

# CLIO E DIONÍSIO EM COMUNHÃO COM SARASWATI: A RELAÇÃO INTERDISCIPLINAR ENTRE HISTÓRIA E TEATRO NO ENSINO BÁSICO

**Ildisnei Medeiros da Silva** • Pós-graduando em Docência no Ensino Superior.  
Universidade Potiguar. Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro.  
UFRN. E-mail: ildisnei@hotmail.com

**Mariano de Azevedo Júnior** • Mestre em História. Professor e coordenador do  
Curso de História da Universidade Potiguar. E-mail: marianoazevedo@unp.br

**Envio em:** Fevereiro de 2013

**Aceite em:** Julho de 2013

**Resumo:** O Teatro na Antiguidade foi amplamente utilizado pelos gregos com um cunho pedagógico, para educar através das representações teatrais, tudo pelo bem da pólis. A partir dessa ideia esta pesquisa utilizou o mesmo princípio em sala de aula, no ensino de História, de modo a perceber como se dava esse processo e como seria aceito pelos alunos, na atualidade, o uso do teatro em sala, numa disciplina conhecida por ser teórica. Ao fazer uso dessa metodologia no campo de estágio, percebeu-se que essa ferramenta pedagógica, pouco utilizada, faz os alunos refletirem numa perspectiva mais enfática sobre as sociedades, suas espacialidades e temporalidades, podendo ser comparada a catarse sofrida pelos gregos ao assistirem como público ativo às peças teatrais na Antiguidade.

**Palavras-chave:** Ensino de História. Ferramenta Pedagógica. Pedagogia Teatral.

## CLIO AND DIONISIO IN COMMUNION WITH SARASWATI: INTERDISCIPLINARY RELATION BETWEEN HISTORY AND DRAMA IN THE BASIC EDUCATION

**Summary:** In the antiquity, the drama was widely used by the Greeks with pedagogic matters, to educate through the drama representations, all for the development of the "polis". From this idea, this research used the same principle in the class room, in History teaching, to notice how that process was and how it would be accepted by the students, nowadays, the use of drama in the class room, in a subject known as theoretical method. By using this methods as the training technic, was noticed that this pedagogic tool, made the students reflect in more emphatic ways about the societies, its spatiality and temporality, and may be compared to the catharsis of the Greeks which has passed by, when they watched, as active public, to the plays in the antiquity.

**Key-words:** History teaching. Pedagogic Tool. Drama Pedagogy.

## 1. INTRODUÇÃO

Vivemos um período de verdadeira universalização da imagem, onde com cada vez mais intensidade as manifestações visuais – televisão, fotografia, cinema, teatro – estão mais presentes em nosso cotidiano. Contudo, a escola parece não ter se dado conta disso, e nem de que numa sociedade imagética como a que vivemos, fazer o ensino imperado sob narrativas textuais e palavra escrita somente, é incorrer em erro.

O Ensino de História, assim como outras disciplinas, também requer uma espécie de fuga dessas narrativas textuais e palavra escrita, principalmente porque já é de senso-comum pensar que as aulas de História são monótonas, justamente por fazerem uso somente de leituras longas e pouca dinamicidade. É necessário que o professor tenha conhecimento disso e faça algo para mudar esse conceito.

Circe Bittencourt (2005) aponta que há uma década a relação formação do professor de História e o cotidiano de sala de aula é pauta de encontros e congressos, que versam superar o ensino tradicional de História, mas mudanças no cotidiano dos professores destes níveis educacionais ainda não são satisfatórias. Como principal causa, a autora coloca que esse relativo insucesso de renovação do ensino de História se dá graças ao descaso quanto á educação brasileira por parte dos governantes, pois há escolas onde faltam recursos, e onde o único existente ainda é a dupla mais conhecida pelos educadores, quadro negro e giz.

Contudo, não acredito que o problema esteja somente nesta esfera, ele é uma das causas mais importantes, isso é inegável, mas o professor também deve fazer sua parte enquanto estudioso. Se não há condições favoráveis para uma formação continuada, é preciso pelo menos renovar as leituras, e claro, experimentar. Ideias são tidas, porém nem sempre postas em prática, de modo que é preciso a experimentação, já que o campo de pesquisa do professor, é a sala de aula, ali é seu laboratório.

Para Shön (2000), o conhecimento desse profissional deve formar-se sobre a experiência, através da qual ele pode experimentar a ação e a reflexão em situações gerais, de modo que a sala de aula funcione como um laboratório prático. E levando em consideração esses aspectos, o professor deve se dispor a pensar a sua ação, para ser capaz de planejar e elaborar uma proposição de aula que esteja comprometida com a qualidade da aprendizagem.

Para isso, é necessário que esse profissional compreenda que o conteúdo de História não é o passado, mas sim o tempo, ou em outras palavras, as maneiras de analisar e

compreender os movimentos das sociedades, seus mecanismos, como afirma Sônia Nikitiuk (2001). Tendo compreendido isso, o profissional docente deverá explorar estas questões com seus alunos das mais variadas formas, de modo a unir o fazer histórico ao fazer pedagógico.

E essa transposição didática dos conteúdos e do procedimento histórico é o principal desafio em sala de aula a ser vencido na atualidade, como afirma Bittencourt (2005). O docente deve objetivar que o conhecimento histórico seja ensinado de forma que o aluno tenha condições de participar do processo de fazer a História, trabalhando a compreensão e explicação histórica, de maneira que os alunos encontrem significado no conteúdo que aprendem, este é outro problema, os alunos por vezes não entendem o porquê de estudarem História, e para quê ela serve, pois não conseguem fazer relação entre os conteúdos abordados pelo professor e a vida cotidiana.

Pensando em um Ensino de História mais dinâmico, mais participativo por parte do corpo discente, e na transposição dos conteúdos históricos de maneira diferenciada, é que decidi estudar uma metodologia diferenciada de ensino especificamente, a utilização das Técnicas de Jogo e Cena em sala de aula.

Mas não apenas o Teatro Pedagógico, como também pode ser chamado, enquanto metodologia, e sim buscando perceber os motivos pelos quais ele possui essa essência pedagógica, e como seria a utilização do mesmo nas aulas de História, pois muitas vezes vemos seu uso por professores polivalentes, e não por um profissional que leciona um conteúdo específico.

E de fato, como disse anteriormente, a sala de aula é o laboratório do professor-pesquisador, percebi-a como meu laboratório, dei-me conta de que é o lugar onde poderia/ posso realizar minha pesquisa cânone, in loco. Foi através da leitura, observação e experimentação que esse trabalho fora desenvolvido no campo de estágio e que agora apresento neste artigo.

## ■ 2. COMPREENDENDO A ESSÊNCIA PEDAGÓGICA DO TEATRO

O ponto de partida para pensar a essência pedagógica do Teatro foi análise da utilização de peças gregas escritas no século V a.C., o contexto em que elas estavam inseridas e seus objetivos almejados, além da percepção da mesma enquanto fazer artístico.

A tendência à imitação é natural ao ser humano, bem como o gosto pela harmonia e pelo ritmo. Nos primórdios da humanidade, os homens foram aos poucos, mesmo sem perceber, provavelmente, criando a poesia e o teatro, fazendo rituais e invocando deuses que eram na verdade, para eles, as forças da natureza.

Levando em consideração esses rituais como expressão poética e teatral, e tornando essa poesia algo com formas definidas, o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322

a.C.), escreveu no séc. III a.C. na *Poética*, que foi o primeiro escrito a conceituar poesia, entender o teatro como expressão poética, e dividir os chamados gêneros poéticos. Pode-se dizer que ele criou uma taxonomia do Teatro pelo desejo de diferenciar as artes.

Em sua obra, Aristóteles vê a arte como sendo uma imitação; sendo estes os primeiros escritos conhecidos que procuraram analisar as formas de arte e da literatura. Ele diz que:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras [...] Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia [...] (1993, p. 17).

Ou seja, para ele a arte não é real, mas a representação de algo idealizado, não expressando em sua totalidade o que foi pensado. Ou seja, a imitação recria, e a recriação visa àquilo que pode ser, pois verdadeiramente não o é. E também não se deve considerar que por considerar a arte uma imitação ele legava ao artista uma esfera de inferioridade. Ao contrário, valorizou o artista dizendo que ele é um ser humano que capaz de copiar das mais variadas formas.

Em sua *Poética*, ele apresenta o conceito de poesia, entenda-se teatro como expressão poética, como imitação, e também apresenta o homem de diferentes modos nos gêneros poéticos em uma divisão que ele mesmo criou: lírico, dramático (tragédia e comédia) e épico, entendendo os gêneros como concepções de mundo.

De propósito, ou não, o legado deixado para a posteridade foi um Teatro com cunho extremamente pedagógico em sua essência, e que se estende da Antiguidade, passando pela Idade Média, até os dias atuais quando são realizados trabalhos que enxergam o Teatro desta forma, enquanto meio formador.

A Civilização mais conhecida por seu Teatro é a Grega, e não é por acaso; as peças tinham um cunho formador, pedagógico, intrínseco a elas e que é parte concreta nos escritos teatrais da Antiguidade. Margoth Berthold (2001) afirma que em nenhum outro lugar uma arte teve um papel tão social, e foi tão importante como para os gregos, que participavam em massa dos espetáculos nas grandes arenas:

Até mesmo a disposição de atores e público, do teatro em forma de arena, tem significado; não era apenas uma questão de propagação de som – as arenas eram construídas próximo a montanhas para que o som batesse nas rochas e voltasse para o público, não se propagasse além daquele local – mas sim porque a forma de colocar pessoas em uma espécie de círculo, é fazer com que todos se sentissem participantes do que estava acontecendo.

Patrice Pavis (2005) define o Teatro de Arena como aquele no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação es-

portiva não apenas pensando na unificação do público, mas para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos se envolvem emocionalmente.

E ainda, Margoth Berthold, sobre como se estabelecia essa relação entre teatro e público, afirma que “não podemos nos esquecer de que a tragédia antiga em Atenas era uma ação ritual e, por essa razão, acontecia não tanto no palco quanto na mente das pessoas. O teatro e o público eram circuncidados por uma atmosfera extrapoética, a religião” (2001, p. 114).

Se tomarmos a *Poética*, de Aristóteles, como ponto de partida para análise, e a partir dela fizermos relações com tragédias e comédias gregas, fica claro como era visto o teatro neste período. O gênero lírico posiciona o “eu” em face dos mistérios da vida, a poesia épica apresenta o homem de forma idealizada, a tragédia o exalta em suas virtudes, e a comédia ressalta seus vícios e defeitos. De modo que, as peças teatrais eram utilizadas de modo que a “polis” pudesse perceber no erro do outro, nas ações do outro, um erro que cometera ou que pudesse vir a cometer.

Nas peças gregas, segundo afirmou Aristóteles em sua *Poética*, principalmente nas tragédias, os personagens não falavam retoricamente e sim politicamente. As tragédias eram essencialmente políticas e se assumiram como uma interpretação autorizada dos mitos nacionais.

O conceito de política está mais do que presente no teatro grego, era presença constante, valendo salientar que fazer política na Grécia era estar preocupado com o bem – estar coletivo, com o bem social. No teatro eram reveladas questões de ordem social. Enquanto os gregos estavam fazendo arte, também faziam atos políticos, era uma atitude de quem não apenas ocupava um lugar na Paideia, na assembleia, mas sim de quem tinha a responsabilidade civil nos seus atos do cotidiano coletivo, era a educação para o bem da “polis”.

Várias foram as tragédias que narraram os valores dos heróis atenienses, a superioridade do estado ateniense e as virtudes da democracia, particularmente as escritas pelo dramaturgo grego Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.).

Um exemplo das peças de Ésquilo é *Os Persas*, que amplificou e enalteceu a vitória grega na Batalha de Salamina por volta de 480 a.C. – conflito entre a frota persa e a frota grega que se deu no estreito que separa Salamina da Ática –, e os nobres valores cívicos atenienses. E também *Oréstia*, representada pela primeira vez em 458 a.C., que enaltece a consolidação da democracia estabelecendo um compromisso entre os extremistas aristocratas e os camponeses desfavorecidos que é a própria democracia. No fim da peça, a criação de um tribunal para decidir a sorte de Orestes (que é absorvido) expressa a convicção democrática de elaborar leis escritas como solução aceita por todos.

Analisando a peça *Édipo Rei*, de Sófocles (497 a.C. – 405 a.C.), podemos perceber como o papel educativo está arraigado ao que era escrito e encenado.

A fábula não apenas ensinava o que era certo e errado, mas trazia nela aquilo que a sociedade grega defendia como correto, de modo a manter, de certa maneira, o status

quo, se o autor da mesma concordasse com o que estava posto, é claro, ou então era uma maneira de as pessoas criticarem aquilo que estavam vivendo, através da crítica feita por quem escreveu a peça, e denunciada durante as encenações.

O processo era pensado para funcionar da seguinte maneira: ao ir às arenas e ver o espetáculo atentamente o sujeito reconheceria na peça, fosse do gênero trágico ou cômico, através daquilo que o herói sofria, seus erros e seus limites e tentaria superá-los por meio da catarse, através do domínio dos próprios desejos, dos prazeres, da “hybris” (sentimento que conduz à violação da ordem), em nome de um bem maior e de um bem comum.

O cidadão grego se perguntava: “o que posso fazer para evitar o mal que lhe sucedeu ao herói?”, ele temia cair no mesmo erro que o herói trágico, ou ser tão ridículo e grotesco quanto os personagens cômicos. Sofrendo a catarse o homem iria se preocupar e refletir sobre as atitudes que toma, e essa preocupação consigo, do sujeito, culminaria na harmonia da “polis”.

É evidente, através da análise, que a expressão teatral era utilizada como meio de reflexão, de aprendizado, tendo sido na Grécia, com suas particularidades é claro, a primeira sistematização do fazer teatral e da utilização do Teatro como meio formador, como método educativo da população.

Com o passar dos séculos, apresentam-se diferentes formas de ver e pensar o teatro. A ideia de Teatro mais forte difundida atualmente, e mais conhecida pela maior parte da população, do público de massa, é o que chamamos de Teatro Comercial, que é um teatro voltado exclusivamente para o entretenimento, para fazer rir ou chorar, mas de forma superficial e que não traz em seus ideais, em seus objetivos, aquilo que era importante para os gregos, o bem-estar social.

As chamadas peças comerciais é que são as mais assistidas, as mais comentadas, e que possuem maior público por trazerem ao palco artistas de televisão, e não pelo que elas pretendem, ou não, mostrar como conteúdo em seu texto e dinâmica teatrais.

O teatro que está posto hoje é influência direta do Teatro Norte-Americano, que quando nasceu de fato, ou seja, quando fora reconhecido como o chamado “teatro legítimo norte-americano”, foi criado para ser um teatro de entretenimento, mais um mecanismo para fazer a economia se movimentar.

O Federal Theatre Project, um programa do plano New Deal de Franklin D. Roosevelt, ajudou a promover o teatro e fornecer empregos para atores, e após a Segunda Guerra Mundial, o teatro dos EUA estava fortalecido o suficiente, e vários dramaturgos do país, como Arthur Miller e Tennessee Williams se tornaram renomados no mundo todo. E os tão famosos musicais da Broadway ganhavam cada vez mais público.

Nos anos 1960, a experimentação nas artes se acabou espalhando ao teatro também, com peças como *Hair*, incluindo nudez e referências à cultura das drogas. Os musicais permaneceram populares e alguns como *West Side Story* e *A Chorus Line* bateram recordes, e são justamente esses musicais, e o estilo Broadway de pensar

teatro que são difundidos hoje, estando fortemente interligado com a literatura, filmes, televisão e música norte-americana e não é incomum uma mesma história ser recontada em todas estas formas.

Porém, não é somente este tipo de teatro que existe, e muitos grupos espalhados pelo mundo inteiro, muitas companhias, tentam a todo custo resgatar o verdadeiro sentido do teatro, a reflexão através da arte, através de suas montagens. Esse sentido do Teatro é tratado na Contemporaneidade por muitos encenadores e seus discípulos, como: Antonin Artaud (1896 – 1948), poeta, ator, roteirista e diretor do teatro francês, que acredita na força epidêmica do teatro e que este é capaz de trazer à tona a essência do ser; e Jerzy Grotowski (1933 – 1999), que pensava a arte como o veículo que levaria as pessoas se libertarem de suas máscaras que diariamente são construídas no convívio social.

Ou seja, atualmente também são difundidas ideias como os destes dois pensadores do Teatro que enxergam o teatro como além de um simples entretenimento, de uma ferramenta de diversão, eles entenderam a arte teatral como um meio de formar pessoas, de fazer pensar sobre si e sobre os outros.

A ideia geral que se tomou para o Teatro Pedagógico advém desse Teatro Reflexivo, e esse aparecimento de uma Pedagogia Teatral como está posto hoje, se constituiu a partir dos modos de fazer e pensar teatro de nomes importantes como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, dentre outros.

Estes grandes encenadores do Teatro pensavam não em “ensinar” teatro aos seus grupos de atores, mas de orientá-los num processo poético no qual a partir disso fosse constituído um modo específico de fazer algo que atendesse ao verdadeiro sentido do fenômeno teatral, do que apenas acúmulo de técnicas, é criada então a figura do diretor-pedagogo.

Sobre o trabalho do diretor-pedagogo, Robson Carlos Haderchpeck aponta:

[...] podemos dizer que o trabalho do diretor-pedagogo começa anteriormente à proposta do texto ou da encenação, começa antes na percepção e no estudo sobre as particularidades do grupo com o qual vai trabalhar. É como se ele tivesse que estudar as propriedades do solo a fim de conhecer suas características e considerar os efeitos do tempo e do clima antes de plantar. O diretor-pedagogo pode e deve executar a sua proposta estética, mas deverá atentar para que ela se adequasse às necessidades do grupo com o qual irá trabalhar. Caso contrário, poderá não obter uma boa colheita. E é tomando-as como exemplo, e pensando essa essência que existia no Teatro Antigo, que o teatro pedagógico se inspira; ele nada mais é do que a tentativa de levar os princípios de um teatro reflexivo para grupos de pessoas nas mais diversas instituições, como por exemplo as escolas, de modo que professores e alunos possam pensar sobre as questões humanas e sociais através da arte teatral (2009, p. 87).

E é tomando essas ideias de alguns encenadores do teatro moderno (nomes citados anteriormente) que ficaram conhecidos por sua prática artístico – pedagógica, e pensando essa essência que existia no Teatro Antigo, que o teatro pedagógico se inspira; ele

nada mais é do que a tentativa de levar os princípios de um teatro reflexivo para grupos de pessoas nas mais diversas instituições, de modo que professores e alunos possam pensar sobre as questões humanas e sociais através da arte teatral.

Essa Pedagogia Teatral, como coloca ICLE (2009), surge como uma urgência de humanização dos sujeitos na Contemporaneidade por intermédio das práticas teatrais. Ou seja, faz-se o uso da Pedagogia do Ator levando suas ideias para além palco, para fora de um teatro onde estão diretores e atores, de modo que o teatro se tem apresentado sob uma forma pedagógica nos ambientes mais variados: empresas, escolas, igrejas, associações, ONGS, hospitais, presídios, com vista a um processo de humanização que não é feito através do espetáculo, mas sim da situação pedagógica.

Percebe-se que ao fazer uso do Teatro, das noções de Jogo e Cena (interação entre os personagens, seus atos, e o público, mesmo que apenas catártica) em sala de aula, é possível perceber que a função principal que tinha na Grécia, trazer reflexão, ainda continua. O teatro funciona como um poderoso meio para gravar na memória um determinado tema, mas não apenas para isso, ele leva, a partir de um impacto emocional, os alunos a refletirem sobre determinada questão moral.

Fazer uso das técnicas de Jogo e Cena em sala de aula leva o aluno a refletir numa perspectiva mais enfática sobre as sociedades, suas espacialidades e temporalidades, o que não deixa de ser uma catarse, como se tinha na Grécia Antiga. Os objetivos principais do uso dessas técnicas são estimular a criatividade, o interesse e o espírito crítico, incentivar a leitura, a expressão oral e a integração da classe, de maneira que além de trabalhar a interação entre alunos, também é possível trabalhar de maneira interdisciplinar.

A transposição de uma Pedagogia do Ator para a Pedagogia Teatral evidencia que praticando teatro – pois durante as mais variadas experiências não apenas se assiste teatro, mas se participa dele, como ator e como observador – expurgar-se os males que afligem as pessoas no dia-a-dia, se pratica o teatro para melhor viver.

Faz-se isso de maneira que o sujeito cria, ele mesmo, uma versão para o “papel” que é dado durante o processo criativo; durante os jogos de improvisação os indivíduos não reproduzem o que o professor/diretor-pedagogo deseja, mas aquilo que é resultado de sua criatividade. Deste modo, esse processo de improvisação se mostra como uma atividade que estimula o desenvolvimento da criatividade, da espontaneidade, da flexibilidade e da imaginação dos participantes da atividade realizada.

### 3. O JOGO TEATRAL COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA

O Teatro Pedagógico traz em seus princípios o uso do Jogo, pois em se tratando de um recurso didático que faz uso da Improvisação como principal meio de desenvolvimen-

to, esse ato de improvisar traz consigo os jogos improvisacionais, que foram estudados pelos mais variados pesquisadores.

O ator e diretor russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938), que foi o primeiro teórico a sistematizar uma metodologia para a formação do ator, desenvolveu seu sistema das Ações Físicas para auxiliar o ator a chegar a um resultado satisfatório em suas representações através de procedimentos mais seguros e não apenas intuitivos e inspiracionais.

Stanislavski em seus escritos sempre reforçou a ideia de que os atores devem se exercitar sempre, exercitar as estruturas como um todo, de modo que com esse treinamento sistemático o ator possa alcançar um controle sobre seu aparato físico e vocal. De modo a desenvolver o potencial expressivo do aparelho vocal a partir de estudos como dicção, canto, entonação, e o tempo-ritmo no falar, para que seus sons expressem os mínimos detalhes, modulações e nuances. Então, seu sistema é basicamente um método de treinamento.

Esse sistema desenvolvido por Stanislavski é um método de Improvisação, e para desenvolvê-lo é necessário o jogo consigo, com o outro, com a situação, e é mais do que necessário a esta improvisação e a este jogo construir um corpo para o personagem, de modo que ele seja compreendido pelos outros, para que seja também compreendido pelo público. Ou seja, as bases dos demais jogos que falarei a seguir estão na improvisação que esse diretor russo desenvolveu, pois a essência do jogo está na improvisação, e vice-versa.

Constantin Stanislavski revolucionou a arte de fazer teatro, e foi a influência para a utilização dos jogos teatrais propostos em muitas publicações de diversos autores, dentre eles uma que será mencionada mais à frente por suas pesquisas e trabalhos realizados, que é Viola Spolin.

Em se tratando de jogo, durante as pesquisas, análises de materiais, e a seleção dos mesmos pude perceber que em muitos autores se encontram as expressões: Jogo Dramático e Jogo Teatral. Algumas vezes, os autores as tratam como sinônimas e outros as distanciam bastante apresentando diferenças entre ambas. A principal diferença entre Jogo Teatral e Jogo Dramático está na existência ou não da relação ator-público.

No Jogo Dramático, todos os participantes são atuantes, não existem observadores, todos participam, não havendo uma separação entre ator e espectador. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, essa é uma prática coletiva que reúne um grupo de jogadores, e não de atores, que improvisam coletivamente de acordo com um tema anteriormente escolhido. E de fato, no jogo dramático todos são sujeitos que jogam e ninguém observa, embora possa se considerar também a observação uma forma de jogo.

No Jogo Teatral, vai existir sempre a ideia de que existe um público espectador, e alguém sendo observado, atuando. Ou seja, o jogo teatral pressupõe a existência de alguém atuando e alguém assistindo. Na realidade, o grupo se divide entre jogadores (atores) e observadores (plateia), sendo esta sua principal diferença do chamado jogo dramático, onde todos os participantes são atores, são atuantes no processo da criação imaginária.

Contudo, tanto no Jogo Dramático quanto no Jogo Teatral, o processo no qual estão envolvidos os jogadores, o processo criativo da representação dramática ou simbólica, é desenvolvido a partir da Improvisação. Ou seja, tanto em um jogo como no outro os papéis de cada participante não são definidos de imediato.

Libéria Rodrigues Neves (2006), em sua tese de mestrado, na qual analisa os jogos teatrais na educação, afirma que os jogos significam experimentos com a vida, aqui e agora: o contato com a natureza dos objetos, as probabilidades e os fatores limitativos dos eventos, bem como desafio da memória, do pensamento e da precisão.

Ainda tomando por base as reflexões feitas por Libéria Rodrigues Neves (2006), é perceptível que a prática do teatro nas mais variadas instituições, o jogo teatral como ferramenta pedagógica, objetiva o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos alunos, por meio do domínio da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral numa perspectiva lúdica, de improviso. Para a autora, a base desta prática é a comunicação que surge da espontaneidade das intenções entre os sujeitos que estão interessados na resolução do problema dado. Ou seja, a base desse desenvolvimento e desse crescimento se dá a partir do momento em que os sujeitos são postos diante de uma situação para a qual eles devem dar uma resposta cênica.

O Jogo Teatral pressupõe também uma conscientização corporal que é desenvolvida a partir dele, construída junto. Durante os jogos, os sujeitos descobrem seu próprio corpo, descobrem-se capazes de produzir movimentos e sons, descobrem que seu corpo fala, mas precisamente sons a partir dos movimentos, já que os sons saem do corpo em resposta ao estímulo dado por meio dos movimentos.

Há também durante os jogos a descoberta e o experimento do seu potencial criativo; a atuação como vivência de pensamentos, emoções e ações do outro proposto para si – a personagem –, e a exposição espetacular para uma plateia a qual a apresentação é direcionada, como aponta Neves (2006). Isso é justificado na obra *Improvisação para o Teatro*:

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

Estas etapas mencionadas acima são trabalhadas mediante a utilização de jogos que estimulam o contato com o corpo, para aí sim conhecê-lo, que estimulam o corpo a se movimentar e então a partir desse estímulo fazer a voz, o ruído, ou o grammelot saírem de dentro desse corpo e tudo ser expresso em sua totalidade através do corpo e da ação vocal.

Esses jogos favorecem uma consciência do próprio espaço e do espaço do outro, passa-se a conhecer um pouco mais sobre o espaço que enquanto ser constituído

de massa ocupa um lugar, de maneira que experimentam e exercitam noções de equilíbrio, concentração, observação, coordenação e ritmo. Os Jogos Teatrais também envolvem a presença do texto e do subtexto, além da informação que é dada, é necessária interpretá-la.

Percebendo isso, é que diversos autores, sugerem que o uso deles seja feito, e não só para o ensino de Teatro em si, mas também vinculados às outras áreas de conhecimento, de forma a estimular através dos mais diversos conteúdos relacionados com a prática teatral as capacidades, competências e habilidades cognitivas dos alunos.

Os jogos que mais chamaram minha atenção durante o desenvolvimento da pesquisa e os quais resolvi usar como base nas experiências práticas em sala de aula no Ensino de História foram os jogos do sistema Spoliano, criados pela diretora de teatro e pedagoga norte-americana, Viola Spolin (1906 – 1994).

Viola Spolin através de seus estudos possibilitou reflexões práticas profundas sobre o teatro improvisacional, onde bebeu da fonte de Stanislavski, sem dúvida alguma, desenvolvendo seu sistema de atuação durante as décadas de 60 e 70, trabalhando com crianças em comunidades de bairro em Chicago, onde constituiu verdadeiros grupos teatrais de improvisação.

Em 1979, a Editora Perspectiva lançou o primeiro livro de Viola Spolin no Brasil, *Improvisação para o Teatro*, traduzido por Ingrid Koudela. A obra é vista como um manual para o trabalho prático de teatro, fazendo contribuições para o teatro profissional e para o teatro amador, além de contribuir para programas escolares em todos os níveis, na dança, na psicologia e na psiquiatria. Neste livro, a autora defende atividades baseadas no estímulo da espontaneidade e práticas didáticas que sejam regidas pelo lúdico.

Seguiram-se então devido à aceitação dos métodos da pedagoga, a publicação de outras obras, como *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*, *Jogos Teatrais: O fichário de Viola Spolin*, e *Jogos Teatrais na sala de aula*. Em suas obras, pode-se perceber como o Jogo Teatral é colocado como uma atividade que vai além do que se pensa, não é apenas teatro pelo teatro, e sim por tudo que o Teatro pode trazer ao ambiente escolar, e tudo que pode ser conseguido através dele, como o frescor a vitalidade para a sala de aula.

A utilização destes jogos é vista como incentivadora da transformação na aprendizagem, colaborando para a formação de pessoas críticas e abertas ao diálogo; nos jogos sempre está posto um problema, que deve ser resolvido em grupo, e não solitariamente, e só se chega à resolução deste, quando se faz uso do diálogo e se compreende o outro. Além disso, alguns jogos podem precisar para serem solucionados de objetos que não estão ao alcance imediato, e se deve então fazer uso da criatividade para chegar o final do trabalho.

Analisando os Jogos Spolianos, é perceptível, que de modo geral, em sua prática inclui um acordo entre o grupo, a realidade a ser jogada, que é estabelecida entre os atores e a plateia, e estrutura desse jogo que geralmente é determinada pelas seguintes perguntas: Onde?, Quem?, e O quê?.

Percebendo como essa estrutura é formada, da necessidade de saber o ambiente em que se passa a ação, que personagens estão na ação, e quais as ações desses personagens, é possível relacionar diretamente com os questionamentos que Stanislavski propunha para estabelecer elos entre as diversas ações físicas, que eram: O quê?, Por quê?, e Como?. Duas das perguntas se repetem em ambos os casos e isso não é à toa, pois Viola Spolin partiu dos princípios dos jogos de improvisação de Stanislavski para seu trabalho com atores, para desenvolver sua pesquisa com grupos de atores e também não atores.

Além disso, Viola preza em seus jogos que as ações colocadas em prática, sejam ações teatralizadas, não sejam meramente ações cotidianas, pois é teatro, então se deve construir o personagem nesse sentido, teatralizando as ações, fugindo do que é comum e cotidiano, o que evidencia mais uma vez que segue a lógica de improvisação de Stanislavski e o Método das Ações Físicas que rechaça atitudes corriqueiras e quer uma construção elaborada da partitura de ações por parte do ator, exibindo não somente o que já é visível, mas tornar visível o que seria invisível fora do palco.

O sistema de Jogos Teatrais é frequentemente usado tanto no contexto da educação como no treinamento de atores, principalmente os atores que encenam em Teatro. Há portanto uma utilização múltipla para os jogos, dependendo do contexto de seu emprego e da abordagem crítica que é aplicada durante as avaliações. Conhecendo a capacidade que cada um dos jogos teatrais criados possui, e as várias facetas que podem vivenciar, o diretor-pedagogo pode conseguir resultados maravilhosos com os grupos nos quais realiza trabalhos.

A Pedagogia Teatral fora pensada inicialmente pelos encenadores como meio de modificar a estrutura, por vezes rígida, da direção teatral, de modo que o diretor se tornasse um diretor-pedagogo, desenvolvendo competências de direção e pedagógicas. Esse modelo foi então pensado em outro contexto, o educacional, e os autores que o defendem enumeram seus bons resultados, de modo que os Jogos Teatrais se converteram em uma boa ferramenta pedagógica tanto no Teatro, como no ensino.

## **4. CLIO E DIONÍSIO EM SALA DE AULA: EXPERIÊNCIA NO CAMPO DE ESTÁGIO**

Em 2011, durante a realização do Estágio Supervisionado Obrigatório da graduação em História, tive a felicidade de observar e realizar um projeto de intervenção em uma turma do 9º ano do Ensino Fundamental II, na qual passei por algumas etapas antes da aplicação do mesmo.

Após algum tempo de observação da sala de aula, de fazer o chamado Estudo da Realidade, pensando nos alunos não apenas no contexto da escola, mas fora dele, perce-

bi que poderia usar o conteúdo que eles estavam apresentando mais dificuldade em compreender aliado às reflexões gerais sobre a sociedade atual, e este conteúdo foi a Revolução Russa de 1917.

Além disso, analisei o livro didático e a forma como o assunto era tratado por ele. Pude perceber que o assunto “A Revolução Russa e a URSS” era abordado no livro didático do 9ª ano de forma clara e objetiva, não fazendo basicamente muito aprofundamento no tema, de modo que mantinha a mesma linha de outros livros para o mesmo nível do ensino fundamental II, e essa abordagem não tornava o conteúdo atraente e próximo aos alunos. Valendo salientar que esta foi a minha análise da obra, e que os demais colegas podem ter visões diferentes desta, o que é muito comum, e por isso preferi não mencionar aqui o nome do autor e da coleção de livros analisada.

Iniciei então o processo de elaboração do plano de aula a ser aplicada por mim na turma. Elaborei um plano de aula sobre a Revolução Russa, objetivando que através do uso de Técnicas de Jogo e Cena os alunos pudessem compreender como se deu o processo revolucionário, sendo capazes de identificar os ideais socialistas e as propostas dos principais pensadores e líderes do movimento, estimulando através das dramatizações a criatividade, o espírito crítico, a expressão oral e a integração da classe.

No dia da intervenção, iniciei a discussão com os alunos sobre o conteúdo fazendo uso das imagens referentes à Revolução Russa que continham no livro deles, e eles analisaram-nas e relacionaram com o conteúdo estudado. Dentre as imagens que expus através do aparelho de slide show estava a pintura do artista ucraniano Ilya Repin, feita entre 1870 e 1873, aproximadamente, e o Pôster Soviético de 1928, no qual se lê “*Camarada, junte-se à nossa fazenda coletivizada*”.

Os alunos deveriam relacionar as duas imagens, compreender o que cada uma significava e qual a relação entre ambas, e o fizeram. Durante o debate, eles conseguiram construir a ideia de que a primeira imagem representava a realidade do período, os trabalhadores puxando de forma árdua a nação, pois eram eles os explorados, e eram eles quem sustentava os pilares econômicos na Rússia Czarista. E a segunda imagem, para os alunos, mostrava dois camponeses vigorosos e felizes de serem o que são, e perceberam a diferença entre ambos.

Assim decorreu com as demais imagens utilizadas, buscando trazer à tona o conhecimento do conteúdo que eles já possuíam quase que de forma decorada.

Tomando por base a Pedagogia Teatral, decidi trabalhar com a turma do 9º ano os jogos teatrais e a improvisação. Parti do pressuposto de que deveriam existir dois grupos, o grupo de atores e o grupo de espectadores, para que pudesse de fato se efetivar um jogo teatral, e não um jogo dramático, como afirma Pavis (2005). E decidi que faria uso da improvisação, orientando os alunos à medida em que o processo fosse acontecendo, seguindo as ideias do diretor russo Constantin Stanislavski.

Os alunos tiveram 25 minutos, de uma aula de 45 minutos, pois os outros 20 haviam sido de discussões sobre as imagens para organizar as ideias e definir personagens, local

e como fazer. Como eram duas aulas seguidas, os outros 45 minutos foram de apresentações, interferências minhas e a discussão final sobre a atividade.

Então, no segundo momento, o principal da aula, que era usar o Teatro, dividi os alunos em 3 grupos por meio de um sorteio, sendo divididos de modo aleatório em grandes grupos. Fiz isso para que não fossem formadas as “panelinhas de sala de aula”, de modo que todos pudessem interagir com alguns que eles se- quer tinham contato durante o ano letivo, e para que enquanto uma parte da turma se apresentava, a outra pudesse assistir, havendo o jogo teatral.

A ideia consistia na montagem de esquetes improvisadas que seriam montadas pelo grupo, pensando no onde, como, e o quê – princípios do jogo teatral spoliano – a partir dos temas sorteados. Os temas das improvisações eram sobre a Revolução Russa: as ideias socialistas, o Domingo Sangrento, e as ideias dos Mencheviques e Bolcheviques. e as improvisações deveriam ser feitas de formas variadas, cabendo ao grupo decidir a forma de fazê-lo.

O primeiro grupo que deveria improvisar de modo a expor os ideais socialistas, fizeram-no construindo o ambiente de uma fábrica, fazendo uso somente dos corpos que trabalhavam realizando atividades semelhantes e repetitivas, e expuseram as ideias por meio de uma conversa entre operários que demonstravam seu cansaço através da sonoridade da voz, da forma como a voz era colocada para fora do corpo a partir dos movimentos feitos.

Estes alunos fizeram o que Jerzy Grotowski chamaria de “Teatro Pobre”, pois não necessitaram de recursos cênicos como figurino, maquiagem, cenário e iluminação para representar, usaram apenas o corpo em função da atividade cênica, que fora muito bem compreendida através das ações físicas realizadas. E só foi necessário o uso da palavra para expressarem as ideias defendidas pelos operários.

O segundo grupo de alunos deveria fazer uma improvisação que evidenciasse o que foi o Domingo Sangrento, e eles fizeram a representação em forma de jornal televisionado comentando os antecedentes, o fato, e as consequências deste; existiam os jornalistas de bancada anunciando as notícias, um repórter de rua com um entrevistado e o câmera que deixava claro se tratar de um jornal de televisão.

Esse segundo grupo construiu, e os auxiliei durante a apresentação pedindo que eles exagerassem nas ações, as ampliassem, na verdade, os corpos de seus personagens através do Sistema de Ações Físicas de Stanislavski, pois o corpo do personagem criado por eles demonstrava através das ações quem eles eram, onde e como estavam, assim como o primeiro.

O último grupo deveria apresentar as ideias defendidas pelos Bolcheviques e Mencheviques, e os alunos o fizeram de forma muito simples, mas também muito interessante e que demonstrou mais ainda que eles tinham compreendido o conteúdo estudado. Eles montaram uma espécie de mesa de debates onde nela eram comentadas em forma de conversa as ideias dos grupos, mas eles o fizeram de forma que eram pessoas do século XXI comentando esses pensamentos, concordando e discordando com eles, e expondo suas opiniões.

Após as apresentações, sobrou um tempo corrido de pouco menos de 10 minutos, os alunos comentaram sobre a proposta, disseram que gostaram e que tinham aprendido muito mais, e de fato, percebi isso pela forma como eles compreenderam a proposta e o conteúdo.

Percebi que ao fazer os esquetes improvisados, os discentes se sentiram atuantes, capazes de representar aquilo que estudaram. Por meio do Teatro Pedagógico, eles puderam perceber que tudo aquilo que aconteceu na Rússia foi real, vivido por pessoas como eles, cheios de ímpetos e desejos, eram humanos assim como eles, tornando aqueles personagens mais próximos dos alunos do que meros seres e figuras histórias distantes.

Concluí após esta aula ministrada que o ideal de Teatro Pedagógico como meio de além de tratar do conteúdo programático fazer os alunos pensarem de maneira rápida, ágil e inteligente foi alcançado, pois as apresentações foram construídas de maneira muito eficiente, eles conseguiram representar à maneira deles, e sem muito preparo teatral, embora tenham sido orientados nas técnicas de Jogo e Cena, aquilo que lhes fora pedido. A ferramenta pedagógica do Teatro em sala de aula funcionou muito bem e os alunos gostaram da forma como eles próprios construíram a aula, pois foram eles que verdadeiramente o fizeram.

## ■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estágios supervisionados me proporcionaram uma reflexão e uma prática em sala de aula que foi de grande importância para minha vida profissional. Tive a oportunidade de vivenciar os mais variados momentos e experimentar as mais diversas sensações enquanto professores-estagiários e por mais que não estejamos totalmente prontos, porque de verdade ninguém nunca estará, estamos preparados para enfrentar as situações adversas com lucidez.

Aprendi ao longo desta caminhada que não é possível dissociar a educação dos outros âmbitos sociais, e que seja ela intencional ou não, sempre estará carregada de significados e trazendo consigo valores e interesses da sociedade.

Também percebi a importância na análise da sala de aula para então pensarmos o quê e como ensinar, pois as turmas são diferentes, e devemos levar em consideração a realidade de cada uma delas para conseguir criar uma melhor relação entre os conteúdos abordados em sala e as vivências do corpo discente. De maneira a perceberem que o estudo da História é importante para eles.

Os jogos possibilitaram aos alunos o desenvolvimento de capacidades cognitivas e despertaram neles o desejo por uma arte que nem todos têm acesso, e aos professores deu a possibilidade de dinamizar as aulas de História e fazer os alunos compreenderem que eles são sujeitos participativos na História, que somos todos sujeitos históricos.

A ludicidade que envolve a Pedagogia Teatral a faz mais especial e eficiente, pois não apresenta o caráter de duro da obrigação de aprender, de ter que fazer e saber,

mas sim de tentar, e através das tentativas é que se construiu o conhecimento entre nós, alunos e professores.

Acredito que o que foi elencado neste artigo é apenas um primeiro passo, e espero ter despertado em meus colegas e professores colaboradores e estar despertando o desejo em muitos outros profissionais em fazer uso de metodologias diferenciadas em sala de aula, e nas mais diferentes maneiras de pensar e fazer o conhecimento histórico.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo – SP: Editora Ars Poética, 1993.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo - SP: Perspectiva, 2001.

BITTENCOURT, Circe (org.) **O saber histórico em sala de aula**. São Paulo - SP: Editora Contexto, 2005.

HADERCHPECK, Robson Carlos. **A Poética da Direção Teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2009.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. **Revista O Percevejo Online**, v. 1, n. 2, 2009.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Jogando com Viola, improvisando com Stanislavski**. Disponível em: <[www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/4/07.pdf](http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/4/07.pdf)> Acessado em: 15 abr. 2012.

NEVES, Liberia Rodrigues. **O uso dos jogos teatrais na educação**: uma prática pedagógica e uma prática subjetiva. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2006.

NIKITIUK, Sônia L. (org.) **Repensando o Ensino de História**. São Paulo – SP: Editora Cortez, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo – SP: Perspectiva, 2005.

SCHÖN, Donald A. **Educando o Profissional Reflexivo**: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. 15 ed. Rio de Janeiro – RJ: Editora Zahar, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O jogo Teatral no livro do diretor**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 1999.