



**Licenciatura em Teatro**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**Simone Carleto**

# **Interdisciplinaridade no Ensino de Arte**

# Interdisciplinaridade no Ensino de Arte



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
LICENCIATURA EM TEATRO

*Simone Carleto*

# Interdisciplinaridade no Ensino de Arte

Salvador  
2024

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Vice-Reitor: Penildon Silva Filho

Pró-Reitoria de Extensão

Pró-Reitora: Fabiana Dultra Britto

Diretor da Escola de Teatro:

Prof. Claudio Cajaiba Soares

Superintendência de Educação a  
Distância -SEAD

Superintendente

Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional  
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB  
Andréa Leitão

### Licenciatura em Teatro

Coordenador:

Prof. Mateus Schimith

### Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &  
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico e diagramação  
Haenz Gutierrez Quintana

Foto de capa: Freepik

Equipe de Revisão:  
Flavia Goulart M. Garcia Rosa

Equipe Design  
Supervisão:  
Haenz Gutierrez Quintana  
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:  
Ana Carla Sousa; Ana Beatriz Souza;  
Gabriela Cardoso; Matheus Moraes;  
Thalles Purificação; Tamara Noel

Design de Interfaces:  
Danilo Barros

Equipe Audiovisual  
Direção:  
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:  
Ana Santos;  
Juliana Bispo

Câmera, teleprompter e edição:  
Gleydson Públio

Edição:  
Lucas Machado;  
Marília Gabriela;  
Pedro Santana

Animação e videografismos:  
David Vieira;  
Lio Estrela;  
Melissa Araujo;  
Rodrigo Araújo;  
Sofia Virolli

Edição de Áudio:  
Igor Macedo;  
Leonardo Mateus;  
Lua Lemos



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

C280 Carleto, Simone.

Interdisciplinaridade no ensino de arte / Simone Carleto. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2024.

59 p. il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-128-9

1. Arte – Estudo e ensino (Superior). 2. Arte na educação. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 37

# Sumário

<b>Sobre a Autora</b> .....	<b>6</b>
<b>Apresentação</b> .....	<b>7</b>
<b>Unidade Temática I - Correlações entre arte e campos do conhecimento</b> ...	<b>9</b>
1.1 Arte, ensino e criatividade como processos inventivos .....	9
1.2 Educação e cultura .....	15
1.3 Ensino-aprendizagem de Arte e Infâncias .....	20
1.4 Síntese da Unidade Temática I .....	24
<b>Unidade Temática II - Teoria e prática na formação de artistas- pesquisadores(as)-docentes</b> .....	<b>25</b>
2.1 Propostas culturais e teatro em comunidades .....	25
2.2 Pedagogia do teatro e o trabalho em espaços educacionais .....	29
2.3 Ações culturais pedagógicas na construção de poéticas teatrais .....	35
2.4 Síntese da Unidade Temática II .....	41
<b>Unidade Temática III - Interdisciplinaridade, arte e diversidade</b> .....	<b>42</b>
3.1 Liminaridades e possibilidades no chão da escola .....	42
3.2 Formas populares de cultura e processos de contra-hegemonia .....	48
3.3 Escola, comunidade, família, território e ancestralidades .....	54
3.4 Síntese da Unidade Temática III .....	57
<b>Referências</b> .....	<b>58</b>



Imagem: Freepik

## Sobre a Autora

### **Simone Carleto**

Atriz, diretora e artista-pedagoga de teatro. Mestre, doutora e pós-doutora em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), em São Paulo. Coordenou a Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e à Dança de Guarulhos. Lecionou no Curso Profissionalizante em Teatro do Centro de Artes Cênicas (CAC) Walmor Chagas, em São José dos Campos. Pesquisadora de teatro épico, teatro latino-americano, cultura e teatro popular e pedagogia teatral. Escreve ensaios e artigos nas áreas de pedagogia, crítica e interpretação teatral. Participa de diversos festivais de teatro como curadora, crítica e mediadora. Produz e edita livros na área de artes cênicas. Elabora materiais didáticos e técnicos na área de arte e teatro. Entre as publicações em livros estão *Práxis da atoralidade na formação de atores e atrizes* e *Processos de criação coletivo-colaborativos*.



Imagem: Freepik

## Apresentação

Querido(a)(e) cursista, estudante de teatro

Fico muito feliz em reencontrar vocês, dessa vez muito próximo da finalização do curso. Que alegria é chegar a esse ponto da trajetória e olhar para o percurso com orgulho. É hora de tomarmos mais um fôlego e projetar nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) com tudo aquilo que realmente nos faz sentido e que nos manterá ligadas ao nosso processo de criação pedagógica e artística. Nosso convite para vocês é integrar as matérias Elaboração de Projeto de Pesquisa, Estágio Supervisionado III, tendo a matéria Interdisciplinaridade no Ensino das Artes como aliada poética nesse processo, possibilitando que de modo leve, lúdico e prático possamos alimentar nossos primeiros desejos de formação, pesquisa e criação, mantendo acesa a chama do prazer pelo conhecimento. Vamos trabalhar com relatos de experiência, com formas criativas de relacionar as linguagens artísticas e, sobretudo, recorrer aos nossos repertórios lúdicos culturais ligados às infâncias e às manifestações culturais brasileiras.

Vamos juntas mais uma vez, construindo conhecimento coletivamente e formando uma grande roda, na qual nos entreolhamos reconhecendo que juntas nos fortaleceremos e faremos a diferença no mundo das artes e da educação. Vivas!

Para tanto, teremos o estudo teórico acerca de atividades interdisciplinares pensadas para proporcionar reflexões artísticas-pedagógicas que promovam o trânsito dos conteúdos relacionados ao ensino das artes. Vamos apreciar, analisar e desenvolver práticas investigativas que deflagrem a correlação entre diferentes campos de conhecimento em arte, de modo a aguçar a reflexão crítica a partir da relação estabelecida entre as teorias e práticas no processo de formação de artistas-pesquisadores(as)-docentes. Assim, proporei ações para que seja possível experienciar repertório prático para o desenvolvimento atoral-pedagógico contemporâneo, socializando vivências, projetos de pesquisa e relatos como forma de potencializar as produções individuais e coletivas.



Significa que partiremos da sua autoria artístico-pedagógica para construir caminhos e possibilidades de desenvolvimento do trabalho com o ensino das artes cênicas.

Na unidade 1 verificaremos Correlações entre a arte e os campos do conhecimento, enfocando os desafios de sua afirmação como importante contributo à formação humana. Abordaremos arte, ensino e criatividade como processos inventivos para os quais será valorizada a sua trajetória, sonhos e memórias. Esses promoverão pontes entre educação e cultura, sobretudo considerando os territórios nos quais você desenvolve suas atividades artístico-pedagógicas. Para trazer à tona os repertórios de sua bagagem cultural, vamos incentivar as pontes entre os processos de ensino-aprendizagem e as infâncias, como forma de destacar os repertórios culturais, artísticos, assim como recuperar os referenciais infantis como a capacidade de brincar, imaginar e se divertir.

Já na unidade 2 trataremos da Teoria e prática na formação de artistas-pesquisadores-docentes, pensando na programação de propostas culturais e teatro em comunidades e as inúmeras possibilidades permeadas pelas pedagogias do teatro e o trabalho em espaços educacionais. Essas pedagogias são os sustentáculos do estabelecimento de relações nos territórios, com base nas ações culturais pedagógicas na construção de poéticas teatrais. É esse processo de encontro das poéticas como elaboração de modos próprios de atuar artisticamente e pedagogicamente, sem que essas duas dimensões se separem, que visamos enfocar na matéria sobre interdisciplinaridade nas artes.

Chegando à unidade 3, pensaremos acerca da interdisciplinaridade como um olhar amplo para a formação, na qual se unem Interdisciplinaridade, arte e diversidade. Portanto, estudar sobre as liminaridades e possibilidades no chão da escola coloca luz para sublinhar o quão relevantes são as formas populares de cultura e os repertórios prévios de estudantes como pontos de partida para processos criativos nos quais as interações entre diferentes perspectivas enriquece de diversidades os trabalhos desenvolvidos nas escolas e em outros espaços nos quais sejam realizadas ações educacionais e artísticas. Nessa perspectiva, veremos o quinteto escola, comunidade, família, território e ancestralidades, para justamente abrir espaços para as proposições novas a serem criadas por você. Finalizando a unidade e o material, teremos apontamentos evidenciando a escola e ambientes educacionais em seus papéis sociais que se traduzam em lugares de diversidades, acolhimento e reconhecimento cultural, para que de fato venham oportunidades de descortinar novos modos de fazer, libertos de pensamentos e atitudes que limitem as experiências. Pelas pedagogias que colocarão pedrinhas brilhantes, coloridas e de diferentes texturas, traduzindo a necessária diversidade na arte e na educação.

Evoé e vamos juntos(as)(es)!

*Simone Carleto*



Imagem: Flickr

# Unidade Temática I - Correlações entre arte e campos do conhecimento

## 1.1 Arte, ensino e criatividade como processos inventivos

Para iniciar nossas reflexões, tendo em mente como inspiração o pensamento de Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, mestre quilombola, tendo nos deixado recentemente em 2023, segundo o qual há início, meio e novo início, e não o tradicional ciclo início, meio e fim. Ele nos convida a pensar os ciclos, as ancestralidades, a ligação com a terra e com as cosmologias ancestrais negras e indígenas, e a pensar as diversidades como riqueza de possibilidades e pensamentos. Assim, pensaremos também as diversidades em nossos fazeres artístico-pedagógicos, sem dicotomias entre um e outro, mas compreendendo a importância de que os elementos de nossos fazeres tanto na vida como na sala de aula estejam em interação criativa. Bispo fala sobre como as lembranças e vivências na infância o fortaleciam nos momentos desafiadores:

[...] Nos primeiros passos da minha vida, os mais velhos me orientaram a ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata. Compreendo o ambiente onde dei os meus primeiros passos como uma das bases de lançamento da minha trajetória. Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é acordar ouvindo o canto da passarada informando quais as condições meteorológicas do dia.

Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como seria o dia. Outro pulsar das memórias de criança é o caminho da roça, que fazíamos junto às gerações mais velhas, a geração mãe e a geração avó. Ouvíamos a sonoridade emitida pela mata, a partir do movimento do vento e das águas dos riachos, rios e das cachoeiras, dependendo de por onde passávamos.

No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças.

Essas são memórias recorrentes, para as quais eu volto sempre que encontro um obstáculo na minha caminhada. É onde me reanimo e é de onde sou novamente remetido, agora com uma força maior, que ultrapassa os obstáculos e dá continuidade ao percurso [...] (Bispo dos Santos, 2023, p. 10-11).

Todas essas imagens evocadas pelo seu relato nos permitem transportarmos para nossos referenciais da infância. Por mais diferentes que possam ser tais experiências, as infâncias guardam momentos nos quais as crianças nutrem sonhos, pensamentos, vontades que não são automaticamente interrompidas por processos de negatização desses desejos, mas sim que ficam guardados, apesar dos processos de perda paulatinas, ou mais ou menos intensos de ruptura com esses sonhos, ao menos parte deles permanecem. No mais, como cita Bispo dos Santos, as memórias vão construindo camadas de estruturas internas que funcionam como proteções para momentos nos quais as lembranças reanimam para a continuidade da caminhada. E nada mais pertinente que fortalecer a caminhada nesses momentos próximos de finalizações de percurso, como a chegada da conclusão do curso. Assim, passaremos por questões já estudadas, mas que serão pertinentes nesse ponto do percurso, pois revisitando-as você poderá se apropriar delas de modo diferenciado, assim como poderá utilizá-las de modo a integrar o seu projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), suas atividades de estágio e principalmente, o desenvolvimento da sua forma pessoal e intransferível de ser professor(a), arte-educador(a) de teatro, educador(a)-pesquisador(a)-artista.

Desde a infância, ouvimos histórias, canções e brincadeiras, pois é grande a necessidade do lúdico na vida dos seres humanos. Em algumas culturas, as palavras relativas a brincar e jogar têm a mesma origem; no inglês, por exemplo, play significa brincar, jogar e interpretar um papel. As histórias e brincadeiras ou jogos, além de serem formas de divertimento, trazem práticas de geração para geração, como aquelas brincadeiras que você aprendeu com sua família, na escola ou na comunidade.

Dizemos que eles guardam características culturais, porque registram as maneiras como os seres humanos se expressam e se comunicam. Mesmo que você nunca tenha atuado em uma peça de teatro, já deve ter usado a imaginação em brincadeiras ou enquanto se divertia com as personagens de faz de conta: brincar de casinha, de escola, de polícia e ladrão, com bonecos etc. Nessas e em outras brincadeiras, há algumas regras ou combinados: quem vai desempenhar cada papel, quem será a mãe, o pai, o filho ou a filha; quem vai ser da polícia; quem vai ser pego; e qual a relação entre os bonecos. São atividades coletivas que ajudam as pessoas a se desenvolver e a aprender a conviver em grupo. Quando falamos em jogos, na área teatral, nos referimos aos dispositivos que possibilitam as vivências de situações, lugares, ações e personagens. Assim como as brincadeiras de faz de conta, os jogos também podem ter um sentido lúdico que igualmente envolve a aceitação de regras, além de incluir outras atividades que exigem movimento. Também podemos pensar em jogos como esconde-esconde, pega-pega e bandeirinha. Eles não têm personagens, mas seus participantes aceitam assumir

funções que são trocadas em diferentes rodadas. Nessas brincadeiras nós movimentamos o corpo todo e deixamos que ele se relacione com o espaço, a natureza e as outras pessoas.

Existem jogos de superação, como os de competição; jogos que exigem que coloquemos em prática nossa capacidade estratégica, como os de tabuleiro; além dos jogos simbólicos, aqueles que permitem que inventemos situações imaginárias.

Temos ainda jogos como pular corda, brincar de roda e pular amarelinha, além de andar de patins, de bicicleta, pular elástico... Novamente, o que esses jogos têm em comum com o teatro é a nossa capacidade, como seres humanos, de imaginar e vivenciar situações com o objetivo de nos colocarmos em situação, experimentar, o que significa também aprender e ensinar coletivamente conteúdos e práticas da nossa cultura.

Geralmente as pessoas que participam de brincadeiras se divertem. As brincadeiras que citamos anteriormente tratam, de algum modo, da expressão dos seres humanos. Existem muitas formas de teatro que se aproximam mais das brincadeiras, porque constituem representações improvisadas. Tanto o teatro ensaiado quanto o improvisado são formas de expressão, já que, por meio do teatro, os seres humanos exploram diferentes formas de contar e de conhecer histórias, e também de comunicar experiências humanas.

Uma criança, ao brincar de faz de conta, também expressa seu modo de enxergar a realidade. Chamamos a brincadeira de faz de conta, porque a criança aceita imaginar algo que sabe não ser real, mas que por convenção permite a experimentação, por meio da ludicidade e da imaginação.



Figura 1 - O corpo ficcional

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190752\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190752_im_1.jpg)

Os seres humanos têm a capacidade de se imaginar como personagens e de se colocar em situações inventadas. Atividades expressivas como essas permitem aos seus participantes conhecer as próprias habilidades e as dos outros. Alguns se saem bem na corrida; outros, em jogar cartas; e alguns mostram muita habilidade para desempenhar papéis em representações teatrais. No caso da habilidade para o teatro, a expressividade é também uma característica que confirma a afinidade com as chamadas artes da cena ou artes cênicas. As artes cênicas compreendem, entre outras, o teatro, o circo, a ópera, a performance e a dança. Algumas delas nós veremos nas próximas unidades. São assim denominadas por se relacionarem a conteúdos colocados em cena, como formas de representação. O conceito de representar traz consigo a característica de apresentar, no palco ou em outros espaços, situações vividas ou imaginadas ou, ainda, exibidas para um determinado público. As artes cênicas envolvem personagens representados por atores e atrizes que, diante de um público, narram histórias, por exemplo. O que todos os tipos de artes da cena têm em comum é o fato de os artistas se colocarem em cena, em situações ensaiadas ou improvisadas, contando histórias ou comunicando sentimentos, sensações e emoções humanas. O público pode simplesmente assistir ao espetáculo ou também interagir com os atores e atrizes.

Existem muitas brincadeiras, e elas podem ter nomes diferentes dependendo do lugar; por exemplo, o esconde-esconde pode ter o nome de pique-esconde, escondidas, entre outros. Das brincadeiras que você conhece, quais você acha que têm a ver com o teatro? Por quê? Será que elas têm diferentes nomes em outras regiões? Pesquisar e registrar essas descobertas com estudantes pode ser muito interessante em processos interdisciplinares em arte.



Figura 2 - Situação de jogo teatral

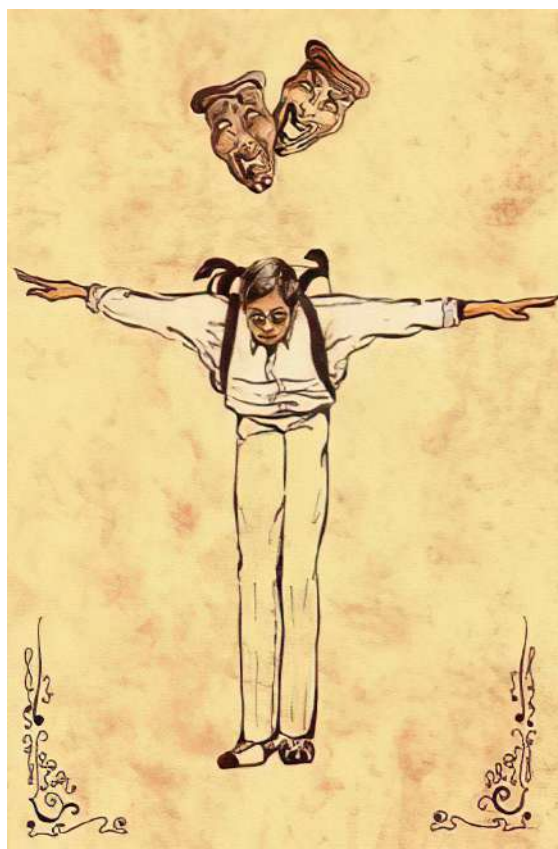
Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190753\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190753_im_1.jpg)



## Vamos Experimentar?

Como sugestão de atividade, pode ser proposto aos estudantes que perguntem aos colegas da classe ou aos membros da família nomes de brincadeiras de que se lembram. Podem ser registradas aquelas que não conhecem e buscar descobrir se elas têm algo de semelhante com o teatro.

Em sua cidade ou estado, quais manifestações teatrais você identifica? Inspirando-se em alguma brincadeira de que você goste, pode ser criada uma pequena narrativa que contenha uma personagem com a qual você se identifique. Também podem ser feitos desenhos acerca dessas experimentações como processos criativos. Pode ser também uma personagem que você gostaria de representar em uma peça de teatro. Caso já tenha interpretado algum papel, você pode trabalhar com essa personagem.



**Figura 3** - A imaginação na dramatização teatral.

Fonte: <https://procomun.intef.es/media/2900>

No fórum do curso vamos comentar sobre nossa relação com o TCC, pensando no percurso da formação no curso de Licenciatura em Teatro. Quais as relações com suas vivências prévias e quais as aplicabilidades práticas do que você desenvolverá no Projeto de TCC? Comente sobre seus afetos e desejos relacionados ao seu projeto.

Proponho a vocês algumas possibilidades de relacionarmos os projetos de pesquisa às linguagens artísticas, com o objetivo de aguçar nossa percepção poética sobre a escrita e desenvolvimento dos projetos. Durante nossas aulas síncronas online garantirei que essas ações possam ser desenvolvidas por vocês nos encontros. Assim, você poderá reunir todo o material em uma pasta virtual e postar o link de acesso no fórum. Aproveite esse desafio para elaborar uma composição entre textos, imagens, poemas, inspirando-se nas reflexões interdisciplinares propostas nesse material conceitual da matéria Interdisciplinaridade no Ensino de Arte.



## Vamos Experimentar?

- 1 - Selecione uma imagem que represente para você o seu tema de pesquisa;
- 2 - Escolha um poema (pode ser letra de música ou um poema criado por você) que se relacione ao seu objeto de pesquisa;
- 3 - Eleja uma referência em vídeo que você compreenda como provocação, complemento ou resposta ao seu problema de pesquisa (pode ser um vídeo disponível ou que você crie);
- 4 - Opte por uma paisagem que se relacione aos objetivos gerais do seu projeto de pesquisa; e
- 5 - Destaque uma referência relacionada a experiência prática inspiradora (educacional, teatral, artística) que se relacione aos objetivos específicos do seu projeto de pesquisa.

Todas essas propostas são disparadoras, entretanto você terá a liberdade de criar de acordo com suas habilidades, interesses e predisposições criativas. Uma inspiração interessante pode ser encontrada no link abaixo, que trata de um diário de percurso de viagem. Se pensarmos na trajetória de um curso, também podemos utilizar a metáfora do caminho e das descobertas para inspirar nossa visão e simbolizar esse processo. Assim, o processo de construção pode remeter aos diários de bordo que utilizamos para registrar processos criativos teatrais. São práticas que vêm sendo difundidas e que têm se demonstrado profícuas no estabelecimento de diálogos com os mais diferentes públicos e que podem muito nos aproximar de estudantes em seus processos criativos e de construção do conhecimento, como algo sensível e autoral.

## 1.2 Educação e cultura

Referindo-se à educação do século XXI, Edgar Morin explica que sete saberes “fundamentais” deveriam ser tratados pela educação do futuro em toda sociedade e em toda cultura, “sem exclusividade nem rejeição, segundo modelos e regras próprias a cada sociedade e a cada cultura” (Morin, 2000, p.13). Nos convoca a pensar nos princípios da ação educativa, sobre a natureza dos conhecimentos e como eles são processados. O primeiro tópico trata das chamadas “Cegueiras do conhecimento: o erro e a ilusão”. Neste, Morin comenta de como a educação que visa transmitir conhecimentos “seja cega quanto ao que é o conhecimento humano, seus dispositivos, enfermidades, dificuldades, tendências ao erro e à ilusão, e não se preocupe em fazer conhecer o que é conhecer” (Morin, 2000, p.13-14). Para Morin, o conhecimento e sua busca permanente é o que pode garantir a lucidez frente aos problemas do mundo e suas complexidades. Portanto, “É necessário introduzir e desenvolver na educação o estudo das características cerebrais, mentais, culturais dos conhecimentos humanos, de seus processos e modalidades, das disposições tanto psíquicas quanto culturais que o conduzem ao erro ou à ilusão” (Morin, 2000, p. 14).

O segundo tópico traz “Os princípios do conhecimento pertinente”, em que o autor expõe a reflexão sobre como o conhecimento fragmentado em disciplinas impede o vínculo entre as partes e a totalidade. Defende, por outro lado, um modo de conhecimento “capaz de apreender os objetos em seu contexto, sua complexidade, seu conjunto” (Morin, 2000, p. 14). Segundo Morin, “É preciso ensinar os métodos que permitam estabelecer as relações mútuas e as influências recíprocas entre as partes e o todo em um mundo complexo” (Morin, 2000, p. 14).

No terceiro tópico é abordada a necessidade de “Ensinar a condição humana”. Nele Edgar Morin traz a importância de a educação restaurar a unidade complexa da natureza humana, composta “a um só tempo pelo físico, biológico, psíquico, cultural, social, histórico” (Morin, 2000, p.15). Pois cada pessoa precisa reconhecer a identidade complexa e a identidade comum a todos os outros humanos, evidenciando o “elo indissolúvel entre a unidade e a diversidade de tudo que é humano” (Morin, 2000, p. 15).

*Ensinar a identidade terrena*, o quarto tópico, foi problematizado acerca da conveniência de no século XXI se ensinar a história da era planetária, que, segundo Morin, “se inicia com o estabelecimento da comunicação entre todos os continentes no século XVI, e mostrar como todas as partes do mundo se tornaram solidárias, sem, contudo, ocultar as opressões e a dominação que devastaram a humanidade e que ainda não desapareceram” (Morin, 2000, p.15). De fato, essa é uma problemática bastante contemporânea no século XXI, em que discutimos as perspectivas anticoloniais, motivo pelo qual nos inspiramos



no diálogo com epistemologias que abarquem fundamentalmente o reconhecimento e valorização das cosmologias afro-ameríndias, como reparação histórica e perspectiva de sobrevivência humana em relação mais orgânica com a terra e a solidariedade real entre os povos e territórios.

No quinto tópico, "*Enfrentar as incertezas*", é enfocada a insuficiência das especificidades científicas para resolver os chamados imprevistos, para os quais a humanidade estaria despreparada. Assim, "A educação deveria incluir o ensino das incertezas que surgiram nas ciências físicas (microfísicas, termodinâmica, cosmologia), nas ciências da evolução biológica e nas ciências históricas" (Morin, 2000, p. 16). Morin compara a situação com a imagem do oceano e os arquipélagos: "É preciso aprender a navegar em um oceano de incertezas em meio a arquipélagos de certeza" (Morin, 2000, p.16). Os arquipélagos podem nos remeter às ciências em suas delimitações temáticas, enquanto o oceano se movimenta ao redor com suas dinâmicas próprias. Evidentemente que devemos considerar o impacto das fragmentações nas formas de vida implementadas. Do mesmo modo que compreender a totalidade vem influenciando as formas de vida, transformando as concepções a ações humanas.

Já o sexto tópico, "Ensinar a compreensão", nos coloca mais uma questão bastante discutida na contemporaneidade, que é pensar a educação para a paz, que enfocaria "as causas do racismo, da xenofobia, do desprezo" (Morin, 2000, p.17). Atualmente, temos legislações e processos formativos de reparação às injustiças históricas, assim como a divulgação e reconhecimento das culturas constitutivas do patrimônio da humanidade.

O sétimo tópico, "A ética do gênero humano", engloba um elemento imprescindível da educação contemporânea, que é a contextualização da individualidade, sociedade e humanidade: "Desse modo, todo desenvolvimento verdadeiramente humano deve compreender o desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das participações comunitárias e da consciência de pertencer à espécie humana" (Morin, 2000, p.17). Conceitos como comunidade planetária e cidadania terrena apontam para a ampliação da compreensão acerca do papel cultural da educação, e se coadunam com os pensamentos bastante divulgados na área de Arte na contemporaneidade, como Ailton Krenak (2020), Bispo dos Santos (2023), Lélia Gonzalez (2020), Leda Maria Martins (2021) e outros. Todo esse arcabouço contribui para que sejam implementadas nas práticas cotidianas da escola as leis vigentes. A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, complementa a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, estabelecendo em seu artigo 26 A que "Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena." Seus parágrafos versam sobre a aplicação da referida Lei (Brasil, 2008):

§ 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

Como podemos verificar, a área de nossa atuação pode ter destaque para essas questões, o que demonstra a pertinência da proposta do presente material, de abarcar os referenciais da turma de formação de educadores(as)-artistas-pesquisadores(as). Desse modo, faz-se importante rememoramos as dimensões do conhecimento em Arte previstas na Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2017). Criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão, devem potencializar a construção do conhecimento, portanto devem estar integradas, conforme segue:

**Criação:** relativa ao fazer artístico, ligada ao criar, produzir e construir. Busca, portanto, a materialidade das experimentações, visando intencionalidade e investigação de formas de expressar ideias, sentimentos e desejos. Envolve a capacidade de apreender o processo de criação e suas especificidades.

**Crítica:** relativa à articulação entre ação e pensamento propositivos em arte, visando reflexão em face dos aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais.

**Estesia:** relativa ao imbricamento da sensibilidade e percepção, dinamizando as formas do conhecimento de si, do outro e relacionando-se com o mundo. A concepção do corpo em totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é propícia à experimentação que promove conhecimento sensível pelo corpo e sua complexidade singular em interação com a realidade.

**Expressão:** relativa às exteriorizações e às manifestações materializadas pelas experimentações com as linguagens artísticas.

**Fruição:** relativa à sensibilização ao participar de práticas artísticas, estabelecendo relações e percepções ligadas ao prazer, estranhamento e abertura aos afetos causados por esse contato, ampliando a capacidade de conhecer e interagir com diferentes realidades sociais.

**Reflexão:** relativa à elaboração de argumentos ao interpretar, analisar e criar ponderações sobre práticas artísticas vivenciadas.



**Figura 4** - Utilização da linguagem corporal.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190767\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190767_im_1.jpg)

São competências específicas de Arte (que faz parte da área de linguagens como componente curricular, em conjunto com língua portuguesa, educação física e língua inglesa, nos Anos Finais):

- Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades;
- Compreender as relações entre as linguagens da arte e suas práticas integradas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo cinema e pelo audiovisual, nas condições particulares de produção, na prática de cada linguagem e nas suas articulações;
- Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira –, sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em arte;
- Experienciar a ludicidade, a percepção, a expressividade e a imaginação, ressignificando espaços da escola e de fora dela no âmbito da arte;
- Mobilizar recursos tecnológicos como formas de registro, pesquisa e criação artística;
- Estabelecer relações entre arte, mídia, mercado e consumo, compreendendo, de forma crítica e problematizadora, modos de produção e de circulação da arte na sociedade;
- Problematizar questões políticas, sociais, econômicas, científicas, tecnológicas e culturais, por meio de exercícios, produções, intervenções e apresentações artísticas;

- Desenvolver a autonomia, a crítica, a autoria e o trabalho coletivo e colaborativo nas artes;
- Analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo; e
- Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades.



## Sabendo um pouco mais

Conheça o material *Caderno modos de brincar*, composto por artigos que giram em torno de valores fundamentais das culturas de matriz afro: energia vital, corporeidade, oralidade, circularidade, religiosidade, cooperativismo, ancestralidade, memória, ludicidade e territorialidade. Além de reflexões, os artigos trazem sugestões de atividades a ser desenvolvidas com as crianças.

<https://www.cenpec.org.br/wp-content/uploads/2019/07/MODOSBRINCAR-WEB-CORRIGIDA.pdf>



**Figura 5** - O trabalho interdisciplinar no teatro.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190763\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190763_im_1.jpg)



## Vamos Experimentar?

Para trabalhar com temas como diversidade, beleza, memórias e ancestralidade, bem como valores das cosmologias afro-ameríndias como energia vital e corporeidade e narrativas orais, pode ser sugerido aos e às estudantes que tragam de casa objetos, brinquedos, fotos, que representem a sua história e da sua família. Em uma turma, pode ser confeccionado um baú de memórias com objetos trazidos por estudantes. Os materiais a serem utilizados são simples, como caixa de sapatos, papéis coloridos, recorte de revistas, sucata e sementes, papel kraft, lápis e canetas coloridas. A pessoa poderá contar como escolheu o item, o que ele representa, contar sobre as memórias que o envolvem etc. Muitos desdobramentos podem ser buscados a partir da continuidade do processo com toda a turma.

### 1.3 Ensino-aprendizagem de arte e infâncias

[...] a restauração da narrativa e o aprofundamento da pesquisa cênica em torno de suas características (a *transmissão de experiências humanas* e não de meras informações é apenas uma delas) pode se juntar a uma série de iniciativas que visam a restauração de um imaginário comum entre palco e plateia e, a partir disso, construir um relacionamento. (Abreu, 2011 *apud* Nicolete, 2011, p. 602, grifo nosso)

O texto ilustra a percepção do dramaturgo Luís Alberto de Abreu sobre a importância de, no teatro, construirmos um relacionamento com o público. Segundo ele, essa relação se estabelece a partir de se constituir um imaginário comum entre quem conta as histórias e quem as ouve. Ele comenta também a transmissão de experiências humanas, e não apenas de informações, como uma das características da pesquisa cênica, apoiada na restauração da narrativa. Esse tipo de produção envolve ao mesmo tempo simplicidade e refinamento, pois aposta na capacidade do público imaginar e simbolizar as histórias, recorrendo aos seus repertórios.



## Sabendo um pouco mais

Compreenda as propostas narrativas de Luis Alberto de Abreu ouvindo o recente trabalho publicado denominado *O Coração nas Sombras*. Obra teatral homônima com texto do autor foi montada pela Cia Teatro da Cidade, de São José dos Campos, São Paulo.

<https://open.spotify.com/show/5nyTMBm6SLdEajE3XYQ2l9?si=925bb4fce7c842c0>

Estabelecendo uma ligação com o que vimos na unidade 1 acerca da interdisciplinaridade, é conveniente citar que temos diferentes formas de perceber, sentir e, portanto, de ler os diferentes contextos e histórias. No que diz respeito à infância, quanto mais pudermos possibilitar às crianças exercitar as diversidades de leituras de acordo com seus históricos de vida e seus repertórios, mais prepararemos o terreno para florescer inúmeras habilidades esperadas, mas nem sempre trabalhadas durante os percursos escolares.

O conceito de infância surgiu entre o fim do século XVII e o século XVIII. A criança era até então considerada um adulto em miniatura, e suas fases de desenvolvimento não eram suficientemente conhecidas. Considerar os interesses das crianças e colocá-las no centro da ação educativa são práticas relativamente novas e ainda em construção. A percepção da criança como dependente da família coincide com a ascensão da burguesia, que passou a valorizar a instrução das crianças, ocupando o seu tempo livre com a escola. Nesse contexto, a literatura infantil ganhou destaque educativo.

Com relação ao teatro oficial – que, na Grécia, excluía mulheres e via as crianças como seres inferiores –, há registros antigos sobre peças para crianças feitas no século III a.C. na China, porém eram apresentações de teatros de bonecos exibidas para camadas sociais privilegiadas. Também já existia na China o teatro de sombras, difundido na França no século XVIII. Em conjunto com o desenvolvimento do teatro como linguagem e com o destaque dado ao conceito de encenação, nos séculos XIX e XX, o teatro infantil e o adulto foram difundidos também buscando a excelência artística. Entretanto, a ênfase em sua possível utilização pedagógica se manteve em alta até o século XXI.

As histórias de fadas ou “contos de fadas” predominam no teatro e na literatura infantil. É sempre importante ter em mente que, antes de serem consideradas histórias encantadas, os contos de fadas eram histórias populares ou narrativas orais tradicionais. Elas eram transmitidas entre as gerações, despertavam a imaginação e, muitas vezes, buscavam orientar o comportamento das crianças. Mais tarde, esse aspecto foi enfatizado, e os conteúdos considerados relevantes para a aprendizagem das crianças passaram a ser veiculados nas histórias e peças de teatro. Essa função educativa muitas vezes sobrepõe-se ao enfoque estético, o que, em termos de linguagem e desenvolvimento do que se chama leitura das obras de arte, pode prejudicar a apreciação do teatro como forma de expressão e comunicação humana. Com adaptações de contos populares, da literatura infantil ou de textos próprios, o teatro para crianças recorre a diversos elementos do teatro popular também em seu formato, de modo que há muitas ligações entre as formas populares, que normalmente englobam todos os públicos. Elementos do circo e dos espetáculos de fantoches, de formas animadas, de objetos e de sombras são comuns.

As ligações entre o desenvolvimento da imaginação e da fantasia para o crescimento integral da criança são reconhecidas há muito tempo. Portanto, seja como espectadoras

ou propositoras, as crianças e jovens se beneficiam da atividade teatral. Desde cedo, as crianças vivenciam na escola dramatizações, seja em peças de teatro ou nas brincadeiras, que, repletas de personagens e situações dramáticas, permitem que elas experimentem diversos papéis e possibilidades de ação, protegidas por situações imaginativas.



Figura 6 - Experimentação e imaginação.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190753\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190753_im_1.jpg)

Uma peça de grande importância na história do teatro brasileiro para crianças e que reúne muitos aspectos lúdicos é *Os saltimbancos*, de Chico Buarque (1944-). A peça teve inúmeras montagens desde sua criação, em 1976, além de uma versão para o cinema, com o quarteto cômico Os Trapalhães. *Os saltimbancos* é a tradução de uma peça teatral de Sergio Bardotti (1939-2007) e Luis Enríquez Bacalov (1933-2017), que, por sua vez, haviam feito uma adaptação do conto *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm.

Oficialmente, no Brasil, a data de referência para a criação do primeiro texto teatral dedicado ao público infantil é o ano de 1948. A peça *O casaco encantado*, escrita por Lúcia Benedetti (1914-1998), foi dirigida por Paschoal Carlos Magno (1906-1980) – considerado um grande nome da dramaturgia. O texto não tinha pretensões pedagógicas, ou seja, a autora e o autor não tinham a intenção de ensinar algo às crianças, mas sim de criar uma obra artística bela, que sensibilizasse e divertisse o público. O sucesso da peça atraiu outros artistas para o teatro infantil. Outra montagem importante que ocorreu no mesmo ano foi a do grupo Teatro Escola de São Paulo (Tesp), que estreou no Teatro Municipal da cidade. A peça escolhida foi *Peter Pan*, com direção de Tatiana Belinky (1919-2013), famosa escritora de livros infantis, e Júlio Gouveia (1914-1988), seu marido e parceiro de criação.

No período que marcou oficialmente o início do teatro para o público infantil no Brasil, surgiu o importante nome de Maria Clara Machado (1921-2001). Ela se tornou uma das mais conhecidas autoras brasileiras, com peças como: *O boi e o burro no caminho de Belém*; *O rapto das cebolinhas*; *A bruxinha que era boa*; e *Pluft, o fantasminha*. Maria Clara Machado tem grande relevância para o ensino teatral por ter fundado a escola “O Tablado”, no Rio de Janeiro, em 1951. Ela acreditava que o teatro para crianças deveria ter a mesma qualidade do teatro feito para adultos, sem a preocupação de ensinar o conteúdo escolar, mas oferecendo a possibilidade de aprender a ver o mundo de um jeito mais sensível, através da imaginação e da fantasia.

Um grupo teatral importantíssimo é o Teatro Ventoforte, criado e dirigido por muitos anos por Ilo Krugli (1930-2019). O teatro produzido por esse diretor foi sempre lúdico e poético. A imaginação e a fantasia, próprias do universo teatral, permitem que os atores e atrizes se transformem em quaisquer personagens.

Podemos considerar basicamente dois tipos de teatro infantil: o teatro feito por crianças e o feito para elas. Nenhum dos dois precisa tratar as crianças como seres incapazes de pensar por si mesmos. Pelo contrário: assim como o ensino escolar vem mudando ao considerar o pensamento e a curiosidade por aprender dos estudantes, na arte teatral também tem sido levada em conta a capacidade criativa das crianças e jovens. Normalmente o teatro feito por crianças acontece na escola. Mas há também cursos de teatro infantil e grupos formados por crianças que apresentam peças para todos os tipos de espectadores. Lembre-se: o teatro popular sempre contemplou diferentes públicos por sua característica de “estar onde o povo está”. Na escola ou em cursos de teatro, são muitas as possibilidades de experimentar a criação e desenvolver habilidades artísticas. Independentemente de estudantes se tornarem artistas ou não, o contato com a arte teatral possibilita que se desenvolvam como seres humanos, aprendam a conviver em grupo e conheçam suas potencialidades e limites, aprimorando o pensamento e o senso crítico.



## Vamos Experimentar?

Proponha aos e às estudantes que se reúnam em grupos e conversem sobre o que vem à mente de cada um quando pensam em teatro infantil. Anotem os resultados dessa primeira discussão e, posteriormente, façam uma pesquisa sobre o teatro para crianças no território em que vivem. Por fim, analisem se as respostas colhidas inicialmente são coerentes com os resultados da pesquisa e compartilhem suas descobertas.





## Vamos Experimentar?

Proponha para uma turma de estudantes realizar uma atividade a partir do nome de cada pessoa. Em uma folha de sulfite dobrada no sentido do comprimento, escreva o nome ocupando toda a extensão da folha. Recorte fazendo o contorno do nome, sem que a folha se separe, portanto, mantendo a parte dobrada com o máximo de pontos de contato, para não soltar. Observando a forma, na parte que ficou em branco, peça que criem um desenho de uma personagem que pode ser humana, animal ou inventada. Algumas perguntas podem animar a atividade, relacionando-a com a história do nome e a possibilidade de se trabalhar com valores interculturais: Qual é o seu nome? De onde ele vem? Quem o escolheu? Depois da personagem pronta, podem ser criadas histórias em grupos, uma história coletiva com toda a turma, entre outras propostas. A atividade auxilia a trabalhar com temas como diversidade, símbolos, memórias e valores afro-ameríndios, como ancestralidade, circularidade e oralidade.

### 1.4 Síntese da Unidade Temática I

Nessa unidade buscamos desenvolver reflexões e propostas de abordagens que valorizem as suas expectativas, relacionando-as ao seu momento de construção de um projeto de trabalho de conclusão de curso. Ao estabelecermos ligações entre a construção de conhecimentos como processo complexo que se relaciona com as realidades em que se imbricam a perspectiva do sujeito, da sociedade e a humanidade, provocamos também a ligação do trabalho pedagógico e do artístico como indissociáveis do ponto de vista sensível e da criatividade. É fundamental que seu projeto integre as ações que você já desenvolve, bem como deve considerar sua trajetória e repertório. Outra questão que abordamos foi a presença dos valores culturais, das cosmologias afroameríndias, como importantes bases para o trabalho anticolonialista e anti-hegemônico. Ao propor a revisão de como se enxerga o processo de ensino-aprendizagem em arte, poderemos contribuir decisivamente para a área artística e para a transformação dos ambientes educativos em lugares de inventividade, enfatizando o brincar, imaginar e divertir como forma de transformar o mundo a partir dos devires que se instauram, rompendo as durezas cotidianos com as poéticas do afeto, da ancestralidade e da circularidade.



Imagem: Freepik

## Unidade Temática II - Teoria e prática na formação de artistas-pesquisadores(as)-docentes

### 2.1 Propostas culturais e teatro em comunidades

Anísio Teixeira, natural de Caetité, Bahia, nascido em 12 de julho de 1900 e desaparecido de modo misterioso – há indícios de que tenha sido assassinado - no Rio de Janeiro em 11 de março de 1971, jurista, intelectual educador e escritor brasileiro, participou da contextualização da chamada educação nova – a partir da difusão dos pressupostos do movimento da Escola Nova<sup>1</sup> que defendia o oferecimento de uma educação democrática, única e igual a toda população brasileira. Ele, advogado e homem que se ocupou grandemente da educação brasileira – com pouquíssimo reconhecimento, diga-se de passagem, a exemplo do que ocorre com Cecília Meirelles e outros educadores nacionais -, contribuiu com escritos e problematizações pedagógicas e educacionais que ainda não foram superadas. Anísio foi tradutor de diversas obras do americano John Dewey, que influenciou bastante seu pensamento.

Anísio Teixeira defendeu o ensino público, gratuito, laico e obrigatório. Em 1931, ocupou a Diretoria da Instrução Pública do Distrito Federal, instituindo a Rede Municipal de Educação, do fundamental à universidade. Fundou a Universidade do Distrito Federal em 1935. Na última fase do Estado Novo afasta-se da vida pública e publica *Educação para a Democracia*. Com a volta do sistema democrático em 1946, é convidado a ser o secretário de Educação e Saúde da Bahia, quando construiu o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, conhecido como escola parque, lugar para a educação em tempo integral e que

---

<sup>1</sup> Movimento que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização predominante da proposta de educação tradicional.

seria modelo para a criação dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), 1980; Centros Integrados de Atendimento à Criança (CIACs), 1990; e mais recentemente Centros de Educação Unificados (CEUs). Defendia, em suma, uma educação livre de privilégios, absolutamente democrática:

Sou contra a educação como processo exclusivo de formação de uma elite, mantendo a grande maioria da população em estado de analfabetismo e ignorância. Revolta-me saber que dos cinco milhões que estão na escola, apenas 450 mil conseguem chegar à 4ª série, todos os demais ficando frustrados mentalmente e incapacitados para se integrarem em uma civilização industrial e alcançarem um padrão de vida de simples decência humana. Choca-me ver o desbarato dos recursos públicos para educação, dispensados em subvenções de toda natureza a atividades educacionais, sem nexos nem ordem, puramente paternalistas ou francamente eleitoreiras (Teixeira, 1958).

Assim, nota-se que parte das queixas da época ainda se fazem presentes na atualidade. Em texto de 1962, Anísio Teixeira trata das escolas parque construídas na Bahia como modelo, e pergunta: “Será possível generalizar a experiência?”. Em contraponto à realidade da escola primária como privilégio para poucos na América Latina, o educador propõe como modelo uma escola de funcionamento integral com atividades diversificadas:

[...] Foi com o objetivo de oferecer um modelo para esse tipo de escola primária que se projetaram, na Bahia, os Centros de Educação Primária, de que o centro Carneiro Ribeiro, em Salvador, constituiu a primeira demonstração. Nesses centros, o dia escolar é dividido em dois períodos, um de instrução em classe e outro de trabalho, educação física, atividades propriamente sociais e atividades artísticas. O Centro funciona como um semi-internato, recebendo alunos às 7:30 da manhã e devolvendo-se às famílias às 4:30 da tarde. A fim de tornar esse tipo de escola mais econômico, projetou-se cada conjunto para 4 mil alunos, compreendendo quatro escola-classe, para mil alunos cada uma, em dois turnos de 500 – ou seja, com doze salas de aula, no mínimo – e uma escola-parque, com pavilhão de trabalho, ginásio, pavilhão de atividades sociais, teatro e biblioteca para os referidos 4 mil alunos em turnos de 2 mil pela manhã e 2 mil à tarde, e ainda edifícios de restaurante e de administração (Teixeira, 1962).

O texto citado é rico em detalhes a respeito do funcionamento da escola modelo, sendo que é citado que a filosofia da escola visa a oferecer à criança um retrato da vida em sociedade, sendo que na escola-classe há o predomínio do sentido preparatório da escola; e na escola-parque predomina o sentido da atividade completa, dividida em fase de preparo e consumação, citando que o/a estudante deve exercer em sua totalidade o senso de responsabilidade e ação prática, seja no trabalho, jogos e recreação, atividades sociais, no teatro ou nas salas de música e dança, seja na biblioteca, que não é citada apenas como local de estudo, mas de leitura e de fruição. Mais adiante, o texto trata do objetivo maior desse tipo de escola, o de integrar socialmente a comunidade, com a escola funcionando como

experiência de vida. Além disso, os citados centros escolares eram destinados também à formação do magistério, como centros de treinamento e referência. Havia ainda a intenção de construir também residências para estudantes órfãs(ãos). Esquemáticamente, o plano de construção era, para a educação primária nos Centros de Educação Elementar:

1. Jardins de infância – para crianças de 4, 5 e 6 anos;
2. Escolas-classe – 7 a 14 anos; e
3. Escolas-parque – completar as tarefas das escolas-classe, com desenvolvimento artístico, físico e recreativo da criança e sua iniciação no trabalho, em área comum com os seguintes itens:
  - a) biblioteca e museu;
  - b) pavilhão para atividades de artes industriais;
  - c) conjunto para atividades de recreação;
  - d) conjunto para atividades sociais (música, dança, teatro, clubes, exposições);
  - e) refeitório e administração; e
  - f) conjuntos residenciais.

Segundo Anísio (Teixeira, 1962), havia dificuldades de implementação e de execução considerando os altos custos, para o que o apoio do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), que ele presidiu, foi fundamental. Finalmente, para o educador a experiência desenvolvida em Salvador poderia constituir o início de um esforço no sentido da solução do problema estrutural da educação primária – hoje fundamental – do Brasil, atendendo aos objetivos da sociedade. Porém, naquele momento, a ideia estava atrelada ao desenvolvimento econômico e da preparação para o mercado de trabalho. Ainda tratando do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, Anísio trata das necessidades profissionais para atender as especificidades do equipamento:

A maior dificuldade da educação primária que, por sua natureza, é uma educação universal, é a de se obter um professor primário que possa atender a todos os requisitos da cultura e aptidão para um ensino tão vasto e tão diversificado. A organização do ensino primário em um centro desta complexidade vem, de certo modo, facilitar a tarefa sobremodo aumentada da escola elementar. Teremos os professores primários especializados de música, dança, atividades dramáticas, artes industriais, desenho, biblioteca, educação física, recreação e jogos. Em vez de um pequenino gênio para tudo isto, muitos professores diferenciados em dotes e aptidões para a realização da tarefa sem dúvida tremenda de formar e educar a infância nos seus aspectos fundamentais de cultura intelectual, social, artística e vocacional. (Teixeira, 1959, p.78-84)

Do mesmo modo, vemos atualmente as mesmas dificuldades na implementação de projetos dessa natureza e da necessidade de profissionais para contemplar essas propostas

pedagógicas diversificadas, abrangentes e circunstanciadas socialmente. A argumentação que Anísio Teixeira apresentou em 1959 para a viabilização de professores especializados nas mais diversas áreas, promovendo a multiplicidade de experiências, de certo modo é contraposta na edição da Base Nacional Comum Curricular, que, diferentemente dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998), que traziam arte como área de conhecimento, apresenta a área como componente curricular. Portanto, nosso trabalho, além de buscar romper com resistências no âmbito escolar, é lutar pelo reconhecimento das especificidades de nossos fazeres, bem como propiciar a coerência em considerar os repertórios de estudantes, territórios, promovendo reconhecimento de suas raízes culturais ancestrais. Lembrando que, para Paulo Freire “Todo ensino de conteúdos demanda de quem se acha na posição de aprendiz que, a partir de certo momento, assumindo a *autoria* também do conhecimento do objeto” (1996, p. 124). Conforme escrevi em artigo publicado em 2022 (Carleto, 2022), Ana Maria Araújo Freire (2017) cita o movimento cultural no qual se inseria o projeto de alfabetização criado por Paulo Freire:

[...] salienta as formas pelas quais o contato com as comunidades era estabelecido, utilizando inúmeros recursos como canais de comunicação (*slides*, *strip-films* trazendo vocabulários a partir de situações sociológicas) e substituindo o professor tradicional por uma espécie de coordenador de debates. Segundo Ana Maria, a sala de aula se torna um “Círculo de Cultura” e a aula um “debate democrático”. Nesse contexto, as palavras geradoras e a leitura do mundo estariam intimamente relacionadas, sendo selecionadas do universo vocabular dos participantes palavras “de maior densidade emocional e afetiva” (Freire, 2017, p. 147, *apud* Carleto, 2022).

Como podemos verificar, a presença das artes e da cultura nos territórios, visando processos educacionais significativos tem muitas raízes, às quais podem nos conduzir ao desenvolvimento de práticas considerando esse lastro histórico. Dentro do Método de Alfabetização experimentado por Paulo Freire em Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963, havia as chamadas palavras geradoras, entre elas a palavra feira (Freire, 2017, p. 139). Gosto de salientar essa ligação da feira como uma das mais antigas formas de comércio, e que atravessa os tempos e espaços com sua multiplicidade de artigos, cores, perfumes, sabores, texturas. “E foi no espaço das feiras que parte das manifestações das formas populares de cultura se deu em diferentes contextos” (Carleto, 2022). No Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), na década de 1960, Paulo Freire enfatizou a importância de “interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular” (Freire, 2017, p. 127). O pedagogo coordenou os Círculos de Cultura que faziam parte do Projeto de Educação de Adultos. Em 1963, a convite do governo federal, Paulo Freire presidiu a Comissão de Cultura Popular do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a partir do qual foi instituído o Programa Nacional de Alfabetização mediante uso do Sistema Paulo Freire (Freire, 2017, p. 144). Outras tantas experiências

buscaram enfatizar o papel preponderante da cultura, como as ações e reflexões de Mário de Andrade, bem como de Ariano Suassuna. Todo esse legado vem sendo ressignificado a partir das chamadas perspectivas interseccionais de raça, classe e gênero, inspirando práticas em muitos territórios. São processos interdisciplinares que exaltam os valores culturais das brincadeiras, folguedos, manifestações artísticas e a festa como socialização e reconhecimentos das lutas ancestrais.



Figura 7 - Formas de expressão socializadas no território.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190760\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190760_im_1.jpg)

## 2.2 Pedagogia do teatro e o trabalho em espaços educacionais

Muitas questões ainda pairam sobre o ensino-aprendizagem de arte na contemporaneidade. Lembro com muito carinho do contato que tive com os textos de Isabel Marques e Fábio Brazil, duas pessoas incansáveis na busca por reflexões, metodologias e formas de partilhar achados na área artística. Ficaram bastante conhecidos no meio, as publicações *Arte se planeja?* republicado em Marques e Brazil (2014, p. 101-107) e *Arte se avalia?* também republicado em Marques e Brazil (2014, p. 108-117). Nos textos, você encontra pontos fundamentais para conseguir defender e mobilizar parceiros de trabalho nos locais em que estiver atuando, principalmente escolas, nas quais as formas institucionais tendem a engessar o trabalho com arte. Uma das questões primordiais do planejamento é a oportunidade de discutir com o grupo o papel atribuído à arte no currículo e na "composição intercultural e interdisciplinar da escola" (Marques; Brazil, 2014, p. 107). Outra questão de base é sobre o tipo de avaliação que dialoga com as metas e visões de mundo defendidas. Isso porque

é comum termos ideias libertárias, mas que nas práticas institucionais escolares não se confirmam. Assim, no referido texto sobre avaliação, a função do(a) professor(a) de arte com relação à produção de estudantes, é comparada à atuação de críticos/as, avaliadores, debatedores de arte (Marques; Brazil, 2014, p. 113). Para enriquecer o processo avaliativo, o/a profissional deve avaliar o trabalho artístico, envolvendo os materiais, procedimentos, a articulação dos elementos da linguagem etc. É privilegiada a posição do/a educador/a em ter participado do processo e da socialização do produto, devendo ser utilizada justamente para avaliar o conhecimento construído e não apenas a participação do/a estudante. Para tanto, o(a) professor(a) deve estudar, frequentar, conhecer, produzir arte. Em suma, é esse envolvimento que será transmitido, e não teoricamente o valor cultural e pedagógico como área do conhecimento que é a arte.

Isabel Marques e Fábio Brazil (2014, p. 72) reforçam a preocupação "tanto com a formação específica, aprofundada e consistente de cada linguagem artística como com a educação de pessoas que vivem e atuam em sociedade e que podem trabalhar com arte de forma crítica, ética e comprometida". Os autores também afirmam ser vital que professores de arte tornem-se professores/artistas, artistas/docentes, e que o(a) professor(a) não seja "mero[a] passador[a] de técnicas ou informações, um[a] reproduzidor[a] de sequências ingênuas" (Marques; Brazil, 2014, p. 57). Com relação ao apresentar-se, apresentar produtos ou não, há uma discussão ainda não vencida a esse respeito. Porém, se estamos trabalhando com a pesquisa em arte como processo criativo, suas especificidades, por qual motivo não devemos socializar as resultantes desses estudos? Ainda que devam manter o conceito processual como pede a compreensão das obras que se completam com as percepções do público, até por conta desse aspecto relacional essa partilha precisa acontecer. Nesse sentido, Isabel Marques e Fábio Brazil (2014, p. 99) refletem:

Os produtos vistos nas escolas revelam elementos importantes dos processos a que foram submetidos os estudantes. Nas festinhas ou apresentações revela-se do *laissez-faire* dos professores à ditadura das cópias dos artistas da tevê ou convidados para coreografar; revela-se de maneira clara o grau de conhecimento das linguagens artísticas em si que os professores ou artistas convidados possuem; revela-se o domínio que os professores ou artistas convidados têm das pedagogias da Arte. E, muitas vezes, os produtos apresentados revelam também a importância e o valor que se dá à arte como forma de conhecimento na instituição. Ao "apresentar" arte, as instituições e seus gestores se apresentam.

A realização de partilhas nos territórios e comunidades dizem muito respeito ao trabalho com teatro, necessitando dessas trocas com o público para se efetivar como fenômeno e experimento estético-histórico-social que o caracteriza. Na mesma linha, a perspectiva interdisciplinar tende a multiplicar as possibilidades de leitura das obras teatrais, considerando as diversidades encontradas nas comunidades. As interações

sociais, o planejamento realizado bem como sua avaliação, permitirão complementar o processo de forma circular, completando o ciclo de início, meio e início. Pois a avaliação e a compreensão do processo de aprendizagem inacabado tendem a mobilizar novas pesquisas de linguagem e aprendizados.



**Figura 8** - Interdisciplinaridade entre linguagens artísticas e reflexão sobre os processos criativos.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190754\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190754_im_1.jpg)

Marcia Pompeo Nogueira é considerada referência no Brasil na área de Teatro em Comunidades. Foi professora da Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), por três décadas, falecendo em 2019. Atuou arduamente no ensino, pesquisa e extensão, desenvolveu projetos de teatro em diversas comunidades de Florianópolis, como Barra da Lagoa, Canto da Lagoa, Ratoles e Tapera. Trabalhou também com a arte no campo, realizando ações junto à formação de professores e de agentes culturais da juventude camponesa, em assentamentos da reforma agrária em Santa Catarina.



## Sabendo um pouco mais

Assista ao vídeo para conhecer um pouco do importante trabalho desenvolvido pela professora Márcia Pompeo Nogueira.

<https://youtu.be/BedzRK9fd4Y?si=KaGwzR79EXRd6PNb>



Márcia Pompeo defendeu a postura de quem constrói o trabalho junto com as comunidades, em relação dialógica, como sinalizou Paulo Freire. Devemos destacar o modo como o Movimento de Cultura Popular, do qual partem inúmeras outras iniciativas importantes como os Centros Populares de Cultura, enxergava a relação com o povo. Paulo Freire declarou que, de acordo com o interesse de Miguel Arraes, havia o “[...] gosto democrático de trabalhar *com* as classes populares, e não *sobre* elas; de trabalhar *com* elas e *para* elas [...]” (Freire, 2017, p. 128). Defendiam que quanto maior a capacidade crítica de homens e mulheres, mais se firmaria a capacidade decisória e, portanto, sua autonomia, lembrando que “ninguém é sujeito da autonomia de ninguém” (Freire, 1996, p. 107). Portanto, quanto mais conseguirmos afirmar as especificidades da construção do conhecimento acerca da linguagem teatral, mais teremos condições de exercer nossa profissão eticamente, com alegria e boniteza.

Pompeo caracteriza o Teatro na Comunidade como um “fenômeno que se manifesta de diversas formas, assumindo diferentes nomes em diferentes países: teatro popular, teatro para o desenvolvimento, teatro radical do povo, teatro para a libertação etc. Assim como nomes diferentes podem significar a mesma coisa, nomes iguais podem significar coisas diferentes. Nos Estados Unidos, por exemplo, o Teatro Comunitário é o nome dado para o que chamamos no Brasil de Teatro Amador. Trata-se de uma realidade teatral difícil de definir, já que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades” (Nogueira, 2009, p. 173). A autora define três modelos de Teatro na Comunidade: Teatro *para* Comunidades, também conhecido como um teatro que leva mensagens a comunidades com as quais não se tem uma relação prévia; Teatro *com* Comunidades, já em um processo crítico com relação ao primeiro, estabelece investigações acerca das comunidades antes de construir espetáculos para apresentar a elas. Nesses espetáculos são inseridas manifestações populares como forma de aproximar o diálogo; e o Teatro *por* Comunidades, recebendo a influência de Augusto Boal. As pessoas da comunidade participam do processo de criação teatral. O Teatro Fórum é uma das possibilidades nesse tipo de teatro (Nogueira, 2009, p. 177-178).

Também em nosso trabalho nas comunidades é fundamental garantir esse dialogismo, bem como romper com estereótipos que marginalizam de modo preconceituoso a estética produzida nesses trabalhos comunitários. Trata-se de refletir quais parâmetros estão sendo utilizados para definir critérios de qualidade, permitindo que os sentidos das obras também sejam construídos coletivamente, pois as leituras coletivizadas tende a ressignificar e contribuir para a continuidade das pesquisas de linguagem.



**Figura 9** - Participação coletiva.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190750\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190750_im_1.jpg)

A pesquisadora Beatriz Rizk identifica o chamado Teatro Novo como teatro político, teatro épico ou teatro popular, entre outras denominações, o que reforça nossos entendimentos sobre as formas épicas relacionadas às formas populares representacionais. O Teatro Novo, segundo a pesquisadora Beatriz Rizk (1987, p.17, tradução nossa), “[...]parte de um específico contexto socioeconômico e político latinoamericano que a partir da metade deste século [século XX] se faz evidente com o triunfo da Revolução Cubana: a luta de classes”<sup>2</sup>. A dependência econômica de países ditos subdesenvolvidos, as dívidas externas, a dependência cultural com a imposição pelas classes dominantes das “culturas estrangeirizantes” formam um abismo com as culturas populares. Esse quadro aguça as percepções acerca da necessidade de “produções nacionais” que expressassem as culturas locais. Relativa à produção teatral, inaugurou-se a criação de obras fora dos cânones desenvolvidos no território ocidental, voltadas às especificidades de cada país. Rizk (1987, p. 19, tradução nossa) documenta que “[...] o Teatro Novo é basicamente um teatro popular”<sup>3</sup>. Entretanto, devido às diferentes manifestações da proposição em diversos países, aparece com os nomes “[...]teatro de identidade, teatro revolucionário, teatro comprometido, teatro histórico ou teatro da violência, teatro de crítica social ou documental, teatro de vanguarda, e teatro popular, entre outros”<sup>4</sup> (1987, p. 19, tradução nossa). Presente no continente latinoamericano e em comunidades hispanoamericanas nos EUA, o Teatro Novo

<sup>2</sup> No original: “El nuevo teatro parte de un específico contexto socio-económico y político latinoamericano que a partir de la segunda mitad de este siglo se hace evidente con el triunfo de la Revolución Cubana: la lucha de clases..”

<sup>3</sup> No original: “[...] el Nuevo Teatro es básicamente un teatro popular”..

<sup>4</sup> No original: “[...]teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido, teatro histórico o teatro de la violencia, teatro de crítica social o documental, teatro de la vanguardia, y teatro popular, entre otros.”

retomava “[...] a tradição popular, o teatro da *Commedia dell’Arte*, o teatro Elisabetano, o teatro espanhol do Século de Ouro e os teatros de *ProletKult* [...] e seu correspondente *AgitProp* na Alemanha. Ambos os tipos de teatro desenvolveram formas de teatro de rua, circo, *vaudeville*[...]”<sup>5</sup> (Rizk, 1987, p. 41, tradução nossa). Anti-ilusionistas, essas práticas funcionavam em busca da “teatralização” do teatro (Rizk, 1987, p. 40). Nesse contexto foram geradas experiências de criação coletiva, tendo como exemplos significativos o Teatro Mambí (citado por Rizk como antecedente a esses processos) e o Teatro Escambray, em Cuba; o Teatro É! Galpón, no Uruguai; É! Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina; o Grupo Aleph, no Chile; o Teatro de Arena, no Brasil; os grupos La Candelaria e Teatro Experimental de Cali, na Colômbia (Rizk, 1987). Este último configurou-se como um dos grupos paradigmáticos ao unir processos de criação artística articulados à formação. É reconhecida a influência da produção espanhola, sobretudo do grupo universitário *La Barraca*, liderado por Federico García Lorca (1898-1936), como precursor dos grupos de criação coletiva (Rizk, 1987, p. 114). Esses grupos e experiências citados se configuram como emblemáticos de contextualidades históricas que inspiram descobertas significativas à percepção de acúmulo sociocultural em torno da história dos teatros populares.

Já os estudos de Diéguez colaboram de modo decisivo para compreendermos também tendências contemporâneas lastreadas na história de manifestações populares. Se por um lado certas manifestações culturais populares não foram elencadas anteriormente como teatrais, por outro, os processos de apropriação das formas populares de cultura, sem que suas fontes sejam reconhecidas, nos recolocam as reflexões acerca dos hibridismos e liminaridades. O conceito de liminaridade aqui adotado diz respeito às reflexões de Diéguez a partir de Victor Turner. Trata-se de refletir acerca de situações, expressões e manifestações que ocorrem em certos interstícios, “entre”, ou o que poderia ser compreendido como “brechas”. Segundo Turner (1988), citado por Diéguez, ao observar a liminaridade, destacam-se quatro condições:

[...] função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; a experimentação de práticas de inversão [ligadas às posições de poder]; realização uma experiência, uma vivência nos interstícios dos dois mundos; a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias[...] (Diéguez, 216, p. 37).

Por esses motivos e pelos processos em movimento constante por parte dos grupos, a reflexão sobre teatros populares e teatro em comunidades abarca algumas raízes do sujeito histórico teatro de grupo, como o Teatro Livre, Experimental, Independente e Novo; o trabalho envolvendo o teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais desenvolvido

<sup>5</sup> No original: “[...] la tradición popular, del teatro da Comedia del Arte, del teatro Isabelino, del teatro español del Siglo de Oro y em última instancia del teatros de Prolet Kulture [...] y su contrapartida el teatro AgitProp en Alemania. Ambos tipos de teatro desarrollaron formas de teatro callejero, del circo, del vaudeville[...].”

por diferentes grupos de teatro ao longo da história; e tais processos constituindo formas alternativas de produção, propostas culturalistas e aprendizagens recíprocas nos territórios.



**Figura 10** - Improvisação teatral como procedimento de criação colaborativa.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190762\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190762_im_1.jpg)

## 2.3 Ações culturais pedagógicas na construção de poéticas teatrais

Nesta parte trago muitas inspirações da abordagem da professora Carmela Soares (2010), que reconhece as inúmeras possibilidades do ensino de teatro nas escolas públicas e defende a importância da ênfase nos conteúdos específicos da arte-teatro. Já que existe uma dificuldade:

[...] do professor em identificar e organizar a teatralidade produzida em sala de aula, uma vez que ela se estrutura em meio a um clima de certa agitação e complexidade característico do fazer teatral na escola. O ensino do teatro na escola se ressent de condições adequadas e ideais para sua realização, solicitando do professor, como veremos adiante, o exercício constante do olhar no sentido de ver e reconhecer a maneira como os elementos teatrais podem ser organizados dentro de um todo significativo para o aluno. [...] (Soares, 2012, p. 33).

Desse modo, e sem o intuito de propor receitas replicáveis, o que se propõe aqui é um ato poético de entrelaçar as vivências, memórias, repertórios prévios, com os quais a interdisciplinaridade da área de arte se coloca como material a ser tecido como linha, textura, camadas, como uma bela artesanaria que se constitui com significados e marcas

processuais coletivas. Por isso as formas populares de cultura como proposição e afirmação das formas de fazer horizontalizadas, que ao mesmo tempo possibilitam que cada pessoa esteja acolhida em suas singularidades, talentos e desejos de aprendizagem. E a evocação do cotidiano como a própria vida pulsante e carregada de sentidos que poderão mobilizar pessoas, sensações, afetos e reverberações poéticas.

Como forma de unir possibilidades amplas para o ensino-aprendizagem de teatro em diferentes espaços e para diferentes públicos, tecidas pelas formas populares de cultura, gostaria de inspirar você com o universo de uma das formas mais antigas de teatro. Como uma contribuição para a inspiração lúdica e poética, observaremos algumas possibilidades do teatro de formas animadas, as marionetes, os teatros de sombras, de bonecos e de mamulengos. São maravilhosas as oportunidades de adaptar e montar histórias, sendo os bonecos de diferentes tipos muito convidativos à experimentação que coloca camadas como protetoras das pessoas participantes. E todo o processo de composição, seja dos bonecos, cenários e outros adereços necessários, trilha sonora, figurinos etc., permitem uma conjunção de inúmeras linguagens, talentos, sempre na perspectiva interdisciplinar, que contribui decisivamente para os processos de estudo dos elementos artísticos e cênicos.

Você já brincou de teatro de fantoches? Já construiu bonecos de palito ou vareta para fazer de conta que estão se movendo? Já modelou personagens de massinha e deu vida a eles criando ou imitando vozes e movimentos? Já relacionou esse tipo de manifestação cultural ao conceito de patrimônio cultural? Ao entrar em contato com o termo teatro de animação, talvez você se lembre dos desenhos animados. De modo semelhante ao desenho animado, que é pensado para atribuir movimento e vida ao desenho, o teatro de animação também se refere à busca por movimento e vida em um palco, a partir não só de bonecos, mas de objetos, cenários, formas e dos próprios atores e atrizes como manipuladores desses elementos ou como atuantes da cena. Por isso, dependendo dos recursos utilizados, podemos nomear espetáculos como teatro de sombras, de formas, de objetos, entre outros. E todos eles se referem ao teatro de animação. Em todos eles a teatralidade está muito presente, e diz respeito à característica atribuída a esse tipo de teatro no sentido de enfatizar o potencial imaginativo de quem o produz ou assiste.

O teatro de animação (ou de formas animadas) e o teatro visual produzem imagens que buscam criar ambientes, universos de fantasia lúdicos. O primeiro é todo tipo de teatro que não é feito por atores e atrizes interpretando diretamente na cena, mas manipulando bonecos, objetos e quaisquer outros elementos que produzam imagens com o objetivo cênico. O segundo, embora todo teatro seja visual, trata-se de um conceito mais amplo que pode incluir manipulação de imagens em cena, formas geométricas e outros elementos mais abstratos, sem necessariamente contar uma história com começo,

meio e fim. Quando uma pessoa assiste a um espetáculo apresentado com essas formas animadas poderá relacioná-lo com o seu próprio repertório de imagens. Importante lembrar também o que nos traz Flávio Desgranges (2006), ao tratar das múltiplas leituras que o público pode fazer de um trabalho artístico, e refletir com estudantes essa perspectiva também, além do fato de que as próprias práticas artísticas e teatrais colocarão essas leituras em exercício durante os processos criativos. Esse processo de formação de espectadores é muito beneficiado pelas trocas que podem ocorrer no território envolvendo teatralidades propostas pelas criações com bonecos.

No Oriente, em países como China, Índia e Indonésia, o teatro de bonecos se desenvolveu a partir de inúmeras técnicas de confecção e manipulação de bonecos. Acreditava-se que eles tinham poderes espirituais. Os bonecos chegaram à Europa e foram incorporados às manifestações populares até fazerem parte da cultura, assim como outras artes. Na América, esse tipo de teatro foi registrado na era da expansão marítima e das colonizações, no século XVI.

As marionetes, também conhecidas como bonecos de fios, são os bonecos manipulados por fios presos a uma pequena cruz, que prende as linhas às extremidades das mãos, dos pés e das articulações dos bonecos. As notícias sobre a existência de marionetes no Brasil datam do século XVIII, no Rio de Janeiro.

O fantoche é aquele que se veste nas mãos, sendo movimentado a partir dos dedos e do pulso de uma pessoa que se oculta e o faz representar um personagem teatral. No Brasil, existe desde o período colonial, vindo de Portugal e da Espanha. Existe uma técnica japonesa de manipulação de bonecos denominada bunraku.



## Sabendo um pouco mais

Veja no vídeo a beleza desse tipo de teatro de bonecos, além dos bonecos do Grupo Giramundo, de Minas Gerais, e da companhia carioca PeQuod Teatro de Animação.

<https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=d3b8d6773d910c3dab762276cb5f07be>

Os mamulengos são bonecos construídos com as mais diversas técnicas e materiais que foram se desenvolvendo ao longo dos séculos. Mamulengo é alusivo ao espetáculo de fantoches tradicional brasileiro, geralmente de conteúdo crítico, que representa cenas entre boneco e público, boneco e operador ou entre dois bonecos. Muitas vezes,

no Brasil, você poderá encontrar em diversas regiões teatro de bonecos ou teatro de mamulengos na rua, em barracas, ou nas chamadas empanadas ou anteparo. Em Minas Gerais, em São Paulo e no Rio de Janeiro, esse boneco pode ser chamado de Briguela ou João-Minhoca; na Bahia, Mané-Gostoso; em Pernambuco, Mamulengo; e no Rio Grande do Norte e na Paraíba, João-Redondo.

Também podem ser encontrados bonecos de vara e teatro lambe--lambe, entre muitos outros.



## Vamos Experimentar?

Verifique na sua região os tipos de bonecos existentes e os nomes que recebem. Em cada parte do país, os bonecos podem ser de luva ou fantoche e receber nomes diferentes. Em sala de aula, proponha para a turma que registre suas descobertas e depois comparem com a dos colegas.

O teatro de sombras é um dos mais amplos em questões de possibilidades. Uma infinidade de coisas pode ser utilizada: objetos (papel, plástico, madeira, lápis, camisetas, sapatos, vassouras ou o que mais se desejar), bonecos, pessoas e até as mãos. Independentemente do que se utilize, o único resultado que importa é a sombra produzida. Não se sabe exatamente onde e quando o teatro de sombras surgiu. Alguns dos primeiros relatos dessa prática apontam que ela já existia no Oriente, na época antes de Cristo. Hoje, muitas pessoas têm contato com esse tipo de teatro logo na infância, quando presenciam pessoas fazendo formas com as mãos contra a luz em um ambiente escuro. O teatro de sombras é interessante quando se trata de brincadeiras infantis, ideal para histórias fantásticas, pois tudo o que é colocado em cena não tem a obrigação de ser real, apenas parecer. Por exemplo, uma criança pode montar em um cavalo de brinquedo e lutar com um dragão de papel. Suas sombras darão um efeito real para a história. Porém, o teatro de sombras não tem sua magia apenas em brincadeiras. Em muitos países, há espetáculos completos utilizando apenas sombras.

O teatro lambe-lambe é uma modalidade do teatro de animação que apresenta uma pequena história com bonecos em miniatura em uma caixa, na qual apenas um espectador por vez pode assistir ao espetáculo, feito normalmente por um ou dois manipuladores. É

comum ser oferecido um fone de ouvido pelo qual são transmitidas a trilha sonora e as vozes dos personagens.

O teatro de objetos tem conquistado espaço tanto a partir da contação de histórias quanto nos espetáculos, em que objetos do cotidiano são apresentados como personagens. Podem ser criados diálogos entre sapatos, guarda-chuvas, objetos de plástico ou outro material que pode ganhar vida. Por exemplo, um bule pode se passar por uma avó e um carretel de linha, por uma criança, e assim por diante. Um grupo de teatro chamado Sobrevento criou um de seus espetáculos pesquisando a história de objetos das pessoas do bairro. O coletivo tem em seu repertório, desde 1986, muitas peças, com bonecos e animação, representando o Brasil em muitos países.



## Sabendo um pouco mais

Conheça um pouco mais do trabalho do grupo Sobrevento.

<https://www.youtube.com/watch?v=TVyYPFIVQ00>

Outros grupos com trabalhos e histórico relevantes são a Cia. Truks, criada em 1990; Giramundo, criada em 1970, em Belo Horizonte, com mais de 30 espetáculos; e Grupo Girino, também de Minas Gerais, atuante desde 2008.



## Sabendo um pouco mais

O grupo Giramundo é um dos mais completos grupos de criação teatral com bonecos.

<https://www.youtube.com/watch?v=ascTmQYaWWM>

Alguns importantes grupos de teatro brasileiros podem ser encontrados perto de você. Por isso, é importante ficar alerta para aproveitar as belíssimas histórias criadas por esses artistas que difundem o teatro de bonecos ou de animação, que, ao contrário do que se possa pensar, encanta não somente as crianças, mas também, os adultos.



Você já viu alguma apresentação com bonecos em sua cidade? Pelo que você já observou, acontecem mais espetáculos com pessoas ou com bonecos? O teatro com bonecos tem uma importância histórica?



## Sabendo um pouco mais

Nesse vídeo você poderá aprofundar conhecimentos sobre teatro de bonecos.

<https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=a3ea831f301635228d2b43109725ecb0>

Segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), bonecos populares brasileiros são patrimônios culturais.



## Sabendo um pouco mais

Assista ao vídeo divulgado pelo Ministério da Cidadania. O conteúdo mostra uma apresentação de mamulengos em uma escola de Ensino Fundamental em Varjão (DF). Observe a explicação de Hermano Queiroz, diretor do departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, sobre a vulnerabilidade social e a invisibilidade dos mestres bonequeiros.

<https://www.youtube.com/watch?v=7NSMFoOUvZg>



## Vamos Experimentar?

Para propor em sala de aula.

Reúnam-se em grupos e anotem: o que é um patrimônio cultural? Porque os mamulengos são patrimônios imateriais? Por que será que o teatro com bonecos se tornou um patrimônio? Por fim, qual é a importância de reconhecer os mestres bonequeiros como artistas?



## Vamos Experimentar?

Elabore um projeto de como você faria o próprio boneco. Primeiramente, crie um nome e uma personalidade para ele. Planeje roupas que se ajustem à personalidade que criou. Depois, escolha o tipo de boneco que ele seria. Quais materiais você usaria? Como seria o esqueleto (por dentro) dele? Quais partes se mexeriam? Use sua criatividade! Quem sabe você poderá transformar seu projeto na confecção de um boneco?

## 2.4 Síntese da Unidade Temática II

Nesta unidade vimos questões conceituais referentes à formação de artistas-pesquisadores-docentes, bem como as relações com o trabalho com arte-teatro em diferentes espaços de ensino-aprendizagem de teatro. Por esse motivo, foi proposta a abordagem interdisciplinar, a perspectiva dos teatros populares e do teatro em comunidades. Assim, as inspirações apresentadas, como o teatro de animação visam garantir a aproximação com os aspectos e bagagem cultural presentes nos territórios, envolvendo a programação de propostas culturais nos territórios. Todos esses elementos visam estimular a sua produção artístico-pedagógica atoral, reconhecendo suas potencialidades e abordando de modo poético a sua construção profissional. Ou seja, a reflexão apresentada na unidade busca subsidiar o encontro do seu percurso próprio de pesquisa, em que as proposições não se traduzam em fórmulas, mas em diálogo com o que você poderá encontrar e reconhecer nas relações artístico-pedagógicas que estabelecer em seu percurso profissional.



Imagem: Freepik

## Unidade Temática III - Interdisciplinaridade, arte e diversidade

### 3.1 Liminaridades e possibilidades no chão da escola

Algumas vezes o que é considerado arte é ignorado em nosso cotidiano. Pode-se considerar arte uma elaboração de algo que se torna significativo para alguém elaborar uma produção, com intencionalidade, com objetivo específico, sentido e estudar trabalho que transforme um material, situação ou realidade. Pode-se considerar cultura o conjunto de manifestações e comportamentos humanos que são adquiridos, transformados ou preservados.

Já as manifestações da cultura popular tradicional são aquelas que fazem sentido para uma coletividade, que podem ser compartilhadas via relações familiares ou entre os membros de uma comunidade, como parte dos modos de convivência. Essas manifestações também podem ser relativas às formas de trabalho, lazer, cultos religiosos ou, ainda, essencialmente culturais. Entretanto, todas elas fazem parte da cultura, que significa cultivo, no sentido de construção humana. Nesta unidade, veremos algumas formas populares no teatro, no teatro de rua, nos folguedos e na cultura popular tradicional, além do teatro de grupo brasileiro.

A tradição popular e o teatro sempre tiveram uma ligação intrínseca. Nas manifestações populares as artes são integradas. Assim, em uma atividade cultural como o Carnaval, estão presentes a música, a dança, a visualidade e a representação. Os desfiles de escolas de samba contam uma história com a presença de personagens, as fantasias são veículos de transformação dos foliões e as alegorias são utilizadas como forma de representar acontecimentos, características ou personagens do enredo. Dessa forma, as criações têm o objetivo de compor uma narrativa acerca do tema escolhido.

Outro exemplo de manifestação cultural em que o teatro se faz presente é o Bumba Meu Boi. Nessa festividade, também existem os personagens, o enredo, as músicas, as fantasias e o próprio boi, que, além de personagem e fantasia a ser vestida e manipulada, trata-se de uma obra visual das mais belas de nossa cultura popular tradicional. A manifestação cultural Cavallhada, como expressão de teatro popular, segundo o pesquisador Alberto Ikeda (2005), representa as lutas entre cristãos e mouros na península Ibérica. Dois grupos simulam uma luta, utilizando para caracterização uniformes, lanças, espadas, sendo azul a cor predominante na vestimenta que simboliza o grupo de cristãos e vermelha a do grupo que representa os mouros. Ao fim da representação são apresentados números equestres. A Congada, de acordo com Alberto Ikeda (2005), é realizada majoritariamente por grupos afrodescendentes, em devoção a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigênia. Nessa manifestação cultural, observam-se representações de lutas com espadas de madeira, simbolizando uma luta entre povos negros ou entre cristãos e mouros.

Contudo, os representantes e reprodutores da cultura popular têm grandes dificuldades em manterem essas manifestações, de modo que elas vão perdendo as suas características – a parte encenada, por exemplo – sendo mantidas, porém, a música, a dança e os caracteres plásticos. De qualquer modo, sempre há um dinamismo do curso da história, que tende a possibilitar também as alterações, as atualizações e a permanência dessas práticas.

Por outro lado, esses costumes culturais transmitidos de geração em geração pelas famílias ou mesmo nas regiões nas quais são praticadas entre moradores vizinhos, entre outras possibilidades que fazem parte do cotidiano das cidades, principalmente do interior, são pouco valorizados fora desses contextos. Ou seja, mesmo na educação formal há uma determinada tendência de se ignorar que há estudantes e famílias que desenvolvem ações importantes como essas na área cultural.

Aos poucos, essas ações foram se transformando, afetadas pelo desenvolvimento e pelas alterações nos modos de viver e conviver. Portanto, estão presentes os conceitos de festa e confraternização, geralmente traduzidos como a alegria do povo brasileiro, mas que representa, de fato, o sentido que a cultura tem na vida das pessoas que a produzem diariamente, o que atribui grande significado à vida em comunidade. São exemplos de folguedos o já citado Bumba Meu Boi, Congada, Cavallhada, Moçambique, Folia de Reis, Cavalo-Marinho, Caiapó, Jongo, Cateretê, Maracatu, Coco, Samba de Roda, Carimbó e até as conhecidas quadrilhas, entre outros tantos Brasil afora. Do ponto de vista dramático, em todas elas, é comum haver personagens, com suas vestimentas e adereços característicos.

O Maracatu é um cortejo que se desenvolve ao ritmo dos tambores e representa uma corte com reis congos, eleitos pelos escravizados africanos. Nele, aparecem personagens como rei, rainha, príncipes e princesas, dama, embaixador, baianas e indígenas.

Característica nas festas juninas, a quadrilha é uma dança considerada folguedo por, em alguns casos, simular um casamento e ter personagens como noiva e noivo, padre, delegado, mãe e pai da noiva, entre outros.

Alguns coletivos do teatro de grupo brasileiro procuram nas formas populares meios de comunicação efetivos com o público, que propiciem vivências e a construção de um imaginário comum, bem como se relacionem e compartilhem experiências. Essas formas citadas são cortejos; músicas que utilizam instrumentos e canto inspirados na cultura popular; apresentação de espetáculos em espaços abertos, como ruas, praças, entre outros que não o espaço teatral tradicional; utilização de máscaras, bonecos, figurinos, cenários e adereços versáteis e com função teatral; entre muitas outras.

Por esse motivo, o teatro de rua, na área das artes cênicas, é considerado o mais importante tipo de teatro ligado ao popular, já que se trata de manifestação altamente democrática, de maneira que o público tenha acesso a peças às quais não teria, a menos que se deslocasse para o espaço teatral convencional.

Cada qual com sua característica e ligação com seu entorno, representam também parte do que há de mais significativo no cenário teatral nacional. Lembrando que não se trata apenas de utilizar as formas, mas de veicular conteúdos que são de interesse do público popular.



## Vamos Experimentar?

Para propor em sala de aula.

Muitas das festas populares são acompanhadas também por uma tradição culinária que as caracteriza, caso das festas juninas, por exemplo. Pense em um prato ou alimento que seja representativo da cultura popular na sua região e registre o nome do prato, os ingredientes e o modo de preparo. Se puder, em outro espaço, faça também uma ilustração ou cole uma foto. Uma ideia simples de executar é também montar um fichero ou livro de receitas com os colegas. Pode ser até em formato digital!



## Vamos Experimentar?

Para propor em sala de aula.

Certamente, você já ouviu muitas histórias contadas por seus familiares e amigos que eles aprenderam também com outros familiares e amigos. Ou seja, histórias que foram transmitidas oralmente entre gerações. Se você não conhecer, pergunte a alguém que conhece e registre: o título da história, as personagens, a ação que executam, se existe algum conflito e como a história termina. Também nesse caso pode ser construído artesanalmente ou em formato digital um livro de histórias coletadas pela turma.

Agora, elabore uma lista de comemorações ou celebrações que você e sua família realizam anualmente. Inclua o nome da atividade e a data em que acontece. Lembre-se de incluir as festas de sua região das quais participa na sua comunidade, bairro ou mesmo em outros locais. Em uma roda de conversa, compartilhe os resultados entre os colegas da turma, verificando atividades comuns e diferentes frequentadas por vocês. A respeito de manifestações culturais ou artísticas, descreva alguma da qual você ou alguém que você conhece participe. Se não houver nenhuma, pesquise entrevistando pessoas da família. Anote também eventos que você tenha curiosidade de conhecer ou participar ou, ainda, de organizar em sua escola ou comunidade.

Considerando os resultados das pesquisas e dos registros propostos, na sua opinião, essas manifestações devem ser modificadas para ficar mais condizentes com a geração da qual você faz parte? Elabore um planejamento de uma festa, com tema, lista do que será servido, descrição da decoração, traje a ser utilizado, trilha musical, danças, entre outros itens que devem fazer parte do evento. Também pode ser feito um desenho de como você imagina o resultado. Talvez você e seus colegas possam eleger uma das propostas elaboradas e realizar uma festa coletiva. Que tal?

Outro aspecto importante é o potencial visual da performatividade presente nas artes cênicas e em grande parte dessas atividades consideradas liminares, por estarem em áreas confluentes das manifestações culturais, não cabendo em apenas um dos critérios de categorização. Muitos grupos inspiram-se, há décadas, nos aspectos da chamada performatividade. De forma muito resumida, esta refere-se à característica segundo a qual os artistas são performers. O performer lança mão de todo o seu corpo como meio

expressivo, utilizando como recursos cênicos todos os elementos que considerar pertinentes à sua comunicação com o público. Movimento, voz, figurino, maquiagem, música, entre outros recursos podem ser utilizados para a criação cênica. O conceito abarca, ainda, a presença dos artistas como fundamental para o acontecimento cênico ou artístico. Por isso, é fundamental, nesses casos, a busca constante de uma presença viva, atenta aos sinais do público que interage com a obra. O essencial, entretanto, é atribuir às obras artísticas a característica de processos criativos, em vez de produtos acabados que o público deveria, em tese, receber passivamente. Vale lembrar que os(as) fazedores(as) das formas populares de cultura sempre necessitaram dessa prontidão e relação com as pessoas com as quais interagem. Muitos desses(as) artistas também são chamados de brincantes.

Além de todos os recursos visuais possíveis no teatro, algumas características que são comuns nas artes plásticas são intercambiáveis no teatro. Tanto as ilustrações recebem influências dramáticas ou teatrais como as linguagens plásticas são utilizadas no teatro. Diversas obras abordam a construção de personagens como figuras, próximas dos bonecos ou personagens dos quadrinhos, ou mesmo inspiram-se na linguagem dos quadrinhos, podendo, além de utilizar a estrutura de quadros, comuns ao teatro, usar a influência para conceber as cenas e a interpretação. Nas obras que trazem forte caráter performático, as possibilidades criativas são ilimitadas, ressignificando figurinos, objetos e situações, tirando-as do chamado “lugar-comum”.

Por fim, a leitura da obra é realizada pelos espectadores, que farão as suas interpretações do espetáculo de acordo com seu repertório prévio. Por esse motivo, a visualidade é explorada para ampliar os referenciais imagéticos, que dizem respeito ao repertório de imagens e à capacidade de imaginar, principalmente abstraindo as interpretações mais próximas do sentido literal, para alcançar os múltiplos sentidos poéticos, ou seja, os sentidos conotativos que uma obra de arte pode ter. As artes visuais e performáticas, as quais sempre influenciaram outras artes, de modo geral, exploram os sentidos conotativos.

As intervenções urbanas são manifestações de forte apelo plástico e visual, que acontecem em áreas urbanas e têm o intuito de provocar estranhamentos no cotidiano, graças à interação de artistas com o objeto artístico, o espaço e o público. Muitas vezes as intervenções têm caráter crítico e são utilizadas para reivindicações sociais. As instalações são obras de arte que consistem na construção ou empilhamento de materiais, permanentes ou temporárias, em que o espectador pode participar, manipulando-as, ou, sendo, às vezes, de tamanho tão grande que o espectador pode nelas entrar.

Importante mencionar as formas do Teatro de revista, cômico e musicado. O teatro brasileiro conta com diversas influências de estilos de teatro praticados no fim do século XIX e início do século XX. Muitas das características das novelas, sejam as de rádio ou as de televisão,

são advindas da cultura popular. Em outras palavras, as novelas trazem formas e conteúdos das tradições populares, justamente para auxiliar na conquista de público. As novelas estão, portanto, ligadas às formas populares do teatro que foram difundidas nos séculos XIX e XX no país, e, entre essas formas, estão o teatro de revista, o teatro cômico e o musicado. O teatro de revista conta com música e humor e apresenta-se em quadros, enfatiza as cenas cômicas, entremeadas por números musicais. As revistas, como eram chamadas as peças do teatro de revista, eram feitas para revisitar os principais acontecimentos.

Segundo a pesquisadora Neyde Veneziano (2012, p. 436-455), as revistas reuniam formas de divertimento, como música, dança e carnaval. Essas tradições foram preservadas nas manifestações populares. É por esse motivo que essas características continuam a ser utilizadas, pois funcionam na comunicação com o público, que reconhece, mesmo que inconscientemente, essas formas chamadas de arquetípicas. Ou seja, elas ficam internalizadas e são reconhecíveis, pois nos habituamos a vê-las.

O teatro de revista repassava a cada ano acontecimentos do ano anterior de modo cômico (semelhante a alguns programas humorísticos aos quais você pode assistir pela televisão), utilizando números musicais, quadros com paródias de figuras de autoridade, entre outros recursos que almejavam a diversão e a reflexão sobre temas de interesse público. Essa forma teatral recebeu influência das revistas francesas, que também apresentavam a mesma estrutura em quadros, portanto, sem preocupação com a unidade estilística. Pelo contrário, a versatilidade da forma trabalha as inúmeras possibilidades criativas e de comunicação com o público.

Os teatros cômico e musicado brasileiros inicialmente apresentavam influências das burletas e das operetas, principalmente no Rio de Janeiro. As burletas, originadas na Itália, são um tipo de comédia musical do século XVII que enfatiza a crítica aos costumes da burguesia, já as operetas são um tipo de teatro musicado, de caráter leve, que inclui diálogos falados. Na segunda década do século XX os aspectos coreográficos e musicais dos teatros musicados brasileiros mostravam em cena influências dos Estados Unidos, em números que reforçavam a fantasia, procurando construir espetáculos com grandiosos cenários, figurinos, coreografias e equipamentos técnicos, como luzes e efeitos especiais.

Em diversas partes do mundo, entre as influências estadunidenses, estão os musicais da Broadway. São modelos reforçados no imaginário do público e em muitos cursos de formação artística. Entretanto, vale lembrar que grande parte dos musicais da Broadway, por exemplo, tem base em histórias oriundas da cultura popular. Esse fenômeno de apropriação cultural ocorre principalmente em produções infanto-juvenis, como é o caso da história de A Bela e a Fera, que originalmente trata-se de um conto popular tradicional, transmitido oralmente ao longo dos séculos.



Todas essas abordagens podem também ser escolhidas pelos(as) estudantes de acordo com projetos que tenham interesse em desenvolver como forma de práxis da autoria, desde a proposição inicial. Assim, a função do(a) professor(a) formador(a) será de atuar na direção de auxiliar na organização dos processos criativos, contribuindo para configurar rotas em processo, procedendo, assim como se definiu a também como um(a) educador(a) em processo contínuo e inacabado.

## 3.2 Formas populares de cultura e processos de contra-hegemonia

A palavra personagem deriva de máscara, que significa persona. Já agon, relativa à segunda parte da palavra, refere-se àquele que debate, que se apresenta. Portanto, a máscara teria as funções de transformar o ator em outra pessoa e de fazê-lo falar como se fosse esse outro indivíduo. Dependendo de suas ações, a personagem seria levada à felicidade ou infelicidade. Por isso, as peças pretendiam mostrar às pessoas como elas deveriam agir para serem felizes.

As máscaras podiam ser feitas de madeira, tecido ou couro. Além de facilitar o reconhecimento dos personagens pelo público, elas evitavam que os atores fossem identificados ou confundidos com os personagens que interpretavam. Principalmente se representassem deuses, essa identificação era indesejada. Você conhece alguma atividade, brincadeira ou mesmo espetáculo teatral que utilize máscaras? Sabe de qual material elas são feitas? Você já fez alguma pintura facial ou já utilizou máscaras para se transformar em um personagem? Muitas manifestações artísticas e tradicionais populares utilizam máscaras, e muito forte é o potencial delas no trabalho pedagógico.



### Vamos Experimentar?

Para propor em sala de aula. As manifestações do teatro popular ocorrem em muitos locais. Procure saber se há grupos ou pessoas que realizam esse tipo de teatro ou que praticam outras manifestações da cultura na sua região e registre. Liste também outros grupos populares que você conheça. Escolha uma personagem e experimente representá-la com uma máscara, como faziam artistas dos teatros grego e romano. Você pode usar gestos, mímica, dança, canto e instrumentos musicais caso saiba tocar algum. Desenhe uma máscara e a confeccione com papel, papelão, atadura gessada ou mesmo maquiagem facial. Usando a máscara e fazendo gestos, você poderá criar cenas junto com seus colegas de classe.



## Sabendo um pouco mais

Veja, no vídeo, uma dica sobre como fazer uma máscara. Você também pode utilizar ataduras gessadas, que em sala de aula facilitam bastante o processo.

[https://www.youtube.com/watch?v=SgbqDZy\\_Xi0](https://www.youtube.com/watch?v=SgbqDZy_Xi0)

No século V d.C., ocorreu a queda do Império Romano. As disputas por territórios e as guerras prejudicaram o desenvolvimento das artes, inclusive do teatro. O teatro dito oficial foi retomado por volta do século XII, utilizado pela Igreja Católica como meio de evangelização e para contar histórias religiosas. Já o teatro popular difundiu-se na Europa durante a Idade Média (aproximadamente do século VII até meados do século XVI). Buscando sobreviver com sua produção teatral, esses grupos viajavam por diversos locais, sendo chamados de saltimbancos. O termo diz respeito aos artistas que se apresentavam fazendo acrobacias em circos, festas e no interior das vilas. Eles se deslocavam em carroças, que carregavam cenários, figurinos e seus pertences, além de servirem como palco para apresentações, possibilitando que o público tivesse boa visão dos atores e das atrizes. Em meio a tanto movimento, a improvisação era (e continua sendo) fundamental para manter vivo esse ofício.



**Figura 11** - Improvisação teatral.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190766\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190766_im_1.jpg)

Vamos então abordar as características do teatro popular, entre elas o improviso, além de algumas diferenças entre ele e o teatro erudito.

Na Idade Média, a população começou a se organizar em vilas. Com o tempo e o crescimento dessas vilas povoadas, formaram-se cidades, e os artistas passaram a se fixar nesses locais. À medida que o comércio se desenvolvia, também se iniciava a construção de espaços para apresentações teatrais. Esses teatros já contavam com a divisão entre palco e plateia, formato que se manteve ao longo dos séculos e que é dos mais conhecidos na atualidade. Também a escrita, antes restrita apenas ao clero, passou a se propagar. Com a criação da imprensa, os textos das peças, que já existiam na Antiguidade, começaram a ser publicados, o que permitia seu registro e difusão.

As formas teatrais admitidas pela Igreja Católica tiveram como base as duas mais importantes passagens cristãs, a Páscoa e o Natal. Os espetáculos visavam propagar a existência de um único Deus, uma visão diferente da que se concebia até então. As apresentações aconteciam em frente às igrejas, ocupavam as praças e aconteciam nas ruas dos povoados. Provavelmente você já viu na sua cidade uma procissão, ou mesmo uma encenação da Paixão de Cristo, que lembra muito as apresentações daquela época. Essa representação, que ocorre em muitas partes do mundo, costuma ser realizada na chamada Sexta-feira da Paixão, que se refere à morte de Jesus. O ponto máximo da encenação é o momento em que Cristo ressuscita, sendo a Páscoa a celebração de seu renascimento. Quando os portugueses chegaram às terras que posteriormente foram declaradas brasileiras, identificaram teatralidade nas manifestações indígenas e perceberam que esse atributo poderia ser utilizado como meio de instrução e catequese. Dessa forma, o teatro oficial ou erudito da época era aquele produzido para catequizar os povos indígenas. Era organizado inicialmente pelo padre José de Anchieta (1534-1597), considerado um precursor do teatro brasileiro.

Em 1808, com a chegada da corte portuguesa de D. João VI (1767-1826) às terras brasileiras, algumas companhias de teatro europeias foram trazidas para o país. A intenção desses grupos era manter suas atividades de entretenimento, cujo acesso era exclusivo da aristocracia.

Apesar de tais influências terem sido consideradas importantes para a cultura brasileira, na atualidade muito tem se discutido acerca do fato de os povos indígenas terem sido violentamente oprimidos. Eles tinham e têm suas próprias manifestações culturais, que vêm sendo reconhecidas, valorizadas e divulgadas como patrimônio e herança do nosso país.



## Sabendo um pouco mais

No vídeo, você vai conhecer um pouco do contexto histórico no qual os portugueses inseriram o teatro como forma de catequizar os povos indígenas, além de alguns pontos da história do teatro brasileiro.

<https://youtu.be/X7ZjKwCiAuY?si=Gp3wVTYsgaBEEBDL>

O teatro romano popular se desenvolveu até a queda do Império. Na Idade Média, a irreverência e o deboche dos artistas incomodavam não só os religiosos, mas em diferentes tempos históricos desagradavam também os representantes do poder, que, ao longo de diferentes períodos, perseguiram essas manifestações. Mesmo assim, o teatro popular sempre resistiu às mudanças sociais, até a atualidade. Buscando cativar o público e mantê-lo atento às apresentações, os artistas populares sempre tentaram aperfeiçoar suas formas de comunicação conforme as reações da plateia. Se a intenção é provocar o riso, o artista popular se conecta com a expressão facial, com os movimentos das pessoas, com os comentários, tudo com os objetivos de aprimorar sua atuação e garantir a audiência. Por isso, os artistas populares, desde que se tem notícia deles na Antiguidade, desenvolveram a capacidade de se reinventar em diferentes situações, e essa habilidade é revertida em potencial de improvisação. Portanto, a improvisação consiste em um procedimento adquirido por meio do ato de se comunicar e de se relacionar com o público. Por conta das necessidades de adaptação em suas andanças por tantos locais em busca de público, os artistas populares sempre aprimoram seus processos de improvisação, considerada um importante modo de criar espetáculos teatrais. Ela é essencial para que a arte teatral mantenha sua característica de jogo, ou seja, para que ela revele como é feita aos olhos do público. Assim, a obra não é considerada pronta após a estreia; ela está sempre em movimento a partir do contato com a plateia. O improviso é reconhecido como método de trabalho, porque possibilita que artistas em geral exercitem o fazer teatral experimentando seu potencial criativo.



**Figura 12** - Improvisação teatral como metodologia de criação.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190759\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190759_im_1.jpg)

A palavra “palco” tem origem italiana e significa tablado, estrado. Refere-se à estrutura que era utilizada em apresentações de artistas populares, sobretudo da *commedia dell'arte*, que seguiam de vilarejo em vilarejo a fim de encontrar público para suas apresentações.

Por causa dessa movimentação, eles ficaram conhecidos como artistas ambulantes ou mambembes, infelizmente, por preconceito, o termo passou a ter sentido pejorativo, diminuindo a importância das artes populares comparadas à produção considerada oficial. Porém, há espaço e palcos diferentes para todos os gêneros. E seria muito interessante se as pessoas pudessem assistir a peças em diversos espaços teatrais, participar de produções diferentes, conhecer múltiplas formas de fazer teatro, pensar e dialogar a respeito dessas obras. Certamente essa possibilidade abriria caminhos para mais pessoas se sentirem à vontade não só para assistir aos espetáculos e conversar sobre eles, mas também para pensar na possibilidade de fazer teatro.

A *commedia dell'arte* é uma das mais conhecidas e comentadas manifestações do teatro mundial. Esse tipo de teatro fez parte do Renascimento, período histórico do século XVI durante o qual, na Europa, o teatro, a pintura, a arquitetura, a literatura e a medicina se renovaram. Foram retomados os ideais de beleza da Antiguidade e dos feitos realizados na Grécia e em Roma. Além disso, houve também um grande desenvolvimento científico. Os artistas que atuavam nas apresentações de *commedia dell'arte* tinham várias habilidades: cantavam, dançavam, representavam, tocavam instrumentos e faziam acrobacias, mímica e muito mais. Tudo isso lhes proporcionava grande capacidade de improvisar e de criar diálogos a partir de um roteiro denominado *canovacci*. Esses artistas não decoravam falas, mas interpretavam personagens com determinadas características, chamadas tipos. Arlequim, Briguella, Capitão, Colombina, Escapino, Doutor, Pantaleão e Polichinelo são alguns dos tipos mais conhecidos da *commedia dell'arte*.

Após essas reflexões, podemos perceber que na Idade Média havia uma diferença entre o teatro erudito e o popular. No erudito eram encenadas as peças teatrais valorizadas pela elite da época, no caso, a Igreja Católica. Assim elas diziam respeito ao universo religioso e possuíam como objetivo a evangelização. No teatro popular, por sua vez, os artistas viajam pelas mais diversas localidades, apresentando-se com números de improvisação, acrobacia, canto etc.

Contudo, as diferenças entre o teatro erudito e o popular não se restringem à Idade Média, pelo contrário, ela acompanha os períodos históricos, estando presente até os dias de hoje.

Dessa forma, podemos definir o teatro erudito como aquele que é produzido por artistas renomados, para a elite de determinada época, com base em sua cultura, obtendo, também, a aprovação de especialistas no assunto. Nesse sentido, como poucas pessoas fazem parte

de uma elite ou têm acesso a essa cultura, as peças eruditas costumam ser apresentadas em espaços mais restritos, como teatros ou locais destinados a espetáculos, atingindo, conseqüentemente, uma minoria da população. O teatro popular, por seu lado, pode ser definido como aquele que é produzido fora do circuito artístico oficial, por artistas que geralmente se inspiram na cultura de sua comunidade. Esse tipo de teatro atinge, portanto, mais pessoas do que o erudito, pois tendem a ocorrer em locais públicos, em diferentes localidades, com peças e números que apresentam linguagem mais acessível.



**Figura 13** - Teatro podendo ser realizado em diferentes espaços.

Fonte: [https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190751\\_im\\_1.jpg](https://procomun.intef.es/files/media/ilustracion/migracion/190751_im_1.jpg)

No Brasil, é notável a produção literária do escritor Ariano Suassuna (1927-2014), que inclui autos (composições alegóricas ou satíricas de caráter místico, pedagógico ou moral, que representa e desenvolve os gêneros do teatro medieval europeu); e farsas (peças cômicas populares), gêneros que persistem até hoje. Esse artista nasceu na Paraíba e ficou muito conhecido pela autoria do *Auto da Compadecida*, peça de teatro que teve muitas montagens e foi transformada em filme. Outra obra muito famosa é *A farsa da boa preguiça*.

Ariano lançou, em 1970, o Movimento Armorial, no qual defendia a conexão entre a cultura popular e a erudita, enfatizando diversas manifestações artísticas, como o teatro, a música, as artes visuais, a dança e a arquitetura. Tal movimento foi fundamental para a expressão da cultura brasileira, sobretudo a da região Nordeste.



## Sabendo um pouco mais

Assista ao vídeo sobre Movimento Armorial.

<https://www.youtube.com/watch?v=E1bsXBtB9jk>



## Vamos Experimentar?

Para propor em sala de aula. Agora você terá a oportunidade de criar o seu próprio roteiro. Utilize a forma de mapa mental para descrever personagens, ações, conflitos e resoluções que acontecerão. Depois, você e alguns colegas da classe poderão escolher roteiros para experimentar a improvisação. Inspirem-se na gestualidade dos artistas populares e divirtam-se. Se puder, tire fotos para registrar essa produção.

### 3.3 – Escola, comunidade, família, território e ancestralidades: lugares de diversidades, acolhimento e reconhecimento cultural

Sabemos o potencial transformador dos espaços pedagógicos, mas também vimos ao longo das unidades do material os desafios a serem enfrentados nas instituições. Um dos trunfos para o sucesso no desenvolvimento do trabalho em escolas e outros locais é a parceria desenvolvida nos territórios. São inúmeras as experiências exitosas que contam com grande participação das famílias, que se sentem confiantes e encorajadas a compartilhar suas histórias, suas vidas e experiências. E essas experiências têm em comum considerar os repertórios prévios de estudantes como ponto de partida para importantes trocas e construção significativa de conhecimentos. Esse processo contextualizado e afetivo tende a transformar as relações nos territórios e no cotidiano das instituições, que também ficam mais confortáveis a estarem abertas às novidades, à proximidade com as comunidades nas quais se inserem. O processo de ensino-aprendizagem é potencializado, com leveza e alegria. Assim, quando imaginamos as ligações entre narrativas e inventividade, estamos em um caminho poético múltiplo de outros caminhos que dele irradiam.

A oportunidade de criar estratégias, roteiros e caminhos para dinamizar as aprendizagens se relacionam diretamente às formas populares de cultura e como nos ensinam seus(as) fazedores(as), a compor, costurar, diversificar, coletivizar e socializar. Também estudantes ficam encorajados/as participando desse tipo de proposição, pois sentem que estão contribuindo com o que sabem, podendo se interessar por novos aprendizados, além de encontrar meios diversos para aprender com os(as) parceiros(as) de classe, escola ou qual seja a instituição. Vai construindo, portanto, o conhecimento e o conhecimento do conhecimento. Como a ideia da experiência e o saber da experiência. Conhecer o processo e apropriar-se dele para generalizar as formas de conhecer como procedimento aplicável a outras situações de aprendizagem.



## Vamos Experimentar?

A brincadeira Palo Palito é um trava-dedo, mas também pode ser feita com todo o corpo. Cada andamento mais rápido se torna um desafio para a percepção rítmica. Veja no vídeo como brincar. <https://www.youtube.com/watch?v=Zc1sntgGOUA>



## Sabendo um pouco mais

Acesse a canção para brincar junto com ela.

[https://youtu.be/Mxr7BwJtNcc?si=TipLn\\_Mc1OhKwBTC](https://youtu.be/Mxr7BwJtNcc?si=TipLn_Mc1OhKwBTC)



## Vamos Experimentar?

A canção *A cobra não tem pé* foi gravada pela Trupe Trupé de um modo convidativo à criação de movimentos corporais, inspirados nas danças e musicalidade brasileiras. A sugestão que faço é você experimentar com a turma diferentes movimentações a serem construídas coletivamente a partir de improvisação de dança e teatro.

[A Cobra Não Tem Pé - Trupe Trupé](#)





## Vamos Experimentar?

*Mexe como eu mexo*, também da Trupe Trupé, pode ser brincada como um jogo de imitação, por exemplo em forma de roda, onde cada pessoa tem a sua vez de ensinar como se mexe e as demais reproduzem o movimento à sua maneira.

[Mexe Como Mexo - Trupe Trupé feat Giovanna Puerto](#)



## Vamos Experimentar?

Poemas de presente. Para propor em sala de aula. Proponha para a turma organizar um tipo de amigo secreto, no qual o presente é um poema criado para a pessoa ou um poema já existente. Cada pessoa deve elaborar uma forma de "entrega" desse poema-presente para a outra pessoa, pensando em uma performance poética.

A título de uma finalização também poética, deixo aqui uma canção que ouvi recentemente, ao pesquisar canções para cantar com minha neta Sophia. A canção me diz muito da experiência que é estar com vocês e que, certamente, dirá muito a vocês sobre as vivências durante o curso. Espero encontrar vocês muito em breve! Evoé!



## Sabendo um pouco mais

Assista ao clipe produzido para a canção da Trupe Trupé com Ney Matogrosso.

<https://www.youtube.com/watch?v=O543DMKHWQ>

### 3.4 Síntese da Unidade Temática III

Na unidade 3, fechando esse ciclo do material, refletimos acerca da interdisciplinaridade como um olhar amplo para a formação, na qual se unem Interdisciplinaridade, arte e diversidade. Portanto, estudar sobre as liminaridades e possibilidades no chão da escola coloca luz para sublinhar o quão relevantes são as formas populares de cultura e os repertórios prévios de estudantes. Estas formas e repertórios são pontos de partida para processos criativos, nos quais as interações entre diferentes perspectivas enriquecem de diversidades os trabalhos desenvolvidos nas escolas e outros espaços nos quais sejam realizadas ações educacionais e artísticas. Vimos parte do histórico de resistência das formas populares e de seus fazedores e fazedoras, para garantir que as manifestações populares, assim como os teatros populares, se mantivessem ao longo da história, sendo modificadas, transformadas, recriadas e reinventadas. Além disso, foram trazidos exemplos de brincadeiras tradicionais, que não são apresentadas como receitas, mas como inspirações para que sejam desenvolvidos jogos e ações que poderão instaurar processos criativos interessantes e significativos. Chegando ao fim, gostaria de deixar o trecho da canção Ciranda da Saudade, gravada pela Trupe Tripé e Ney Matogrosso. Lembre de assistir ao clipe de desenho animado, que é um presente para você, pensando na sua trajetória de formação. É um pouco disso que gostaria de deixar registrado a vocês, que seguiremos de mãos dadas na arte, na educação e no teatro:

"[...]E é tão gostoso, sabe?  
Gente que passa  
E nessa roda a saudade vem deixar  
E a roda roda  
E a roda gira  
E a gente roda de mão dada a cirandar  
E a roda aumenta, sabe?  
É tanta gente  
Gente que veio e nessa roda vai ficar[...]"

Até breve!



Imagem: Freepik

## Referências

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. *In*: NICOLETE, Adélia. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu: Piseagrama, 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Base Nacional Comum Curricular: educação é a base**. Brasília, DF: MEC, [2017]. Disponível em: <[www.basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://www.basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2023.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, 11/03/2008, p. 1.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CARLETO, Simone. Poéticas de (e para) Paulo Freire: construções colaborativas de conhecimento e leitura(s) do mundo. *In*: BATISTA, Sylvia; PINI, Francisca; SILVESTRE, Magali (org.); **Paulo Freire: 100 anos de práxis libertadora: volume II / São Paulo : Universidade Federal de São Paulo, 2022**. Disponível em <<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/65764>>. Acesso em: 26 dez. 2023.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FREIRE, Ana Maria Araújo. **Paulo Freire: uma história de vida**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. **As celebrações populares: festas, dança e música**. São Paulo: Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, 2005.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MARQUES, Isabel A; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões**. São Paulo: Cortez Editora, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2002.
- NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e Comunidade. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson. (org.) **Cartografias do Ensino de Teatro**. Uberlândia: UDUFU, 2009. p. 173-183.
- RIZK, Beatriz J. **El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica**. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- TEIXEIRA, Anísio. Uma experiência de educação primária integral no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Rio de Janeiro, v. 38, n. 87, p. 21-33, jul./set. 1962. Disponível em: <<http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br/artigos/uma.html>>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- TEIXEIRA, Anísio. Centro Educacional Carneiro Ribeiro. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 73, p. 78-84, jan./mar. 1959. . Disponível em: <<http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br/artigos/cccr.htm>>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- TEIXEIRA, Anísio. Por uma escola primária organizada e séria para formação básica do povo brasileiro. **Educação e Ciências Sociais**. v. 3, n. 8, p.139-141, 1958. . Disponível em: <<http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br/artigos/decal.htm>>. Acesso em 26 dez. 2023.
- VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó. **História do teatro brasileiro**, volume I, das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2012. v. 1.



Universidade Federal da Bahia

## Interdisciplinaridade no Ensino de Arte

A disciplina Interdisciplinaridade no Ensino de Arte é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A abordagem desse componente tem como objetivo trabalhar com relatos de experiência, com formas criativas de relacionar as linguagens artísticas e, sobretudo, recorrer aos nossos repertórios lúdicos culturais ligados às infâncias e às manifestações culturais brasileiras.



PROGRAD  
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

