança e incompetência (MEIER; GARCIA, 2007).

O sentimento de pertencer a algo é outro elemento essencial a ser desenvolvido dentro das habilidades socioemocionais do aluno. Ao mediar o sentimento de pertencimento, o professor consegue promover a identidade e valorização, embora todos os humanos tenham algo em comum, cada ser é único, mas como citado anteriormente, conhecer o outro possibilita conhecer a si mesmo. Nesse sentido, respeito mútuo significa desenvolver uma atitude acolhedora, uma atitude coletiva e tornar-se parte da família, salas de aula, escolas e comunidades (GARCIA et al., 2013).

O vínculo emocional entre ensino e aprendizagem, é fundamental para a promoção de situações reais de aprendizagem. O mesmo com o desenvolvimento de recursos técnicos. O papel do educador, segundo Garcia, é construir um bom vínculo, construir confiança e que professores e alunos se respeitem de forma mútua. O papel de cada pessoa, a autoridade e a organização é o esboço da cena de ensino. "Ser amigos" não significa colocar-se no mesmo nível dos alunos, mas ocupe seu lugar de intermediador, cultive o respeito na relação entre ensino e aprendizagem de forma afetuosa mútua (GARCIA et al., 2013).

Nessa perspectiva, promover o desenvolvimento de habilidades socioemocionais significa realizar ações de mediação intencional para permitir que os alunos estabeleçam vínculos saudáveis entre si e com os professores. Significa também que os objetos de conhecimento estão relacionados à situação de aprendizagem, se atentando ao conhecimento sensorial e pessoal sem perder o significado adotado pela cultura, sendo de forma crítica, séria e comprometida com o aprofundar, enriquecer e ampliar o quadro de conhecimento da sociedade (WEDDERHOFF, 2001).

O desenvolvimento de habilidades socioemocionais pode ser facilitado pelo teatro através da promoção do fortalecimento da inteligência interpessoal e intrapessoal, que é fundamental para a pessoa viver em sociedade e construir um vínculo saudável com ele próprio e com os outros. A partir do momento em que o

profissional reconheça as emoções dos alunos, seja sua alegria, tristeza, medo, raiva ou vergonha, vai criar um canal acessibilidade perfeitamente interativo (WEDDERHOFF, 2001).

Sobre educação emocional, talvez o maior problema sejam as expectativas criadas, como se esta fosse a solução de todo o mal e problema. Mas, é uma boa contribuição para ajudar no desenvolvimento humano. Quanto mais cedo aprendermos sobre nossas emoções, melhor será o resultado, mais eficiente e duradouro a melhoria na qualidade no processo de ensino e aprendizagem (SILVA, 2012).

As competências socioemocionais fazem parte do desenvolvimento humano e não podem ser negligenciadas. Em seu relatório para a UNESCO sobre a Educação para o século XXI, Delors (2021) afirma que a educação ao longo da vida baseia-se em quatro pilares: Aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a conviver e aprender a ser e que a educação deve levar em consideração todas as potencialidades de cada indivíduo.

4 FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO NA ESCOLA

4.1 Amarras sociais

A civilização ocidental estabeleceu códigos de conduta e regras do início ao fim, abrangendo o bem-estar social de diferentes gerações e tornando-se efetiva em nome de valores como moral, tradições e costumes que se tornou inquestionável. Em certa medida, herda a consciência moral e domina o comportamento e a consciência humana.

Ao longo da história ocidental, os seres humanos foram forjados por meio da coerção, da dor e do sofrimento. Se necessário, podemos percorrer uma longa história para encontrar exemplos; como as vítimas da Inquisição que eram lançadas no fogo com certa frequência para que pudessem compensar os pecados de que eram acusadas, e para que a comunidade, por meio da dor física, pudesse aprender que devemos cumprir as regras e punir severamente os comportamentos julgados como impróprios e desobediências em nome da harmonia sagrada ou social. Por outro lado, às vésperas do século 21, comportamentos semelhantes ainda são encontrados em diferentes culturas e grupos sociais. Dentro da família, o status de marido e patriarca ainda domina, e todos devem obedecer a seu marido e antepassados. Nas escolas, há um conhecimento indiscutível e autoritário dos professores, na sociedade o poder restritivo do Estado, da Igreja e da mídia está em toda parte.

Através do castigo físico aberto, escravidão e obediência às regras morais e religiosas na história, foi descoberto que a entrega da violência física explícita no final do século se tornou a domesticação do corpo que está totalmente adaptado para dominação e adaptação. Pode-se inferir que exploração é o uso de técnicas secretas ou modernas de violência que podem coibir e obedecer ao corpo de uma forma socialmente cega, insuspeita e comprovada. A representação do corpo como objeto de poder e meta do poder mostra que a sociedade, em última instância, impõe uma disciplina agradável, uma espécie de controle que determina o que o corpo pode ou não realizar. Nesse sentido, o corpo herdado tem finalidades utilitárias e produtivas.

Portanto, viver em harmonia com a sociedade significa submeter-se aos seus modelos, seus valores e comportamentos, e não duvidar deles. A própria dúvida muitas vezes mostrou desobediência deliberada e atitudes de má conduta.

A teoria do desenvolvimento (biológico) evolutivo ignora diferentes heterogeneidades e diferenças, e especifica e determina os estágios pelos quais cada pessoa deve passar. Pior que isso, para onde ela deve ir. Subentende-se que a pessoa deva investir em um modelo padronizado que deve existir: isto é, se as pessoas se encontram no ideal necessário será considerado "bom", se sua trajetória se desviar da previsibilidade e se manifestar na forma de "tornar-se uma oportunidade de se encontrar e tornar-se", será "ruim".

Tradicionalmente, a sociedade segue principalmente o racionalismo e a compreensão da dualidade, ou seja, a divisão dos seres humanos é pensamento e matéria, alma e corpo, espírito e corpo, cognição e emoção, ou razão e emoção, que destrói a razão e a racionalidade. Reafirmou a validade dos valores e virtudes espirituais. O corpo é reduzido a um reflexo da alma, e ainda está prestando serviços, e sua consideração depende dos caprichos da razão ou do espírito.

Ao dividir arbitrariamente o sistema hierárquico de acordo com o ponto de vista dualista, o corpo humano mostra-se como metade, e após subtrair a ação, não consegue formar uma compreensão de si mesmo, e o outro lado tem apenas metade de seu entendimento, e sua óbvia consistência pode ser naturalização sendo o resultado da fusão. Estamos alienados de pressões socioeconômicas e culturais e pressões que apenas levam à sobrevivência. Essa tendência estéril exclui fatores não objetivos, como imaginação, espontaneidade, sentimento e emoção, ou seja, todos os fatores de difícil controle e monitoramento. A qualidade, o comportamento e a atitude da intervenção acabarão por satisfazer apenas os olhos vigilantes dos outros, satisfazendo assim certas expectativas sociais.

Nesse sentido, como disse Bolstanski (1989), o corpo é sempre construído a partir dos interesses de quem o construiu, ou seja, o corpo é sempre reduzido a algo. Este propósito (ou uma de suas características) torna o corpo uma máquina produtiva e de trabalho que busca o melhor resultado; para a psiquiatria e a medicina, o corpo pode ser apenas uma descarga involuntária de sintomas ou sinais; para certas crenças, o corpo é um obstáculo ao ascetismo; forma e aparência são os contornos corporais exigidos pelo mercado de moda e comportamento social. O individualismo, como expressão eloquente do capitalismo, dificulta a compreensão de outros públicos e considera o corpo como objeto mecânico e de consumo, dividindo-o em partes como as que constituem uma máquina.

4.2 O ator em cena

Ao assumir o papel de um personagem ou improvisação, devemos primeiro entrar em contato conosco mesmos. Conhecer a si mesmo é um primeiro passo para conhecer o outro que existe numa personagem, em um parceiro de cena e no público. Devemos ter nosso próprio conceito e nos conectar ao estado corporal subjetivo a partir do conceito de que temos a estrutura física que nos constitui (como músculos, ossos, fluidos, órgãos, etc.). Não apenas estamos cientes dos sentimentos, emoções e imagens que produzimos, mas também abre espaço para nossa intuição, memória e crenças.

Identidade não é algo que é unificado e inato, mas algo que é formado a partir da perspectiva dos outros. Portanto, está sempre incompleto. Só na imaginação podemos experimentá-lo como uma coisa unificada e completa. E somente por meio de símbolos podemos desconstruir, reorganizar, etc. Sodré (1998, p. 36) enfatiza: “Quanto mais livre se sente um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo por seus próprios padrões”.

Portanto, o ser humano não possui uma subjetividade única, mas possui um patrimônio genético próprio. Segundo Dani Lima (2004, p.87), trata-se “da única coisa que esse ‘eu’ possui na melhor das hipóteses”. Portanto, é um sujeito fragmentado, que não se compõe de uma identidade, mas de múltiplas identidades, sem que seja necessário manter uma conexão coerente entre as partes.

Por meio da educação somática, o sujeito deixa de ser um objeto que apenas absorve conhecimentos sociais. Por meio do processo de auto reconhecimento de descobrir e definir suas próprias características e necessidades, ele pode compreender e planejar sua existência, mudar e agir de maneira positiva, em vez de negativa, como a maioria de nós. A educação somática propõe uma reeducação para a obtenção da liberdade de estrutura, função e expressão, obtendo assim a versatilidade de movimento necessária aos contextos sociais.

Segundo Matteo Bonfitto (2002), a ação é a essência da matéria. O autor entende os movimentos corporais como os elementos constituintes dos fenômenos dramáticos. O comportamento de Aristóteles pressupõe o Ser e existência. Como nos lembra Bonfitto, para Delsarte toda função mental corresponde a um dos corpos e vice-versa. Na performance, somos movidos por diferentes possibilidades: espaço, imagem, sentimento, memória.

> O teatro serve para domesticar o tempo e o espaço-tempo de um encontro de seres humanos que vêm ver outros seres humanos emprestar seus corpos e suas vozes a seres humanos fictícios. Histórias de seres humanos fictícios servem para representar o mundo que nos contém e para mantê-lo ao nosso redor, dentro de uma jaula de espetáculo. Representar o mundo serve para examiná-lo. Examinar o mundo serve para conhecê-lo. (CORMANN, 2003, p.73).

A primeira diferença entre estes dois espaços, nomeadamente o autoconhecimento e o contexto social, está relacionada com a autenticidade das coisas representadas: por um lado, a vida real, por outro, as suas manifestações ficcionais. Porém, se o intérprete assume a existência de outro autor, e o interpreta física e verbalmente para que possa ser visto por outros reunidos para esse fim, então o conteúdo da interpretação é afetado pela realidade e concretude na inspiração da vida.

> A representação teatral do mundo oferece um olhar singular sobre ele, mundo este caracterizado pelas políticas opressivas das mídias de massa e pelas políticas consensuais infantilizantes. Sua crítica das representações dominantes não tem nada de teórica. Seu olhar não é um olhar metafórico, uma "visão da mente", mas um olhar concreto sobre pessoas, palavras e coisas. (CORMANN, 2003, p. 77).

Os jogos dramáticos são um espaço criativo em que a espontaneidade e a imaginação podem libertar-se dos laços que os impedem a sua exteriorização. Diante da questão (ou seja, o jogo), os participantes são incentivados a se dedicar à ação e à reflexão. Koudela diz que:

> [...] por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo (Koudela, 1992, p.43).

Isso não se dá de maneira linear, sequencial, mas de forma articulada e dinâmica. Quando o participante conquista este espaço, aprende a "lutar deliberadamente contra a passividade e a inércia de sua imaginação e isto é um largo passo à frente" (Stanislavski, 1984, p.93).

4.3 A escola, o ensino

A escola não é apenas um local de ensino do saber humano acumulado ou do saber profissional pessoal, mas também um espaço privilegiado que, como disse Freire (2007), sua meta a supera porque tem a responsabilidade de exercer todos os

direitos civis, sociais ou políticos que preparam os alunos para exercer a cidadania, só assim a escola pode preparar os alunos para a vida.

Mesmo para efeito de educação, é preciso acreditar na capacidade de fazer com que as pessoas compreendam a realidade e ajam de forma positiva, melhorando a qualidade de vida de si e da sociedade, neste caso, a escola deve criar condições para o pleno desenvolvimento dos alunos.

Segundo Freire (2007), a educação deve ser uma prática voltada para a liberdade, pois é um processo humano que continuamente produz e/ou transmite valores que são repassados de geração em geração. Portanto, o autor acredita que a educação só pode existir na sociedade e na troca de experiências, pois a educação é pensada para as necessidades das pessoas e tem como objetivo proporcionar educação para a sociedade.

Portanto, para o exercício dos direitos e deveres dos cidadãos, é necessário socializar os saberes e fazer com que os indivíduos utilizem o conhecimento de forma instrumental, aplicando-o nas suas relações sociais e na compreensão da realidade.

No que se refere ao ensino das disciplinas escolares, na maioria das escolas e práticas pedagógicas, a memória dos conteúdos ainda é priorizada. O que Freire (2005) denomina de "educação bancária", na qual os alunos são tidos como depositários do saber dos professores. Nessa relação, o professor é uma pessoa que sabe, e o aluno é uma pessoa que não sabe e precisa enriquecer seus conhecimentos.

Segundo Freire (2005), a educação bancária é aquela que prioriza a memória, não questiona o conteúdo, não torna o aluno crítico e carrega valores de classe normais. Além disso, é uma educação voltada para o mercado de trabalho, que prepara para o mercado de trabalho e prepara mão de obra barata e submissa.

Quando o conhecimento é copiado de forma estática, esse tipo de educação torna-se opressor, sem dar aos alunos oportunidades de crítica e reflexão, fazendo com que aceitem sem questionar e não se posicionem contra eles. Isso ocorre porque a educação bancária trata as pessoas como não tendo história e nenhum status relacionado à realidade.

Porém, para Freire (2005), as pessoas são pessoas históricas que devem observar o passado para melhorar seu futuro. Todos estão em constante movimento e mudança, e esse movimento começa dentro da própria pessoa. Nesse processo, o

conhecimento vital ocorre porque é adquirido por meio da reflexão automática e por meios para expor constantemente a realidade e posicioná-la na realidade. O conhecimento assim construído atende à necessidade de mudar o mundo, pois assim as pessoas se encontram como seres históricos.

A partir disso, foi concebida a educação problematizada, pois a história da humanidade não se completa, então o homem é uma pessoa com uma história contínua. Nesse sentido, segundo Freire (2005), uma das tarefas básicas da educação é fazer com que as pessoas entendam que os interesses individuais só podem ser realizados se estiverem integrados aos interesses coletivos da sociedade. Portanto, ao fazer interações pessoais, a educação o faz compreender que só pode enriquecer-se e desenvolver plenamente seu potencial de contato com os outros.

Ainda para Freire (2005), o processo educacional deve ser um ato político, que leva à dominação ou relações livres entre as pessoas. Existem elites de um lado e trabalhadores do outro. Segundo o autor, uma pedagogia para libertar os oprimidos deve envolver um diálogo intenso entre professores e alunos. O diálogo é a melhor forma de o ser humano desenvolver a consciência crítica, pois reconhece que o diálogo é a base para as pessoas trocarem experiências e interagirem com o mundo.

Nesse sentido, Freire (2007) destacou que a educação é o elemento básico de adaptação e integração entre os indivíduos e a sociedade. Essa adaptação se dá por meio da disseminação universal do conhecimento, a partir daí, por meio do autoconhecimento, as pessoas têm a possibilidade de se desenvolver plenamente.

Como Freire (2005) acredita que o homem é uma existência histórica, ele deve sempre respeitar seu passado para construir seu próprio futuro. Isso é necessário porque as pessoas estão mudando e se movendo constantemente. Nesse processo, as pessoas adquirem um conhecimento crítico, que é produto do aprendizado por meio da reflexão, conhecimento esse que possibilita compreender a realidade, se posicionar diante dela e buscar mudar o mundo. Este fato permite ao homem descobrir que é uma criatura que existe na história.

Portanto, Freire (2007) esclarece que a finalidade da educação é entendida como libertar as pessoas da tirania vigente, e também define que a melhor educação é o sentido oposto do indivíduo. Diante disso, verifica-se que existem dois modelos

com fins educacionais: os coletivos e os individuais. Nesse caso, é finalidade da educação constituir essa existência individual e social em cada aluno.

Acredita-se que, no início de qualquer processo de aprendizagem, os alunos enfrentam conflitos. É a partir desses conflitos que o professor deve agir para ajudar seus alunos a progredir na busca de soluções. Portanto, quando o conflito for resolvido, os professores podem estimular novas aprendizagens e propor outro conflito, para que os alunos tenham a oportunidade de acumular seus conhecimentos de forma concreta e participativa.

Nesse sentido, conforme enfatizado por Boal (1977) o teatro pode assumir uma dimensão de autoconhecimento e ao mesmo tempo uma dimensão social. Augusto Boal é escritor e diretor de teatro, desenvolveu teorias sobre suas performances e tornou-se referência no teatro brasileiro, elaborando o método denominado Teatro do Oprimido. É internacionalmente conhecido pela combinação dramática e ação social:

> Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. [...] o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente, por isso é necessário lutar por ele, por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. (BOAL, 1977, p. 01).

Em seu Teatro do Oprimido, Boal desafia o público a pensar que todos são atores ativos, capazes de atuar de acordo com suas próprias experiências no cotidiano e as condições de vida na vida real. Para Boal, todo mundo é ator, porque sempre atuam no seu dia a dia, pois desempenham vários papéis: sociedade, família e profissionais. Sobre os objetivos do Teatro Oprimido, Boal (2009, p. 83) apontou:

> A finalidade do Teatro do Oprimido não é a de criar o repouso, o equilíbrio, mas é a de criar o desequilíbrio que dá inicio à ação. Seu objetivo é DINAMIZAR. Essa DINAMIZAÇÃO é a ação que provém dela (exercida por um espectador em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os espectadores, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais.

Nesse sentido, o papel do professor é orientar os alunos para uma aprendizagem significativa, em que os alunos possam identificar suas próprias

dificuldades, perceber obstáculos, compreender obstáculos e encontrar soluções. Por isso, é fundamental orientar os alunos a criticarem a própria realidade e o convívio social, o que pode ser feito por meio do Teatro Oprimido, ao mesmo tempo que são atores e escritores de sua própria realidade.

Na educação da conceituação de problemas, educadores e alunos buscam os fatos, descobrem e redescobrem a experiência do mundo, e todos estão inseridos nele. O conhecimento é essencial nesse processo, pois o conhecimento é obtido por meio da reflexão automática e significa expor constantemente a realidade e se colocar diante da realidade. O conhecimento assim construído atende à necessidade de mudança do mundo, para que as pessoas se tornem seres históricos e fundadores de novas relações na sociedade. Por isso, deve haver um diálogo entre alunos e educadores, e esse diálogo deve permitir que os alunos participem da seleção dos conteúdos do curso de forma que fiquem fora de contato com a realidade (FREIRE, 2005).

Freire transmite a palavra aos alunos, e Boal expressa sua voz ao público para que ambas as partes possam falar sobre suas experiências. Dessa forma, eles podem participar da mudança do mundo, aprendendo a usar a autonomia e desenvolver sua própria consciência crítica. Nesse caso, a educação é um ato de diálogo por meio da comunicação e da troca de experiências. Nesse caso a educação se transforma num ato de amor. Amor próprio e para com o outro.

Nesse sentido, a dramatização desempenha um papel importante na vida dos alunos, pois quando é trabalhada de forma cuidadosa, auxilia no desenvolvimento de crianças e adolescentes como um todo, desperta o gosto pela leitura, promove a socialização e, principalmente, melhora a aprendizagem das crianças através do conteúdo proposto pela escola. Além disso, do ponto de vista da obra de arte, do ponto de vista da filosofia, o drama também incomoda porque nos faz repensar e querer modificar a realidade instituída. Além disso, tem um caráter lúdico e é uma forma de lazer.

Segundo Reverbel (1996), os teatros escolares não devem ser realizados na forma de espetáculos, pois durante os espetáculos as crianças mostrarão ao público peças previamente ensaiadas. A autora acredita que o teatro deve ser explorado pelos educadores em sala de aula, e sua principal finalidade é desenvolver habilidades de relacionamento expressivas, espontaneidade, imaginação, observação e percepção, que são próprias para o ser humano, mas precisam ser

estimuladas e desenvolvidas. Nessa perspectiva, as atividades dramáticas são uma ferramenta importante para os professores. Além disso, configuram uma função social e são uma ferramenta importante para os alunos se aproximarem do que se chama de autoconhecimento.

Dominguez (1978) acredita que quando as escolas cooperam com os teatros, elas devem focar em orientar os alunos a desenvolverem características básicas para melhorar o desempenho escolar, tais como: espontaneidade, aceitação de regras, criatividade, autoconhecimento, consciência crítica, lógica de raciocínio, intuição, compreensão da equipe e de si mesmo e compreensão do ambiente.

Nesse sentido, Marilena Chauí contribui:

> [...] o pensamento estético de esquerda também atribuiu uma função pedagógica às artes, dando-lhe a tarefa de crítica social e política [...] A arte deve ser engajada ou comprometida, isto é, estar a serviço da emancipação do gênero humano, oferecendo-se como instrumento do esforço de libertação. (CHAUÍ, 1996, p. 324).

O método do teatro oprimido é baseado na situação real encenada, estimulando a troca de experiências e conhecimentos entre os atores e o público, geralmente colocando o público em atividades teatrais. Assim, Boal criou condições para que o povo superasse os obstáculos de apenas aceitar a cultura, e também se tornasse produtor da própria arte, dando aos oprimidos o direito e a dignidade de serem ouvidos.

O símbolo que Boal escolheu para representar seu método visualmente é a figura de uma árvore, por se tratar de uma árvore, que se baseia em vários saberes humanos, como história, filosofia, sociologia e política. Portanto, as raízes desta árvore são fortes e baseadas na moralidade. Os troncos são representados pela prática do método e dos jogos dramáticos, mas também possuem ramos independentes, são fruto de novas tecnologias e estão sempre baseados na realidade atual.

Hoje, os educadores de arte brasileiros têm discutido amplamente a importância da dramatização nas atividades e níveis educacionais. Os princípios de ensino do teatro orientam a conexão clara entre os dois campos do conhecimento, e o desenvolvimento do sistema de metodologia bibliográfica tem sido de grande importância. Com base nisso, o mesmo princípio que inspirou o surgimento desta arte: como conhecimento, o teatro busca respostas para questões sobre o que é o

mundo, as pessoas, a relação entre as pessoas e o mundo, e outras pessoas - métodos de ensino da alimentação psicológica.

Educação significa desenvolver o indivíduo emocional, intelectual e moralmente. A integralidade da educação assume todas as potencialidades do indivíduo e, com o desenvolvimento da auto expressão, personalidade e imaginação, enriquece-se a dimensão social. O teatro adequado para a educação tem o efeito de mobilizar a criatividade pessoal e melhorar a relação com o mundo.

De acordo com Kincheloe (1997) percebe-se um tipo de educação pós-moderna que se recusa a fornecer elementos prontos e aplicáveis a todas as situações de forma universal. Professores e alunos aprendem a gerar o próprio conhecimento, o que é sempre temporário, pois sempre vale a pena questionar. Ao contrário da linearidade do pensamento moderno, na pós-modernidade os eventos são múltiplos e atuam simultaneamente entre si. As verdades não são únicas porque não se aplicam a todas as situações, a vida e o conhecimento de cada aprendiz são levados em consideração. Portanto, pode-se dizer que a base da educação pós-moderna está no compromisso do professor com o extrair o “máximo das imprevisíveis complicações de sala de aula” (KINCHELOE, 1997, p. 44).

Para permitir que as escolas conduzam práticas consistentes com suas funções sociais, é necessário estabelecer metas que lhes permitam integrar os aspectos pedagógicos, administrativos e financeiros para realizar projetos educacionais - esta preocupação deve primeiro ser traduzida em uma pedagogia política bem elaborada de projetos, para cada instituição. O plano político da escola define uma identidade para si mesma e para a comunidade escolar, bem como um conjunto de princípios e normas para orientar as atividades cotidianas de ensino. Neste sentido, é entendido como um todo numa perspectiva estratégica, não só ao nível do ensino, mas também como uma ferramenta para ajudar a definir prioridades e transformá-las em objetivos educacionais para os grupos escolares, assim como para o contexto social no qual estão inseridos.

4.4 A sala de aula é o palco

Penso que o ensino das artes cênicas é baseado na expectativa de ver os alunos melhorarem e enriquecerem sua experiência artística e estética e, gradualmente, estabelecerem uma identidade para a participação social criativa e responsável. Espero formar alunos envolvidos na história com compromissos sociais

e morais, ele é o protagonista de suas escolhas profissionais, culturais e educacionais agora e no futuro. Enquanto sujeito social, o aluno constrói o seu próprio conhecimento artístico, estabelecendo a relação entre o seu percurso criativo e a sua reflexão pessoal sobre várias linguagens, e utiliza-o como referência para a diversidade da arte produzida hoje e ontem.

Os professores de arte e teatro costumam fazer uma pergunta: quando as mudanças econômicas, profissionais e sociais e a incerteza da vida afetam muito a vida diária, como educar a si e aos outros (estudantes) com dignidade, liberdade e responsabilidade de ação? Infelizmente, não há nenhuma sugestão prescrita, estampada ou excessivamente pública. É necessário que os educadores de arte façam sugestões sobre as características realistas das escolas em que atuam, professores e, principalmente, dos alunos com base nas mudanças na realidade global e na estética contemporânea. Em suma, os professores são responsáveis por compreender, interpretar, inferir, compreender e negociar informações, em suma, dar-lhes sentido para incorporar novas iniciativas e novas apostas para melhorar a qualidade do ensino de teatro. É um papel extenso e o caminho é longo. Escolher a educação e escolher a arte é uma escolha difícil no cenário atual.

Como linguagem, o drama educacional pode promover o desenvolvimento em muitos aspectos. Neste estudo, apresentamos algumas das contribuições do drama para o campo da educação emocional. Este é um processo de aprendizagem experiencial altamente motivador que permite o desenvolvimento desses elementos contextuais, essenciais para uma abordagem educacional abrangente.

Muitos problemas encontrados na sociedade atual estão relacionados ao analfabetismo emocional (BISQUERRA, 2009), que tem um grande impacto negativo nas pessoas (GOLEMAN, 1995). O surgimento da educação emocional é uma resposta às necessidades sociais que não foram totalmente atendidas na educação formal. É um método de educação ao longo da vida (individual, social, familiar, profissional, etc.). Propõe o desenvolvimento de conhecimentos e habilidades sobre as emoções, “com objetivo de capacitar ao enfrentar os desafios que surgem na vida cotidiana” (BISQUERRA, 2005, p. 251).

Dado que muitas crianças parecem ter dificuldade em lidar com os próprios problemas, prestando atenção e/ou concentração, controlando seus impulsos, responsabilizando-se pelo próprio trabalho ou perseguindo seus próprios interesses de aprendizagem, é necessário considerar a educação emocional na escola.

As escolas de hoje têm se esforçado muito para fazer deste treinamento abrangente não permanecer somente na teoria, mas uma rotina diária no currículo oficial. Diferentes aspectos (ÁLVAREZ, 2001; GROP, 2009; LÓPEZ CASSÀ, 2011) abordam todos esses aspectos e apontam alguns objetivos de autorrealização, relacionamento com grupos de convivência e trabalho. Como conteúdo básico, expressam a conveniência de desenvolver autoestima e felicidade, e acrescentam as recomendações de Bisquerra (2005): consciência das próprias emoções, controle emocional, autoestima, emoções e comunicação eficaz, relacionamento interpessoal, resolução de conflitos, habilidades para a vida e qualidade de vida.

A educação emocional deve estar integrada ao currículo como um tema interdisciplinar, adaptar-se a aulas específicas nas diversas áreas acadêmicas, orientar determinado curso, aceitar e expandir em cursos futuros, e se desenvolver com o passar do tempo (BISQUERRA, 2012). O ensino emocional depende mais da formação e do desenvolvimento das emoções do que da orientação verbal. Uma parte importante da aprendizagem é por meio do exemplo e da imitação. Nesse sentido, o teatro é de fundamental importância, enquanto um modelo específico de gestão emocional, que terá um impacto duradouro na vida emocional e na autoconsciência dos alunos (FERNÁNDEZ-BERROCAL; EXTREMERA, 2002).

REFLEXÃO FINAL

Retomando a fala poética que permeia minha mente, eu me lembro dos sonhos distantes da minha infância. Já quis muitas coisas, desde ser médica a ser bailarina. A maioria do que me vinha à mente era por causa de outras pessoas. E foi pela admiração às pessoas que me trouxeram por meio das aulas o mundo, eu quis ser professora. Ficou adormecido dentre as páginas escolares do capitalismo essa vontade de aprender ao ensinar, mas o teatro fez renascer essa arte que é brincar de guiar os passos de outro. Por isso estou aqui hoje escrevendo devaneios em páginas digitais de uma pequena enciclopédia pessoal, o TCC (Risos).

É uma graça como o destino nos leva a terras desconhecidas e esconde os tesouros de nossos olhos. Me parece que eu estou no início de uma jornada como a do *One Peace*[4], que é longa, dura décadas e não consigo saber o que vou encontrar no final, mas me deixa movida pelo desejo de pertencer a algo. É assim que para mim, funciona o autoconhecimento. Em dados momentos nos dá vontade de desistir, em outros precisamos deixar algo ou alguém para trás.

Quando comecei a formular esse trabalho que você lê, eu queria trazer ao leitor um caminho possível para o autoconhecimento, mas durante a pesquisa percebi mais uma vez sua complexidade. Vi por meio de Saarni que conhecer a si mesmo não é só olhar para dentro, mas também a capacidade de expressar os próprios sentimentos; a capacidade de regular as emoções com base nos eventos vividos; e a eficácia do uso de informações emocionais, ou seja, de compreender as emoções de si próprio e dos outros, e lidar com as emoções de acordo com a situação social vivida (SAARNI,2002).

E percebi em momento oportuno que o “eu” só existe dentro do “nós” e que o ambiente em que vivemos, e como nos vemos e nos colocamos nele é parte do autoconhecer-se. É um processo para a vida toda, como cita Edinger (2004), e só dá frutos quando aplicamos real força nele.

Entendendo essa coletividade dentro da singularidade de cada um, veio a pergunta mais relevante deste trabalho à tona: o teatro contribui para esse caminho de autoconhecer-se? Não posso dizer que me surpreendi com os resultados dessa busca. Concluo que sim. Uma pessoa que se dedica parcial ou integralmente ao

---

[4] Animação japonesa que na data de 20/10/2021 tem 981 episódios. É a busca de um pirata por um grande tesouro de valor imensurável, que ninguém sabe exatamente o que é. No caminho passa por aventuras e faz grandes amizades, passa por crescimento pessoal e tem experiências diversas.

teatro durante sua vida, consegue uma sabedoria com relação a si mesmo que é especial. O teatro trabalha corpo e mente em cena. Buscamos entender o meio em que vivemos e onde estamos dentro da sociedade. Nós (atores) temos uma vivência diferenciada de outros pontos e isso nos dá um termômetro interno que permite sentir e entender melhor nossas emoções, a ponto de usá-las em cena a nosso favor. É um dos aspectos citados por Saarni (2002), a eficácia do uso de informações emocionais.

Se avaliarmos por exemplo os pontos citados por Bisquerra e Escoda (2007) para atingir um bom nível de autoconhecimento, vamos notar que todos são trabalhados dentro da cena. É necessário por exemplo, ter entendimento de nossas emoções e das emoções do outro para interpretar uma personagem, já que ao trabalhar a circunstância interna que indica Stanislavski buscamos dentro de nós uma emoção que possa ser emparelhada com a emoção que a personagem poderia estar vivenciando naquele momento.

Enxergar a si compreende ver além de si. É preciso olhar algo de forma externa, para visualizar o que você é. O corpo cênico é o espelho que nossa alma nos dá para essa reflexão e com certeza é uma ferramenta para esse trajeto minucioso em busca do autoconhecimento.

Concluo esse trabalho sem conhecer totalmente a mim mesma, assim como a maioria de nós que está em constante mudança. Entendendo agora, que o autoconhecimento é um processo onde o ponto de partida e o destino final não são o mais importante, mas sim o trajeto. As cores, as luzes e os sabores fazem tudo valer a pena.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Mirian (Coord.). **Juventudes na escola, sentidos e buscas: por que frequentam?** Brasília-DF: Flacso – Brasil, OEI, MEC, 2015.

ÁLVAREZ, M. (Coord.). **Diseño y evaluación de programas de educación emocional**. Barcelona: Ciss-Praxis, 2001.

AS NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável** , 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

BISQUERRA, E.; ESCODA, N.P. Las competências emocionales. **Educación XX1**, n. 10, 2007, p. 61-82.

BISQUERRA, R. **Las emociones en el aprendizaje**: en competencias de profesor de ELE. III Encuentros Comillas, 10-12 Noviembre de 2011. Fundación Comillas y MEC, 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1977.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOECHAT, W. **A mitopoese da psique**: mito e individuação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOLSTANSKI, L. **As classes sociais e o corpo**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

BONFITTO, M. **O Ator compositor**. São Paulo: UNICAMP, 2002.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais** – Arte. Brasília: MEC/SEF, 1997, 130p.

BRASIL, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 dez. 1996.

BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais** – Ensino Médio. Fixa os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 59, de 11 de novembro de 2009.** Brasília: Casa Civil, 2009a. Disponível em: . Acesso em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc59.htm>. 21 de abril de 2021.

BRASIL. **Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014.** Aprova o Plano Nacional de Educação − PNE e dá outras providencias. Brasília: Casa Civil, 2014. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular**. Brasília, DF: MEC, 2015.

CAVASSIN, Juliana. Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e prática pedagógica. **Revista científica/FAP**, Curitiba, v.3, pp.39-52 , janeiro - dezembro 2008.

Censo da Educação Básica 2020 - resumo técnico. **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira**, 2021. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/6993007>. Acesso em: 22 de Agosto de 2021.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1996.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. Tradução Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DELORS, Jacques.**Educação: um tesouro a descobrir.** Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educaçãopara o Século XXI. Brasília: Fundação Faber-Castell. 43 p. ED.96/WS/9. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_por> Acesso em 03 maio de 2021.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec/Mandacaru, 2006.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **Por que Arte-Educação?** São Paulo: Papirus, 1996. 8ed.

EDINGER, E.F. **Ciência da Alma**: uma perspectiva junguiana. São Paulo: Paulus, 2004.

FELÍCIO, W. A. de S. Teatro e a escola: funções, importâncias e práticas. **Revista CEPPG** – Centro de Ensino Superior de Catalão, Ano XI, Nº 20, 1º Semestre. Catalão, 2009.

FERNÁNDEZ-BERROCAL, P.; EXTREMERA, N. La inteligencia emocional como una habilidad esencial en la escuela. **Iberoamericana de Educación**, v. 29, p. 1-6, 2002.

FREIRE, Paulo**. Educação como prática da liberdade**. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

FREIRE, Paulo**. Pedagogia do oprimido**. 45. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GARCIA, Sandra, ABED, Anita, SOARES, Tufi & RAMOS, Mozart. **O prazer de ensinar e de aprender**: contribuições de uma metodologia no aprimoramento das práticas pedagógicas. São Paulo: Mind Lab Brasil & INADE, 2013.

GARDNER, H. **Inteligências múltiplas: a teoria na prática**. Tradução Maria Adriana Veríssimo Verenesse. Porto Alegre: Artmed, 1995, pp.12-36.

GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa.** Atlas: São Paulo, 2007.

GOLEMAN, D. **Inteligência Emocional**: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GROP. **Activitats per al desenvolupament de La intelligència emocional en els nens**. Barcelona: Parramón, 2009.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. 8. ed. Campinas: Papirus, 2009.

KASSAB, Yara. **As estratégias lúdicas nas ações jesuíticas, nas terras brasílicas (1549- 1597), "para a maior glória de Deus".** Tese (Doutorado em História Social)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2010.

KINCHELOE, Joe L. **A formação do professor como compromisso político**: mapeando o pós-moderno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid. Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Revista Científica**, São Luís, V.3, n.2, dezembro de 2005.

KOUDELA, Ingrid. **Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação** In: Trajetórias e Políticas para o Ensino das Artes no Brasil: Anais da XV CONFAEB, 2006.

KOUDELA, Ingrid e SANTANA, Arão Paranaguá. **Cursos de Arte: novos caminhos. Abordagens metodológicas do teatro na educação**. In: Trajetórias e Políticas para o Ensino das Artes no Brasil: Anais da XV CONFAEB, 2006, p. 193-203.

LEVY, Y.; ELLIS, T.J. **A system approach to conduct an effective literature review in support of information systems research**. Informing Science Journal, v.9, p.181-212, 2006.

LIMA, D. **Corpos humanos não identificados**: hibridismo cultural. Lições de Dança, n. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, p. 81-109, 2004.

LÓPEZ CASSÁ, Ê. **Educar las emociones en La infància (de 0 a 6 años)**: reflexiones y propuestas prácticas. Madrid: Wolters Kluwer, 2011.

MANSUTTI, Maria Amabile. Tempos e espaços na escola. In: BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Caderno de reflexões: jovens de 15 a 17 anos no ensino fundamental**. Brasília: Via Comunicação, 2011. p. 65-74.

MASLOW, A. **Diário de Negócios de Maslow**. Organizado por Deborah C. Stephens. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2003.

MEIER, Marcos & GARCIA, Sandra. **Mediação da Aprendizagem**: contribuições de Feuerstein e Vygostky. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

MOVIMENTO PELA BASE. **Fernando Abrucio - Regime de Colaboração e a Base Nacional Comum Curricular**. Youtube, 01 de Novembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jYuo9eH5c44&t=361s>. Acesso em: 09 de Setembro de 2021.

PARO, Vitor Henrique. **Educação como exercício de poder**: crítica ao senso comum de educação. São Paulo: Cortez, 2008.

REVERBEL, O. **Jogos teatrais na escola**. São Paulo: Editora Scipione LTDA. 1996.

REVERBEL, O. **Um caminho do teatro na escola**. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1997

REVERBEL, O. **O texto no palco**. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1999.

ROSA, Joseane. PÓS MODERNISMO. **Educa + Brasil**, 2019. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/pos-modernismo>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

SAARNI, C. **Competência Emocional: Uma Perspectiva Evolutiva**. In: BAR-ON, R.; PARKER, J.D.A. Manual de Inteligência Emotional: Teoria e Aplicação em Casa, na Escola e no Trabalho, Porto Alegre: Artmed Editora, 2002. p. 65-80.

SANTORO, Letícia B. **O Teatro de Brecht – prazer e transformação social**. In SILVA, Angela C. Escola com Arte: multicaminhos para a transformação. Porto Alegre: Mediação, 2006.

SANTOS, Ricardo Costa dos. **A influência da farsa medieval francesa na concepção do teatro farsesco de Gil Vicente**: a farsa do maître Pathelin e a comédia chamada A farsa de enganos. Congresso Internacional da ABRAPLIP, 22, 2009.

SILVA, T. R. N.; DAVIS, C. L. F.; NUNES, M. M. R.; TARTUCE, G. L. B. P. Melhores práticas em escolas do ensino médio – estados envolvidos: Acre, Ceará, Paraná e São Paulo: **relatório final**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas; Instituto de Protagonismo Jovem e Educação; BID, 2009.

SILVA, Monica R. da. Currículo, ensino médio e BNCC: um cenário de disputas. **Revista Retratos da Escola**, Brasília, v.9, n.17, p. 367-379, julho/dezembro 2015.

SODRÉ, M. **O si mesmo corporal**. In: Cadernos de comunicação e linguagens – 2ª série, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, p. 19-31, 1998.

SOUSA, Claudia C. M. **A Arte-Educação e o Ensino do Teatro/ do moderno ao pósmoderno**. Monografia de Conclusão de Curso (Especialização – Filosofia, área de concentração: Estética) – Curso de Filosofia, Universidade Federal do Maranhão, 2012.

SPOSITO, Marilia P. Juventude: crise, identidade e escola. In: DAYRELL, Juarez (Org.). **Múltiplos olhares sobre a educação e cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 96-104.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

Taxas de rendimento (2020). **QEdu**, 2021. Disponível em: <https://qedu.org.br/brasil/taxas-rendimento>. Acesso em: 30 de Agosto de 2021.

UNITED NATIONS CHILDREN'S FUND; VOLPI, Mário; SILVA, Maria de Salete; RIBEIRO, Júlia (Coord.). **10 desafios do ensino médio no Brasil**: para garantir o direito de aprender de adolescentes de 15 a 17 anos. Brasília: Unicef, 2014.

UNITED NATIONS DEVELOPMENT PROGRAMME; INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Plataforma Agenda** 2030, 2021. Página inicial. Disponível em: <http://www.agenda2030.org.br/sobre/>. Acesso em: 26 de Outubro de 2021.

WADSWORTH, B. J. **Inteligência e afetividade da criança na teoria de Piaget**. 2.Ed. – São Paulo: Pioneira, 1992.

.