

**Bases teóricas e metodológicas para o ensino de teatro e interpretação teatral
com destaques para formação pessoal, social e artística**

**Theoretical and methodological bases for teaching theater and theatrical
interpretation with emphasis on personal, social and artistic training**

MOREIRA, Alam Félix dos Santos¹

Resumo: Neste artigo, são desenvolvidas considerações acerca de teorias da Arte/Educação e metodologias utilizadas no ensino de Teatro na Educação Básica, especificamente para jovens educandos do Ensino Médio. É apresentado inicialmente o conceito de arte como experiência a partir das teorias de John Dewey e Paulo Freire exposta através da leitura de Ana Mae Barbosa. Em seguida, apontamos questões relacionadas à escolha em relação a abordagem instrumental e a abordagem estética como uma opção que irá determinar todo o percurso criativo de uma montagem didática e o resultado final do espetáculo. Então, discorremos sobre aspectos do processo criativo; também dos aspectos cognitivos e pedagógicos da Arte; e, ainda, sobre a proposta triangular do ensino de arte de Barbosa. Algumas metodologias para treino de atores e não-atores e o ensino do Teatro também são discutidas. Alguns autores são utilizados como fundamentação, a exemplo Barbosa (2012), Boal (2009), Desgranges (2003), Duarte Jr. (1981), Japiassu (2001), Ostrower (2014) e Spolin (2010, 2014). Finalizamos apontando para a importância de uma prática pedagógica libertadora para o educando e todo o seu entorno.

Palavras-chave: Arte/Educação, Metodologia do ensino de Teatro, Educação.

Abstract: In this article, considerations are developed about the theories of Art/Education and methodologies used in teaching Theater in Basic Education, specifically for young high school students. The concept of art as experience is initially presented based on the theories of John Dewey and Paulo Frère exposed through the reading of Ana Mae Barbosa. Then, we point out issues related to the choice regarding the instrumental approach and the aesthetic approach as an option that will determine the entire creative path of a didactic assembly and the final result of the show. So, we talked about aspects of the creative process; cognitive and pedagogical aspects of Art; and also about the triangular proposal of Barbosa's art teaching. Some methodologies for teaching Theater are also discussed. Some authors are used as grounds, such as Barbosa (2012), Boal (2009), Desgranges (2003), João Francisco Duarte Jr. (1981), Japiassu (2001), Ostrower (2014) and Spolin (2010, 2014). We

¹ Graduado em Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (2005) e graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2008). Atualmente é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano. E-mail: alam.felix@ifbaiano.edu.br.

conclude by pointing to the importance of a liberating pedagogical practice for the student and his/her surroundings.

Keywords: Art Education, Theater teaching methodology, Education.

1 ARTE/EDUCAÇÃO E METODOLOGIAS UTILIZADAS NO ENSINO DE TEATRO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Ricardo Japiassu em *Metodologia do ensino de Teatro*, nos fala que “[...] o objetivo do ensino das artes, para a concepção pedagógica essencialista, não é a formação de artistas, mas o domínio, a fluência e a compreensão estética dessas complexas formas humanas de expressão que movimentam processos afetivos, cognitivos e psicomotores.” (JAPIASSU, 2001, p. 24). O ensino de Arte no currículo da educação básica, para crianças, jovens e adultos, é importante como processo de cognição organizada nos sistemas: visual-tátil (arquitetura, literatura, artes plásticas), sonoro-auditivo (música) e motor-olfativo (danças, artes cênicas, circo) (JAPIASSU, 2007).

No contexto acima apresentado, estamos sendo apresentados ao conceito de arte como experiência. A Arte/Educação tende a ampliar essa noção de experiência ao tempo que proporciona uma consistência cultural. Um bom exemplo desta prática é o conceito da *proposta triangular* de Barbosa (1991) que sugere a experiência da recepção, produção e reflexão a partir do objeto artístico. Segundo Barbosa, assim como John Dewey conceitua educação como um processo de aprender como inventar a nós mesmos e Paulo Freire ensinou que a educação é um processo de ver a nós mesmo e o mundo a volta de nós (BARBOSA, 2010). Arte/educadores buscam contextualizar na contemporaneidade estes princípios na formação humanizada através de um viés estético e, acrescenta-se, de uma identidade de resistência cultural e social. Barbosa ainda aponta que tanto para Dewey como para Freire, a “educação é mediatizada pelo mundo em que se vive, formatada pela cultura, influenciada por linguagens, impactada por crenças, clarificada pela necessidade, afetada por valores e moderada pela individualidade.” (BARBOSA, 2010, p. 12). Por tanto observamos que desta forma o ensino pode, e deve, se dar através de um processo de

subjetivação do educando à medida que este indivíduo se apropria culturalmente do seu grupo social e o entorno de sua comunidade e que o ensino de arte, especialmente aqui o ensino de teatro, possuem muitas ferramentas para potencializar esta educação libertária.

Uma das primeiras preocupações nas quais o professor de teatro irá se deparar ao iniciar o trabalho de uma nova montagem de um espetáculo teatral com a sua turma de jovens educandos será qual abordagem orientará a produção desta peça. Esta escolha determina todo o percurso da criação a partir dali. Basicamente existem dois caminhos a serem seguidos. Saliento que as duas escolhas se concretizam como um exercício lúdico de conhecimento, consciência corporal, criatividade, foco e concentração, libertação, sensibilização e socialização, entre tantas outras potencialidades ligadas aos princípios basilares da *Arte/Educação* cuja finalidade é a da formação humana e de sua identidade social enquanto cidadão. Numa das escolhas, o seu processo de criação pode seguir potencializando competências com o objetivo de utilizar o teatro como um **instrumento** para a transmissão de conhecimentos. O foco principal dessa **abordagem instrumental** está intrinsecamente ligado ao conteúdo de uma determinada matéria ou tema a ser explorado; uma **abordagem estética** dará à montagem da peça um caráter de objeto artístico. Privilegia a busca por uma plástica para o espetáculo em função do resultado **estético**. Ao optar por esta escolha, todo o processo criativo, toda a formatação da peça, seja na construção de cenas, ou na preparação do elenco e os trabalhos de interpretação, músicos, equipes de produção, equipes técnicas do cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia, iluminação entre outras funções, estará imbuído em costurar as referências, suscitadas pelo texto dramático ou sugeridas a partir de sua leitura, na busca de um produto estético, desde as primeiras leituras até a estreia do espetáculo.

A formação cidadã, entendida aqui como uma formação pessoal e social com conhecimento estético, é a finalidade no ensino dos conteúdos da disciplina Arte. A linguagem teatral e suas especificidades e experiência estética aborda aspectos como espetacularidade, estética, fruição, apreciação, cotidiano e extra cotidiano. É uma disciplina com grande potencial para se alcançar estes objetivos porque a arte teatral se apropria de muitas outras linguagens artísticas em seu fruir, o que possibilita que o educando esteja ao mesmo tempo recebendo diversos estímulos sensoriais à medida que se ocupa da realização teatral. O teatro é uma manifestação artística que estimula

a imaginação, podendo, inclusive, criar outras possibilidades educativas, como a interdisciplinaridade, relacionando-se com outras áreas de conhecimento. É preciso ressaltar que o conceito de teatralidade, o que é do teatro ou possui caráter de espetáculo, é algo que não se resume apenas às manifestações das artes do espetáculo ou eventos extracotidianos, mas também ao que se refere as rotinas, aos rituais, ao cotidiano, ou seja, à percepção do que existe de teatral no dia a dia. Desta forma contribui significativamente para o desenvolvimento social, noção de coletividade, consciência política e autonomia do educando. Para concretizar seus objetivos, o professor de teatro precisa estar familiarizado com os termos e saberes sobre “Teatro” e “Educação” (, 2001 p.17) e seus fundamentos.

Segundo Barbosa, conceitualmente Arthur Efland considera que “Arte/Educação é a mediação entre arte e público e ensino da Arte é compromisso com continuidade e/ou com currículo quer seja formal ou informal. Esses conceitos associados ao conceito de arte como experiência cognitiva vem se constituindo o núcleo das teorias pós-modernas em Arte/Educação” (EFLAND, 2002, apud BARBOSA, 2010, p. 98).

Barbosa (2010) nos fala que a partir dessa linha de raciocínio arte/educadores por meio do conhecimento e ensino da Arte aspiram influir positivamente no desenvolvimento cultural dos estudantes, inclusive, a potencialização da recepção crítica e a produção. Esse conhecimento em **Arte** envolve a experiência de *apreciação* da obra artística, da experiência do *refletir* ou contextualizar a obra artística, e ainda, da experiência do *fazer* a obra artística. É a famosa *proposta triangular*. Entende-se que aprender Arte não envolve apenas uma atividade de produção artística pelos educandos, aplico o termo produção aqui no sentido da criação de um produto artístico, mas também, e principalmente, na conquista da significação do **fazer** pelo desenvolvimento da percepção estética, alimentada pelo **contato** (apreciação) com o fenômeno artístico de qualquer linguagem artística apreciada e de realizar uma **reflexão** a partir dela.

Barbosa (2010) chama a atenção para um aspecto importantíssimo sobre o lugar comum de entender que o objetivo do ensino da arte é desenvolver a sensibilidade. Ela afirma que ao ouvir uma afirmação como esta, lhe vem à mente nazistas sensíveis à arte, à música, mas que nos intervalos assassinavam a sangue frio judeus, comunistas, ciganos e opositores nos campos de concentração. É preciso

estimular o desenvolvimento de uma sensibilidade que aguce todos os sentidos como um conjunto de funções orgânicas que buscam a inteligibilidade e o prazer. A arte como uma linguagem que estimule os sentidos e transmita significados que não possam ser transmitidos por nenhuma outra linguagem, nem discursiva nem científica.

Identificamos então uma linha de trabalho que dialoga com o pensamento de Paulo Freire. Barbosa ainda nos aponta:

Através da arte, é possível desenvolver a percepção da imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a capacidade criadora de modelo de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA, 2010, p. 100).

Uma vez que a realidade foi percebida e analisada, a função agora é estimular o potencial criador em função do desenvolvimento de uma identidade de resistência cultural capaz de promover mudanças necessárias que transformem a sua realidade. Potencial criador esse que, segundo Ostrower (2014), é inerente ao ser humano. Essa competência criativa só poderá ser acessada se aguçadas pela sensibilidade e pela percepção, porque é assim que se processa a criatividade, através da *sensibilidade*, entendida como a porta das sensações aberta ao mundo; e da *percepção*, entendida como a parte da sensibilidade que chega ao consciente de modo articulado.

Ostrower (2014) diz que criar é basicamente “dar forma”. É poder dar uma forma para algo novo, em qualquer que seja o campo de atividade. Segundo ela, os processos criativos não se restringem à arte, na verdade o homem não cria porque quer, mas porque precisa porque criar e viver se interligam (OSTROWER, 2014).

Para Francisco Duarte Jr. (1981), nesses processos criativos acessados através da fruição da Arte, o homem explora uma região anterior ao pensamento, onde se estabelece as primeiras experiências sensíveis com o mundo. Seguindo esse raciocínio, o autor estabelece parâmetros que tornam possíveis a apreciação destes conceitos e nos apresenta alguns aspectos cognitivos ou pedagógicos da Arte. São os seguintes:

- Que Arte nos apresenta eventos pertinentes à esfera dos sentimentos;
- A Arte nos liberta da prisão do pensamento rotineiro, proporcionando a agitação da imaginação;

- Além de acessar nossos sentimentos a Arte nos possibilita que o desenvolvamos e que o eduquemos;
- A Arte estabelece paralelos entre o que é sentido e o que é pensado;
- A Arte possibilita vivenciar tudo aquilo que é impossível de ser vivenciado na vida cotidiana;
- A partir da experiência artística, o indivíduo vivência o *sentimento da época*, participa daquela forma de sentir de seus contemporâneos;
- Na medida em que é dado experimentar a produção artística estrangeira, é possível acessar a visão de mundo de outra cultura;
- E, ainda, o elemento utópico envolvido na criação artística.

Até aqui abordamos conceitualmente algumas teorias como fundamentação para a prática, mas para a realização do seu projeto de montagem, o professor tem que se apropriar de metodologias desenvolvidas e sistematizadas por diversos artistas, arte/educadores e teóricos da Arte/Educação. Uma destas sistematizações foi proposta por Spolin (2010) para o ensino do teatro, tanto em contextos formais quanto não formais da educação, a partir de estudos e experimentações com crianças, pré-adolescentes, adolescentes, jovens, adultos e idosos. Os jogos spoliniano é uma das metodologias de ensino de teatro mais difundidas. Este sistema de *jogos teatrais* foi bastante utilizado no Brasil a partir da década de 1970, após a experimentação desta proposta metodológica realizada pela Prof^a. Dr^a. Ingrid Koudela responsável pela tradução brasileira de *Improvisação para o Teatro*.

Os jogos teatrais possuem regras que diferenciam o *jogo dramático* do *jogo teatral*. No jogo dramático os atores são fazedores da situação imaginária, ou seja, todos são atores no “faz de conta”. Por sua vez, no jogo teatral os grupos de atores que jogam podem se dividir entre equipes que se alternam nas funções de jogadores e observadores, ou seja, os atores jogam deliberadamente para uma plateia. Na prática o que diferencia o jogo teatral do jogo dramático é que o primeiro é intencionalmente e explicitamente dirigido para um grupo de observadores enquanto o segundo, não. Entretanto, em ambos a *ação improvisada* é a base de todo processo de criação cênica. As relações dos atores na ação não são definidas antes do jogo iniciar, mas se estabelecem a partir das interações que ocorrem durante “a partida”. Por fim, os objetivos da aplicação deste sistema de jogos na educação escolar é oferecer a oportunidade educativa para o crescimento pessoal e o desenvolvimento

cultural dos educandos. Os jogos teatrais spoliniano se baseiam no improviso a partir destes quatro fundamentos:

- 1) O **Foco** do jogador na busca de solução para os desafios propostos;
- 2) A **Instrução** do coordenador dos trabalhos durante a busca de soluções;
- 3) A **Plateia** constituída por jogadores que integram o grupo;
- 4) A **Avaliação Coletiva** dos resultados alcançados.

Os jogos teatrais são um método que pode ser utilizado tanto em abordagens estéticas quanto em abordagens instrumentais, bem como em diferentes campos ou disciplinas. Spolin (2010) opta por denominar os aspectos da linguagem teatral se valendo dos termos ONDE, QUEM e O QUE, em vez de utilizar termos tradicionais no teatro, como por exemplo, **espaço, personagem e ação dramática**. (DESGRANGES, 2003).

Em *Pedagogia do Teatro*, sobre os trabalhos de Bertold Brecht a partir dos estudos de Reiner Steinweg, Desgranges defende a tese que as **peças didáticas** apontam para um teatro do futuro por estar centrado na participação efetiva dos atores, de forma que os integrantes seriam ao mesmo tempo participantes da cena e observadores dela.

As peças didáticas fazem parte das primeiras obras dramatúrgicas de Brecht, mesmo antes da formulação do seu teatro épico, técnica teatral que buscava uma nova abordagem que provocasse reações críticas nos espectadores. Neste sentido, Brecht ocupou-se da formulação de um teatro que atuasse como *instrumento* de luta política e social em defesa das classes contra as relações de trabalho e poder no sistema político-econômico vigente. Movido pela crença da utopia comunista, Brecht funda o seu Teatro Épico ou Dialético, sobre um terreno avesso à ideia aristotélica de catarse.

O caráter pedagógico das peças didáticas estaria fundamentalmente na participação ativa pelos integrantes do evento, não o público. Nas palavras do próprio Brecht “a peça didática ensina quando nela se atua, não quando é espectador”. Os atores são os próprios espectadores. Conceitualmente, uma afinidade do atuante com o espectador estabelece uma relação de troca, pois estão ao mesmo tempo criando e recriando, um com o outro, propondo uma aprendizagem que seja efetiva como processo de apreensão crítica da vida social.

A teoria das peças didáticas propõe uma abordagem pedagógica de textos dramáticos que se constituem em modelo da ação. O objetivo das peças didáticas brechtianas não é a encenação ou a montagem espetacular perseguida através dos ensaios, mas propor uma apropriação do texto dramático por grupos de pessoas preocupas em aprender pelos exemplos de comportamento “questionáveis” apresentados em seus escritos.

Trata-se de uma ação pedagógica na qual uma das principais intenções do dramaturgo alemão é subverter um suposto significado único das palavras e ações, investigando seus múltiplos sentidos. A ideia principal de Brecht em suas peças didáticas é conscientizar os jogadores das suas muitas possibilidades de ação para transformação da realidade estabelecida.

Brecht queria que a peça didática mudasse a organização artística estabelecida, buscando outros meios de produção teatral. Visava democratizar o teatro, propondo-o a amadores, encontrando assim, outros aspectos e outro público possível para o teatro. Brecht desejava evitar o modo de produção próprio do teatro burguês, tirar o carimbo de mercadoria do trabalho teatral, indo ao encontro de um público que estabelecesse outra relação com esta arte, para quem de fato precisasse, estabelecendo assim, importante espaço de reflexão e atuação em face das questões do seu tempo.

A proposta educacional das peças didáticas está na ideia de que os atores ensinam a si mesmos, a partir do questionamento provocado pela ação dramática, da crítica à situação social que os envolve e da reflexão sobre suas atitudes diante dos fatos abordados na peça. Não haveria um ensinamento a ser transmitido e sim um aprendizado que seria produzido a partir da experimentação cênica e do debate travado entre atores, motivados pelas partes da peça. As peças didáticas trazem a ideologia socialista de Brecht e a sua teoria pedagógica serviu para inspirar outras práticas educativas de caráter político-estético em todo o mundo. Aqui no Brasil, um exemplo da aplicação do método brechtiano das peças didáticas é o trabalho que a Prof^a. Dr^a., pesquisadora sênior na ECA/USP, Ingrid Koudela desenvolve. Ela propõe uma abordagem metodológica com fragmentos e textos de peças didática brechtianas estabelecendo uma ponte com o método spoliniano dos jogos teatrais.

Augusto Boal, dramaturgo e diretor teatral, criou durante a década de 1960, à frente do Teatro de Arena em São Paulo, uma poética teatral inspirada na estética

brechtiana. A irreverência do grupo teatral paulista e as propostas subversivas de suas encenações e ações políticas dentro e fora dos palcos, compeliu ao exílio muitos dos seus componentes durante a ditadura militar instituída no Brasil com o golpe de 1964.

Fora do país, Boal passou a realizar uma série de experimentações teatrais, como por exemplo o *teatro invisível* na Argentina ou as primeiras experiências com *teatro fórum* a partir da *dramaturgia simultânea* no Peru. Só depois é que o **Teatro do Oprimido** foi sistematizado ao longo de alguns anos. Aparentemente, a pedagogia libertadora formulada pelo educador Paulo Freire inspirou a pedagogia teatral de Boal, denominada por ele mesmo como o teatro do oprimido, muito embora Boal nunca tenha assumido ter usado como fonte inspiradora a expressão utilizada por Freire para designar a sua proposta educativa, falamos da **pedagogia do oprimido**.

O teatro do oprimido consiste, basicamente, num conjunto de procedimentos de atuação improvisada, nos moldes dos jogos spolinianos, com o objetivo de confrontar a dinâmica social *oprimido versus opressor* para dialeticamente transformar as tradicionais relações de produção capitalistas instrumentalizando as classes trabalhadoras para se opor politicamente. O teatro do oprimido realiza-se como uma ação cultural estético-pedagógico que conduz para uma revolução política, econômica e histórica das sociedades humanas.

Boal explica que, no teatro do oprimido o espectador converte-se em *espectador*, em suas próprias palavras, “O teatro do oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores. O teatro do oprimido é uma forma de teatro, entre tantas outras.” (BOAL, 2009, p. ix). A partir deste princípio o espectador foi emancipado, agora ele age com os personagens e no lugar deles para serem seus próprios representantes dentro da ação dramática. Isto significa a libertação total do espectador em relação ao lugar de observador passivo que lhe fora legado dentro da tradição do teatro ocidental.

Dentre as várias técnicas e práticas do teatro do oprimido elaboradas por Boal com o objetivo de potencializar a interatividade e a participação do público, vou citar três destas técnicas. No **teatro jornal** as personagens são interpretadas pelo público da plateia, que pode atuar segundo técnicas diferentes inspirados por notícias de jornal; no **teatro fórum**, produz-se uma encenação a partir de fatos reais na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva na

defesa de seus desejos e interesses. São apresentados temas que abordam problemas do cotidiano e os espectadores são estimulados a entrar em cena muitas vezes substituindo o protagonista. O fundamento pilar do teatro fórum é a discussão de situações de opressão e a valorização da capacidade criadora e criativa de todos os indivíduos envolvidos; no **teatro legislativo**, as soluções encontradas pela plateia em um teatro fórum podem ser transformadas em projetos de lei ou, em outras palavras, as soluções podem se transformar em uma proposta de lei a ser sugerida para vereadores ou deputados. Essa técnica do teatro do oprimido possibilita que pessoas percebam que a política pode ser realizada por todos nós e que tudo o que fazemos ou pensamos é uma ação política.

Fazendo uma rápida comparação, podemos afirmar que a abordagem pedagógica teatral, política e estética brechtiana está presente nas técnicas propostas por Boal, assim como a sistematização dos jogos teatrais de Viola Spolin, já que muitos jogos sugeridos por ela foram deliberadamente adaptados por Boal. Hoje o teatro do oprimido é conservado e difundido através dos Centros de Teatro do Oprimido (CTO) espalhados por todo o planeta. No Brasil sua pedagogia teatral tem inspirado experimentações e investigações do uso do teatro na educação informal de crianças, jovens e adultos.

A partir do que foi apresentado podemos fazer algumas considerações. Obviamente não foram abordados aqui todas as possibilidades metodológicas nem todas as teorias desenvolvidas acerca do ensino de Arte ou do ensino da linguagem teatral. A ideia principal aqui é a organização de saberes para embasamento teórico e conhecimento de métodos para serem aplicados em sala de aula com educandos do ensino médio da educação básica.

Propõe-se realizar o cruzamento de métodos de treinamento e interpretação para atores e não-atores que dialogam entre si. Colocar a prática do diálogo na oportunidade educativa e possibilitar ao educando a possibilidade de agir e refletir a partir de uma atividade criativa, e ainda pensar e reconhecer o seu entorno político e social. Repousa aqui a tentativa de visualizar uma dimensão mais ampla do conceito de teatro na educação, focado na formação no ensino médio a partir da dicotomia da abordagem estética e abordagem instrumental em montagens didáticas, avançando no objetivo de propor uma identidade de resistência cultural. A incursão nesta proposta aponta para a ampliação de possibilidades de compreensão de uma prática

pedagógica libertadora, emancipadora ou transformadora da relação do educando com todo o seu entorno e consciente de sua vulnerabilidade social.

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na esteira desse pensamento, popularizar e difundir tais conhecimentos ampliam o raio de alcance dos processos pedagógicos, o que objetiva atingir um número cada vez maior de profissionais arte/educadores, sejam eles da educação formal ou informal. Torna-se necessário fazer chegar estes conhecimentos nos mais diversos espaços de educação, afim de reparar situações concretas, num contexto de injustiça praticada pelas autoridades da gestão pública que muitas vezes se constitui como abandono ou violência pelo descaso. Nesse sentido, deparamos com os opressores que operam pelo medo e negam a liberdade de conhecimento aos oprimidos.

Assim posto, propor um posicionamento insurgente pela luta na construção de um mundo em que seja mais fácil convivermos cotidianamente com o fruir artístico, com o ócio produtivo e com o bem-estar social, exige que os profissionais arte/educadores passem a estimular o educando a assumir o papel de protagonista de um teatro concebido como manifestação cultural. Manifestação essa em que a dimensão educativa é intrínseca ao cotidiano escolar, pois a inserção do sujeito-aluno em um mundo semiótico transforma o valor simbólico das ações numa leitura de mundo que permite aferir possibilidades antes impossíveis de serem realizadas. Todos estes apontamentos teóricos e metodológicos possibilitam uma abordagem pedagógica requerida pelas transformações efetuadas nas práticas artísticas, visando explorar possibilidades abertas para o redimensionamento contemporâneo da experiência educacional através da arte.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. (org.). **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 3. ed. – São Paulo: Cortez, 2010. 432 p.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 347 p.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2003. 185 p.

DURATE, João-Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. 1. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1981. 128 p.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia para o Ensino do Teatro**. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2001. 224 p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 186 p.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 349 p.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 200 p.