

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO TOCANTINS - CAMPUS GURUPI
CURSO SUPERIOR LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**

FERNANDO DA SILVA OLIVEIRA

**A IMPROVISÇÃO MELODRAMÁTICA:
SEU TEMPO E O TEMPO NA EDUCAÇÃO INCLUSIVA**

**GURUPI-TO
2017**

FERNANDO DA SILVA OLIVEIRA

**A IMPROVISACÃO MELODRAMÁTICA: SEU TEMPO E O TEMPO NA
EDUCAÇÃO INCLUSIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto
Federal do Tocantins – Campus Gurupi,
como exigência à obtenção do grau de
Licenciado em Artes Cênicas.

Orientadora: Milene Lopes Dos Santos
Queta

Coorientadora: Me. Marli Fernandes
Magalhães

**GURUPI-TO
2017**

Oliveira, Fernando da Silva.

A improvisação melodramática: seu tempo e o tempo na educação inclusiva.
Fernando da Silva Oliveira. – Gurupi, 2017. 71f

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Tocantins – *Campus* Gurupi, 2017.

Orientadora: Professora Especialista Milene Lopes Dos Santos Queta
1. Inclusão. 2. Melodrama. 3. Improvisação. 4. Tempo na deficiência.

Fernando da Silva Oliveira

**A IMPROVISACÃO MELODRAMÁTICA: SEU TEMPO E O TEMPO NA
EDUCAÇÃO INCLUSIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto
Federal do Tocantins – campus Gurupi,
como exigência à obtenção do grau de
Licenciado em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Professora Especialista Milene Lopes dos Santos Queta (Orientadora)
IFTO – *Campus* Gurupi

Professor Mestre Brenno Jadvas Soares Ferreira (1º Membro da banca)
IFTO – *Campus* Gurupi

Professor Mestre Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro (2º Membro da banca)
IFTO – *Campus* Palmas

À minha mãe, que além de ensinar-me a ler foi a primeira pessoa quem me ouviu pela primeira vez aos seis anos de idade dizer que queria ser ator.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a mim mesmo, meu eu do passado que fez as escolhas certas, agradecer à Deus pelas oportunidades de ter me permitido atravessar o fogo da vida e da graduação de olhos abertos, por ter colocado no meu caminho pessoas incríveis que contribuíram inenarravelmente de todas as maneiras possíveis para que isso pudesse acontecer, pessoas que acreditaram em mim e viram nos meus olhos a luz de um sonho que brilhava. Agradecer à minha família que pôde ver através de mim que a vida é muito curta para não correr atrás do que se acredita.

Agradecer aos professores do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Tocantins – Campus Gurupi, doravante citado como IFTO, que desde o início estiveram presentes incentivando e dando suporte à minha formação, Brenno Jadvas Soares Ferreira que pôde presenciar e contribuir em vários passos deste trabalho, Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro que também contribuiu demasiadamente, Ana Carolina Capuzzo de Melo uma das pessoas que mais me incentivaram a buscar os bons caminhos no início da graduação, Solange Cavalcante de Matos, André Luiz Moura Siqueira, os mesmos coordenadores do subprojeto Programa Institucional de Bolsas e Incentivo a Docência – PIBID/CAPES, que sem eles esta pesquisa nem teria se iniciado e por terem me proporcionado o amadurecimento enquanto artista/pesquisador, à Milene Lopes dos Santos Queta, minha '*orientadora*', que não permitiu que eu me perdesse durante a escrita deste trabalho, professora Me. Marli Fernandes Magalhães, minha amiga e '*coorientadora*', que me mostrou os primeiros passos do melodrama e fez outras milhões de coisas por mim, Marli, muito obrigado.

Agradecer também à toda a minha turma de Licenciatura em Artes cênicas (2014-2017), todo o corpo de atores dos grupos de extensão de estudos melodramáticos do IFTO, Sociedade Produtiva – SO.PRO, só Deus sabe o quanto aprendemos juntos, ao grupo Melodrant, meninos vocês são meu orgulho, ao IFTO, que me deu oportunidades de conhecer pessoas e lugares inacreditáveis, e por ter sido minha segunda casa, à Cleomar Vieira da Silva, um amigo para todas as horas, Nayara Lopes Botelho e Kedina Santos, que estiveram comigo durante a parte prática deste trabalho, ao maravilhoso corpo docente da APAE de Gurupi, Margarete Bastos Oliveira, diretora da APAE, sem vocês nada disso teria sido possível, aos alunos/participantes que toparam sem medo a proposta deste laboratório, meninos vou manter firme a promessa que fiz à vocês, os levarei para sempre em meu coração, este trabalho é mais de vocês do que meu, e por fim Alison Phelipe Silva Nepomuceno que me deu total apoio nas inúmeras noites em claro, apoiando e incentivando na escrita do meu TCC.

“Duas estradas se bifurcaram no meio da minha vida, Ouvi um sábio dizer. *Peguei a estrada menos usada. E isso fez toda a diferença cada noite e cada dia*”.

— *Larry Norman (pedindo desculpas à Robert Frost).*

RESUMO

Este trabalho, nomeado “A improvisação melodramática: Seu tempo e o tempo na educação inclusiva”, traz os resultados obtidos através de pesquisa bibliográfica e de campo, para melhor obter dados mais consistentes sobre as etapas do processo, tendo suas metodologias experimentadas com estudantes da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE de Gurupi, Tocantins, o referente trabalho teve como intuito analisar e compreender como funciona o tempo cognitivo das pessoas com deficiência, qual a importância de se conhecer mais sobre esse tempo, seja nas escolas regulares ou instituições de caráter especial, e como o mesmo influencia no processo de aprendizado do discente com necessidades educacionais especiais, buscando, assim, no tempo do fazer melodramático e na improvisação teatral um aparato metodológico, para o aprimoramento do ensino do teatro na educação inclusiva, possibilitando para os sujeitos da pesquisa a melhor compreensão de seus limites e capacidades, inserindo-os no meio teatral, participação em eventos e vivências sociais, tendo como apoio o relacionamento professor/aluno que contribuiu nos resultados advindos de tantas inquietações que levaram ao desfecho desta pesquisa.

Palavras-chave: Inclusão. Melodrama. Improvisação. Tempo na deficiência.

ABSTRACT

This work, entitled "Melodramatic Improvisation: Its Time and Time in Inclusive Education", brings the results obtained through bibliographical and field research, to better obtain more consistent data about the stages of the process, having its methodologies experimented with students of the Association of Parents and Friends of the Exceptional - APAE of Gurupi, Tocantins, the reference work was aimed at analyzing and understanding how the cognitive time of people with disabilities works, how important it is to know more about this time, whether in regular schools or institutions. special character, and as the same influence in the learning process of the student with special educational needs, thus seeking in the time of making melodramatic and theatrical improvisation a methodological apparatus, for the improvement of theater teaching in inclusive education, making possible for the subjects of the research the best understanding of its limits and capacities, inserting them in the theatrical environment, participation in events and social experiences, having as support the teacher / student relationship that contributed in the results coming from so many concerns that led to the outcome of this research.

Keywords: Inclusion. Melodrama. Improvisation. Time on disability.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. OS GÊNEROS TEATRAIS - O MELODRAMA.....	12
2.1 A improvisação	15
3. O ESTUDO DO TEMPO NA PESQUISA - O TEMPO DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA	17
3.1 O tempo do fazer melodramático	20
4. PASSO A PASSO – DA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO ATÉ O PRODUTO FINAL.	22
4.2 X Festival Nossa Arte	40
4.3 Apresentação no IFTO.....	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
6 REFERÊNCIAS	50
7 ANEXO.....	55

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho, intitulado; “A improvisação melodramática, seu tempo e o tempo na educação inclusiva”, traz o relato de experiências vivenciadas ao longo de um processo de pesquisa, com abordagem qualitativa, junto às pessoas com deficiência da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE de Gurupi, Tocantins. O objetivo do experimento foi o fazer teatral na educação inclusiva, de maneira a descobrir e respeitar os limites das pessoas envolvidas no processo, tendo como foco estudar a eficácia do método de improvisação melodramática, o tempo do fazer melodramático, junto ao tempo da educação inclusiva.

A pesquisa teve como suporte conhecimentos angariados do contato junto ao público com deficiência, viabilizando em meio a esse processo uma possível ligação, na qual a improvisação melodramática se tornasse uma facilitadora do ensino do teatro na educação inclusiva, questionando-se também se o tempo no melodrama (do fazer/círculo melodramático) teria alguma contribuição com o tempo psíquico da pessoa com deficiência.

No decorrer do processo, outros conhecimentos e experimentos foram explorados, como a “Alfabetização nas questões do palco”, que segundo Cabral (2009, p. 41), rege o ato de passar para os alunos princípios básicos de como se fazer teatro, consciência corporal, vocal, o trabalho em grupo, que é, em qualquer projeto, fundamental, participação em eventos, reconhecer o espaço artístico dentro da escola, na comunidade e, acima de tudo, como trabalhar com as limitações pessoais e perceber que é possível sim, fazer algo diferente, mesmo a pessoa com deficiência sendo rotulada pela sociedade como “incapaz”.

A pesquisa buscou também incentivar os professores da instituição, APAE, na utilização de novos recursos no auxílio à aprendizagem do educando com necessidades educacionais específicas, mostrando que quando bem aplicado, o teatro, por exemplo, pode ser um forte aliado na construção do conhecimento e do relacionamento professor/aluno.

Este trabalho foi organizado em quatro partes, primeiro os gêneros teatrais, o melodrama e a improvisação, indo desde quando surgiram e como se desenvolveram, seguido pelo estudo do tempo dentro da pesquisa, ou seja, o tempo

do fazer/círculo melodramático e das pessoas com deficiência, verificando a importância desse tempo para o êxito da educação inclusiva e como ambos os tempos se conjugaram no trabalho, sendo finalizado pelo processo prático, que visa relatar desde os exercícios/experimentos até o produto final e suas conclusões.

Para facilitar a busca por respostas, realizaram-se leituras de obras de autores que trabalham as temáticas. Compondo, assim, uma pesquisa de campo embasada por bibliografias, para aprofundar no tema e trazer dados mais concretos. O trabalho teve como um de seus objetivos, também, discutir sobre o ensino de modo geral na educação inclusiva, e proporcionar o ato de aprender e ensinar se relacionando com o outro, tudo isso através da perspectiva do melodrama. Possibilitando, assim, para ambos, pesquisador e participantes do projeto, o aprimorar de conhecimentos empíricos e epistemológicos.

2. OS GÊNEROS TEATRAIS - O MELODRAMA

O melodrama é um gênero teatral que surgiu no final do século XVII e ficou mais conhecido no final do século XIX, sendo considerado a arte dos pobres na velha cidade de Paris, com intuito de trazer a arte e comunicação para as pessoas menos favorecidas da época. Os primeiros melodramas tinham como cunho principal a informação política, a luta pelos direitos e manifestos sociais.

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2012, p. 16-17) a palavra melodrama:

[...] nasceu na Itália, no século XVII: melodrama designava, então, um drama inteiramente cantado. O termo apareceu na França apenas no século XVIII, durante a querela entre músicos franceses e italianos (...). A palavra melodrama veio a ser, então um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos.

Assim como a arte erudita era para os nobres, o melodrama era para as classes populares de Paris, para as pessoas menos estudadas, por isso os enredos e tipos de personagens no melodrama eram tão óbvios, sendo esses uns dos motivos para que o mesmo ganhasse o interesse de muitos, tornando-se, assim, um teatro popular, que atraía um grande número de público. Huppés (2000, p.10) salienta quê: “[...] podemos reconhecer no melodrama uma das criações estéticas

mais importantes do século XIX. Seria ele o sucessor da tragédia”. O melodrama mudou-se da Itália e se alojou em Paris, no *Boulevard du Crime*, no final do século XVIII, lugar para onde iam teatros populares que ocupavam feiras e praças.

Era comum encontrar apresentações de cunho melodramático em ruas, praças, feiras livres, mas essa repercussão de maneira genérica não agradou os críticos de teatro da época, dando, assim, um aspecto de gênero menor que os outros para o melodrama, toda essa negação que o gênero sofreu é devido ao fato de não seguir as regras do teatro clássico, nem os hábitos estéticos valorizados na época. Mas foi justamente por ser feito pensado no público pobre, que o melodrama se estruturou, sendo o povo pobre o mais numeroso, o melodrama ganhou visibilidade, sendo assistido por todos, ricos e pobres, se espalhando por toda a França, mantendo suas características primárias, e por isso se tornando tão original.

Na medida em que foi se estruturando e se tornando uma arte conhecida, o melodrama foi ganhando melodramaturgos¹, como Charles Guilbert, escritor francês que formulou as bases mais conhecidas do melodrama, sofrendo influências não só francesas, mas da literatura alemã e elisabetana, com isso o melodrama também ganhou estudiosos e atores na área, por mais que seja uma arte tão antiga o melodrama convive entre nós, ou nós convivemos entre ele, com frequência todos os dias, sem perceber já assistimos e presenciamos uma cena ou uma ação melodramática Huppés (2000).

O melodrama está na ação sem medidas, no drama despejado, na intensidade, na melodia do caminhar, no ato da fala, ou principalmente nas reações e no exagero, não existe melodrama sem exagero, o ator melodramático precisa ser grande em tudo o que diz; em tudo o que sente; e em tudo o que faz. Vemos mais nas palavras de Jacques Lecoq (2000, p.164), que afirma:

No melodrama, todos os grandes sentimentos estão em jogo: o bem e o mal; a moral com a inocência, o sacrifício, a traição... O objetivo é chegar a uma interpretação suficientemente forte para que, a partir da expressão desses grandes sentimentos, os espectadores sejam levados às lágrimas. Realmente buscamos fazer chorar. Mas tal dimensão só pode ser atingida se os personagens acreditarem efetivamente em tudo, com muita força, até o sacrifício. É o bem contra o mal, a coragem diante da covardia, a moral contra a corrupção.

¹ Autores de dramaturgias de cunhos melodramáticos.

Como coadjuva as palavras de Lecoq (2010), vemos que o melodrama é o lugar dos grandes sentimentos, percebemos que todo grande momento, seja de tensão ou de grandes revelações e sentimentos, no palco, na televisão ou na vida cotidiana, é de natureza melodramática, assim nenhuma criação artística, seja moderna ou clássica, está a salvo das inspirações do melodrama.

Huppés (2000) e Thomasseau (2012) relatam que uma arte que se preocupa e apela para o visual, sempre presando estar belo em cena, possui uma receita, ou seja, para se fazer um bom melodrama você pega uma mocinha ingênua, um moço apaixonado, faça com que os dois se amem incondicionalmente, depois insira um vilão astuto e peçonhento, um herói e um elemento surpresa, com cada grande momento sendo acompanhado por uma melodia, pronto, você tem os ingredientes para se fazer um bom melodrama.

É necessário haver perseguição, drama lacrimoso, revelações, juras de amor, uma morte dolorosa, movimentos longos e melancólicos, a lição de moral, a vitória do bem sobre o mal, e, acima de tudo, situações inusitadas, que sejam absurdas, porém críveis, que os atores façam tudo isso no palco, através do corpo, torna-se possível.

O melodrama, por sua vez, rompeu os territórios franceses e dominou rapidamente o Novo Mundo e a Europa, atingindo os palcos brasileiros no decorrer do século XIX, momento em que o Brasil procurava sua cara no teatro, sua identidade, que até então se embasava muito em estilos europeus. Com a grande popularidade do estilo realista o melodrama foi perdendo a visibilidade, sobrevivendo apenas quando começa a fazer bom uso dos espaços junto ao circo.

Essa junção do melodrama e do circo, o casamento de seus números, juntando dramas-sacros e cômicos, marca efetivamente o surgimento do circo-teatro em territórios brasileiros, vemos melhor explanado na fala de Andreia Aparecida Pantano (2007, p.45) o porquê do êxito deste casamento, entre outros gêneros: “[...] o teatro que era apresentado nos circos visava sobre o melodramático, um estilo que seduzia esse público. Com o enredo inusitado, as peças encenadas no picadeiro fugiam dos padrões teatrais. Sem a preocupação de reproduzir o real”. Isso faz com que possamos refletir sobre os reflexos do melodrama no circo, no quanto o melodrama é galgado de movimentos grandes e expressividade, algo muito similar ao palhaço, uma figura artística tão popular.

É a partir do século XX que o melodrama se dilui e começa a conquistar outros espaços, como mídias, radionovelas, cinema, e a ser cada vez mais comum em dramaturgias populares, temos no Brasil um exemplo forte da influência e permanência do melodrama nas obras de Nelson Rodrigues, como *Vestido de noiva* – (1891), tendo significativa contribuição para a renovação substancial da cena brasileira.

O cinema e telenovelas são exemplos atuais de melodrama, que o público conhece, mas não reconhece, sempre trazendo elementos melodramáticos para os programas que assistimos. O melodrama é assim tão “fácil” de ser encontrado, pois traz consigo diversos elementos de ações teatrais como drama, comédia, tragédia entre outros gêneros, pode-se encontrar melodrama na rua, em uma discussão caseira, num programa de TV, ou até mesmo num telefonema que se recebe.

Ao longo dos anos, o melodrama não desapareceu, apenas foi se ramificando e se adaptando a outras linguagens artísticas, o melodrama não morreu como afirma Brooks (1995, p. 89, tradução nossa): “[...] ao contrário, ele se transforma, pois é uma forma extremamente adaptável: suas instalações, a estrutura, a retórica e a visão, podem ser exploradas para uma ampla gama de assuntos em muitos meios diferentes”. É na fala de Brooks que vemos a riqueza do melodrama, o quanto o gênero é volúvel e está angariado com infinitas formas de ser trabalhado, para melhor contribuir e ser compreendido.

2.1 A improvisação

A improvisação teatral teve seu marco histórico no auge da *Commedia dell'Arte*, que surgiu por volta do século XV na Itália, e se desenvolveu até o século XVIII indo parar na França, terra do melodrama. Vê-se que ambas as artes, melodrama e *Commedia dell'Arte* surgiram quase que na mesma época e por certo, podem ter atingido os mesmos públicos. Se opondo a comédia erudita, a *Commedia dell'Arte* era muitas vezes embasada em improvisos. Assim como no melodrama, a mesma tinha seus tipos fixos de personagens que eram identificados por suas máscaras.

Na fala de Vieira (2005, p.60) vemos melhor sobre o Canovaccio, um dos mais conhecidos meios de se fazer improviso na *Commedia dell'Arte*:

A peça da *Commedia dell'Arte* tem argumento ou *canevas* ou *canovaccio* que era um resumo com as indicações dos jogos de cena, resumo das intrigas, dos encontros amorosos, dos efeitos especiais que aconteciam; resumo dos personagens sérios e ridículos. O *canovaccio* traz um esboço da peça, um arcabouço do que os atores iriam representar.

Improvisar nem sempre está associado a ser espontâneo, pois o ator de tanto praticar determinado tipo de improviso, aperfeiçoa-se, e a prática em excesso torna-se uma espécie de “ensaio”, que também pode ser visto como não improviso, compreendemos melhor na fala de Iclic; (2009, p.96) que nos diz: alguns atores se especializam num jeito próprio de improvisar, o que os tornam bons o bastante na linguagem que resolvem se aprofundar. Segue:

[...] a noção de improvisação tem pouco a ver com a espontaneidade. Ao contrário, os atores desse tipo de teatro europeu, principalmente italiano, eram especialistas em uma única máscara por toda sua vida. [...] exímios cantores, instrumentalistas, acrobatas, oradores, mímicos entre tantas outras habilidades, oportunizava a esse ator um jogo bastante rebuscado.

O livro *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral* de Sandra Chacra (1991, p. 14), nos alerta que no teatro formal, de aspecto ensaiado, o improviso é tido como etapa de preparação do ator, de imensa importância para a criação, mas que não fica evidente na culminância: “Quando deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir, pois ficou submerso”.

A arte da improvisação é julgada de modo negativo pelos amantes do texto teatral, mas Dario Fo (1998) nos alerta sobre a importância e beleza que é a arte do improviso, mais especificamente na *Commedia dell'Arte*, pois segundo relata o autor, é preciso ser muito bom para se improvisar, é preciso ter mais texto que o próprio texto, é primordial agradar e prender a atenção do público, o ator de improvisação deve estar sempre com a cara nos livros, construindo um bom e infalível repertório para ser invencível ao subir no palco.

O autor relata também a mágica envolta da improvisação, pois cada vez que o ator sobe no palco ele está sujeito a milhões de possibilidades, o ator de improvisação é líquido, maleável, não é preso, é livre, mas deve saber fazer bom uso dessa liberdade, o ator precisa se especializar para ser um bom ator de improvisação. Vemos Dario Fo (1998, p. 51) comentando da perfeição dos atores da *Commedia dell'Arte*. Segue:

O Arlecchino de Strehler tornou-se um relógio de precisão, talvez um tanto mecânico. Mas ele não nasceu numa escrivaninha, com uma direção predisposta; aliás, cresceu justamente dentro do espírito da *Commedia dell'Arte*. E foi esse espírito, sobretudo o da improvisação, que permitiu aos atores, dirigidos por Strehler, atingir um brilho e uma perfeição quase mágicos.

O *Arlecchino* de Strehler que se tornou uma figura ilustre da *Commedia dell'Arte*, embasando o conceito de que não é só subir no palco e fazer qualquer coisa, é preciso tornar-se bom na improvisação, sem depender de texto e direção férrea, que ser bom no cenário da improvisação requer tanto empenho e trabalho como qualquer outro fazer artístico.

3. O ESTUDO DO TEMPO NA PESQUISA - O TEMPO DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Segundo Vygotsky (1996) ser “diferente” não significa incapacidade em aprender. Durante anos, buscou-se criar leis que garantam o ensino de pessoas com necessidades educacionais específicas. Minetto (2008, p.21) apresenta os principais documentos legais e normativos oficiais da legislação brasileira, que favorecem modificações para a prática inclusiva mais eficiente. São elas: Lei federal nº 7.853 de 24 de outubro de 1989 - dispõe sobre a política nacional para a integração da pessoa com necessidades educacionais especiais; Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 - institui a lei de diretrizes e bases da educação nacional; Decreto federal nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999 - institui a política nacional para a integração da pessoa com necessidades específicas; Lei nº 10.172, de 9 de janeiro de 2001 - aprova o plano nacional de educação; Resolução CNE nº 02, de 11 de setembro de 2001 - institui as diretrizes nacionais para a educação especial na educação básica. Assim como dialoga Emunu (2002, p.336):

Apregoa que todas as pessoas portadoras de deficiência tem o direito de usufruir de condições de vida o mais comum ou 'normal' possível, na sociedade em que vivem. Normalizar não quer dizer tornar normal, mas significa dar à pessoa oportunidades, garantindo seu direito de ser diferente e de ter suas necessidades reconhecidas e atendidas pela sociedade.

A lei LDBEN N° 9.394/1996 garante o direito à inclusão e permanência dessas pessoas na escola regular, mas não oportuniza na prática o suporte necessário para o ensino diferenciado com recursos pedagógicos e atendimento educacional especializado, adequado para o desenvolvimento eficaz do aprendizado dessas pessoas com deficiência, ocasionando, assim a segregação nas escolas regulares, os direcionando para as escolas especiais. (Brasil, 1996).

Contudo, o Ministério da Educação e Secretaria de Educação Especial relata, em seu livro intitulado “A Inclusão Escolar de Alunos com Necessidades Educacionais Especiais, DEFICIÊNCIA FÍSICA” (Brasil – DF 2006), que a atual política educacional brasileira, no que tange às diretrizes para a educação especial, enfatiza a inclusão dos estudantes com necessidades educacionais especiais nas classes comuns, na perspectiva de abolir as práticas segregacionistas que vêm sendo a realidade desses estudantes. Entretanto, no que pulsa à educação básica no ensino público e privado, o ensino inclusivo tem representado um desafio.

Um dos fatores que mais impedem o aprendizado dessas pessoas a serem inseridas na escola regular é a falta de conscientização, compreensão e percepção dos profissionais com o tempo psíquico que as pessoas deficientes trazem consigo, pois as mesmas também têm a capacidade de absorver ideias e conceitos, o conhecimento e o aprendizado não é uma utopia quando se tratando desses indivíduos, mas precisa ser compreendido e respeitado esse tempo, que contribui muito no aprendizado, se trabalhado da maneira correta. Esse pensamento é fundamentado pelos estudos de Pimentel (2007).

O motivo dessas pessoas serem cada dia mais segregadas dos meios sociais, é que na escola regular para se “praticar a inclusão”, acredita-se que ensinar à esse público os conteúdos formais, seja a única saída. Sim é saudável ensinar para a pessoa com deficiência os conteúdos em vigência, mas como esses conteúdos vêm sendo aplicados para essas pessoas é que ainda não foi esclarecido. E tudo está envolto do tempo intelectual que elas possuem. Como avulta Pimentel (2007, p.155):

O estudante com deficiência intelectual inserido na sala de aula regular apresenta mais dificuldade de participar [ativamente das atividades da classe], o que pode ser explicado pelo seu processo de tempo necessário para organização de suas ideias. Como seus colegas apresentam mais “rapidez” na estruturação e verbalização do pensamento, as suas vozes

predominam e (...) [ele] acaba por apenas acompanhar a discussão do grupo, necessitando ser envolvido pela docente. Por isso, a mediação ou cooperação mais individualizada se mostra mais eficaz (...), pois se constitui num trabalho que “respeita” seu tempo de aprender e responder às demandas do contexto.

Por isso se vê a necessidade de uma adaptação do currículo escolar, visando atender o tempo de aprendizado, seja das crianças deficientes ou não, pois não é necessário apenas as práticas da escola serem inclusivas, o planejamento e o currículo da escola também devem ser de caráter especial, para que a escola seja acessível para todos os estudantes e todas as necessidades específicas que venham a surgir. Pimentel (2007) salienta que no que tange essa adaptação do currículo escolar, temos como exemplos três princípios básicos, que devem ser pensados para a nova escola de caráter inclusivo.

Primeiro: as formas de avaliações desses discentes, buscar meios de avaliá-los de maneira justa e eficaz. Segundo as metodologias: como serão os meios de ensinar esse público numa linguagem que eles compreendam, e por fim, os conteúdos, priorizando o tempo de aplicação dos mesmos, eliminando qualquer que seja a expectativa de seguir logo em frente, o importante não é a velocidade, mas sim a concretização do conhecimento implantado.

Essa busca por intervir e solucionar problemas é saudável na hora de repensar os métodos de ensino na educação inclusiva, concordando com a fala de ARAÚJO (2005, p. 39): “Nesse sentido, os programas de intervenção devem ser organizados de modo a favorecer as condições ideais para aprendizagem e generalização de estratégias”. Pois é essa preocupação do profissional em contribuir, que irá descrever completamente o caminho, garantindo o sucesso do trabalho que está sendo desenvolvido. Como afirma Batista (2007, p.16) sobre o tempo:

Considerar a inclusão de pessoas com deficiência intelectual apenas como possibilitadora de sua maior socialização, pode ser explicada pela dificuldade da escola regular em lidar com sujeitos que não aprendem do modo esperado ou ao mesmo tempo em que os demais. A deficiência mental desafia a escola comum no seu objetivo de ensinar, de levar o aluno a aprender o conteúdo curricular, construindo o seu conhecimento. O aluno com essa deficiência tem uma maneira própria de lidar com o saber, que não corresponde ao que a escola preconiza.

Palavras que nos fazem refletir no tempo que é estipulado pelas escolas, que definem nos planos de ensino o tempo que os estudantes terão para absorver os conteúdos do bimestre. E se essa absorção não acontecer, a escola irá voltar atrás para fechar as lacunas, ou o discente ficará para trás? É imprescindível pensar que, às vezes, cada aluno da escola ou de um ambiente, venha a ser diferente, o “passar de ano” torna algo mecânico, sem qualidade, atendendo apenas normas das superintendências de ensino.

3.1 O tempo do fazer melodramático

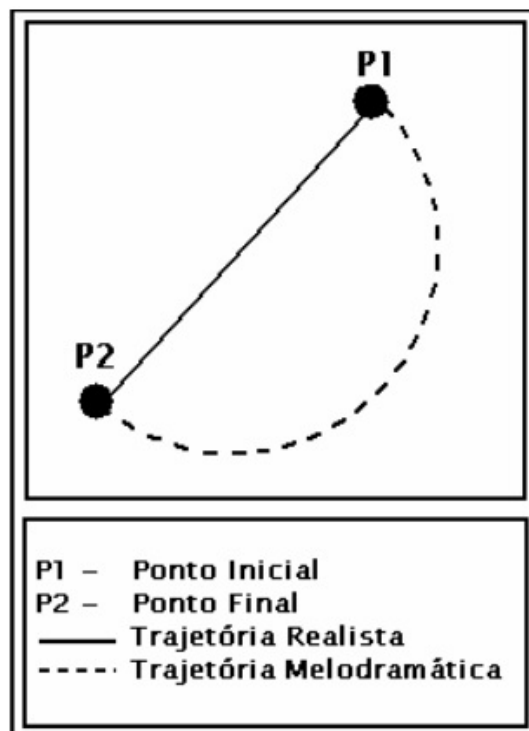
O melodrama tem seu estilo, suas regras e diversas modalidades que constituem a linguagem, além dos gestos longos, da melosidade e da própria improvisação que contribui, na maioria das vezes, na criação de cenas. A improvisação melodramática é composta por exercícios baseados nos módulos melodramáticos de École Philippe Gaulier, semelhantes a códigos utilizados no melodrama clássico. Um dos elementos icônicos do melodrama é o círculo melodramático. Ato que rege a negação de ações exercidas no impulso, sempre que o círculo melodramático é executado nas improvisações ele, o círculo, precisa ser majestoso, o centro, o objetivo é chamar a atenção. Sempre que um personagem vai fazer alguma revelação na cena, ele usa do suspense causado pelo círculo melodramático, que se resume a nunca ir direto ao ponto na cena, nunca ir em linha reta ao encontro de algo ou alguém, mas sim planejar chegar a tal ponto, prendendo a atenção do público, dando uma volta completa no palco, como esclarece Merísio (2005, p.07):

Diferente da estética realista, no melodrama quando o ator quer se deslocar de um ponto a outro ele não o faz em linha reta e sim em um trajeto circular. Assim o ator permanece mais tempo com o foco na cena, além disso, o círculo melodramático é utilizado quando um personagem quer salientar outro personagem ou um objeto, fazendo com que se instaure na cena um clima de suspense.

Ainda na fala de Merísio, descobrimos que o surgimento do círculo melodramático, deu-se devido ao fato de que nos primeiros melodramas apresentados, os espaços não eram favoráveis, em questão de tamanho, para os atores e a desenvoltura dos personagens, fossem as praças que eram muito apertadas pelo grande número de público, ou os palcos que eram pequenos, por

isso buscava-se utilizar o espaço da melhor maneira possível. Aproveitando bem cada centímetro do espaço cênico e o tempo em cena.

Imagem 1. O círculo Melodramático



Fonte: Arquivo pessoal.

E foi justamente esse permanecer mais “tempo” com o foco na cena, ou seja, no palco, que colaborou na união dos dois “tempos”, onde a pessoa deficiente precisa de “tempo” a mais para absorver uma informação e o “tempo” do fazer melodramático, que possibilita o melhor uso do “tempo” na cena. A pesquisa ocorreu mesmo que na atual realidade não existisse tantos estudos acerca do tempo melodramático, pois durante a pesquisa junto ao conhecimento empírico que foi construído dia após dia, surgiu então, a possibilidade do diálogo entre as duas vertentes. Segundo Gaston Bachelard (1996. p. 17), “é luz que sempre projeta algumas sombras. Nunca é imediato e pleno. As revelações do real são recorrentes. O real nunca é 'o que se poderia achar', mas é sempre o que se deveria ter pensado. O pensamento empírico torna-se claro depois, quando o conjunto de argumentos fica estabelecido.

Bachelard (1996) diz que toda pesquisa surgiu de algum lugar, alguma dúvida ou necessidade, é preciso se conhecer a realidade de um ambiente e buscar meios de solucionar os problemas nele presentes, por mais que na maioria das vezes o estudo não receba dos demais a confiança tão necessária para sua conclusão. Ainda na fala do autor: “Para o espírito científico, todo conhecimento é resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído”.

É preciso buscar o conhecimento, o mesmo não vem de lugar nenhum, muito menos as respostas são obtidas sem a fé da pesquisa, mas também é preciso compreender que o lado científico não é composto por opiniões pessoais, que as mesmas precisam ser deixadas de lado para a eficácia na hora de se apurar os fatos. “Quando se procuram as condições psicológicas do progresso da ciência, logo se chega à convicção de que é em termos de obstáculos que o problema do conhecimento científico deve ser colocado”. (BACHELARD, 1996, p. 17). Então vemos que toda pesquisa científica que é composta por obstáculos logo essa esconde algum segredo que precisa ser desvendado.

4. PASSO A PASSO – DA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO ATÉ O PRODUTO FINAL

Desde muito jovem me senti atraído pela educação especial, nos meus livros literários, até mesmo nos filmes que costumava ver o tema sempre se fazia presente, ao me matricular no IFTO mais uma vez a curiosidade se fez latente, por sua vez, através de uma visita do PIBID à APAE de Gurupi, fiz meu primeiro contato com a Instituição e com o corpo docente da APAE, depois disso com as egressas de artes cênicas Nayara Lopes e Kedina Santos escrevemos um projeto e iniciamos nossas ações sem fins lucrativos na APAE, instituição fundada em 22 de fevereiro de 1989, que teve como precursora a senhora Zaira Miranda.

Nosso único intuito era o fazer artístico e social, em seguida tive a oportunidade de conjugar uma disciplina da faculdade ao projeto que vinha

desenvolvendo na APAE, a disciplina de projeto interdisciplinar², ministrada pelo professor Brenno Jadvas no Instituto Federal do Tocantins, como requisito básico da grade curricular, o projeto na APAE iniciou-se dia 18 de março de 2015 e foi até 18 de setembro, depois o mesmo projeto foi aproveitado como disciplina de TCC, que teve continuidade de setembro de 2015 até 18 de março de 2016. Todo o processo prático na APAE teve duração de um ano, e o processo de escrita deste trabalho mais um ano, contabilizando dois anos de pesquisa.

No que segue os encontros na APAE, não houve um processo seletivo de quem faria parte deste momento prático, pois quando a pesquisa iniciou-se na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE. Associação que também funciona como escola, oferecendo suporte para pessoas com deficiências e necessidades educacionais especializadas, tendo como nome Escola São Francisco de Assis, APAE, também classificada como Instituição Beneficente de Assistência Social. O grupo de teatro já vinha tentando dar certo, o grupo era composto por cinco componentes, pessoas com idades entre nove e trinta anos, com múltiplas deficiências, que iam desde deficiência intelectual a deficiência física. A professora de artes deles aceitou com muito agrado a parceria, pois a mesma relatou não ter muita experiência/formação com teatro.

Este trabalho “A improvisação melodramática, seu tempo e o tempo na educação inclusiva”, buscou também incentivar os professores na utilização de novos recursos no auxílio à aprendizagem do educando com necessidades educacionais especiais, mostrando que, quando bem aplicado, o teatro, por exemplo, pode ser um forte aliado na construção do conhecimento. Apesar disso, um fator primordial era o quanto todos os participantes eram motivados a fazer teatro, apesar das constantes mudanças de humor deles, que hoje queriam tudo e amanhã não queriam nada.

A professora de artes já vinha tentando, há um ano, a montagem de um texto que o filho dela havia escrito. Era um texto de duas páginas que falava sobre a preservação da natureza, e eles, os estudantes do local, já tinham o texto decorado, mas ainda faltava um trabalho de corpo, o qual eles deveriam ter a consciência que teatro não é só texto. Pois como afirma Ferracini (2003, p.111), “[...] o contato

² Matéria da grade curricular do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do *Campus Gurupi*

interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais; é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. Um estar pleno, vivo, integrado”. Teatro é corpo e voz complementando a ação.

Nisso iniciou-se os trabalhos de consciência corporal, espaços, planos, jogos teatrais, ao longo dos experimentos, que eram acompanhados pela professora da disciplina de artes, conhecimentos foram emergindo referente a personalidade e deficiência de cada um, então foi surgindo a necessidade de adaptar os exercícios e jogos teatrais, para que a deficiência de cada um nunca fosse um subterfúgio para não explorar o novo. Assim, vivenciamos, na prática, a seguinte fala de Spolin (2005, p.03):

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco. Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. “Talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso.

Os exercícios vocais para eles eram os aparentemente mais incomuns, essa consciência neles era praticamente zero. Então foram trabalhados diversos jogos teatrais voltados a essa direção, prepará-los vocalmente, como o exercício da pedrinha, que você lança uma palavra para algum lugar, visualizando como se essa palavra fosse uma pedra que você atira e vê até onde ela vai, trabalhando com o intuito de expandir e projetar a voz. Como afirma Stanislavski (1968. p. 44), “a fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada”. Para que não venham a surgir posteriores empecilhos no fazer teatral.

Imagem 2. Exercício da pedrinha.



Fonte: Arquivo pessoal

Outro exercício praticado na pesquisa foi a meditação guiada, trabalhando a consciência de espaço, corpo e preparo da mente para criar, a ação criativa que surge primeiro na mente, esse processo de meditação e criatividade é, basicamente, pedir que seus discentes fechem os olhos e você, através da oratória, instiga a ação criativa, onde por comandos o pesquisador vai conduzindo o pensamento do estudante, até que em determinado momento você o deixe criar sozinho, todo esse processo sem sair do lugar, apenas na imaginação. Como afirma Stanislavski (1968, p. 91), “[...] na imaginação, a atividade tem máxima importância. Primeiro vem a ação interior, depois a exterior”. Ainda na fala do autor (1968, p.44): “O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela [...] O ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar a sua experiência uma encarnação exterior”.

No teatro como em qualquer outra ação que irá se exercer, é muito importante ter o diálogo cristalino entre mente e corpo, segundo as contribuições de Gaarder (2012. p. 69), “[...] o caminho da saúde para uma pessoa passava pela moderação, pela harmonia e por um corpo são numa mente sã”. Esse preparo da mente era tão importante por causa do fazer teatral, quanto para os relaxarem do longo trajeto que os mesmos percorriam até chegarem à APAE, que ia desde o levantar bem cedo, se arrumar, tomar café, ou não, pegar o ônibus até a instituição,

chegar, fazer as orações, e tomarem suas atividades do dia, esse percurso para eles acabava sendo desgastante, e quando chegavam no local de trabalho, sala de dança, para ensaiar, já estavam bem cansados, nisso o exercício de relaxamento os acalmava e contribuía para o desenvolver das atividades.

A imaginação deles, tanto quanto a consciência corporal, era um dos dispositivos que mais precisavam ser exercitados, pois havia vezes em que os métodos teatrais que vinham sendo aplicados não eram suficientes, esse público requer um esforço e um método especial a mais, então era necessário perceber o que se passava na mente deles, e como com certeza isso não ocorreria através de perguntas e respostas, não em sua totalidade, o pesquisador arriscou mais uma vez.

Pediu-se que eles descrevessem seus personagens através de desenhos, que colocassem ali as emoções e ideias sobre o texto, isso os motivariam a se expressar através de outra linguagem, assim expondo outra perspectiva que poderia ajudar na construção do teatro, sem preocupação com olhar externo, isso acima de tudo, põe o discente/integrante a frente de sua criação e expressão, ele ali é o narrador da história, apresentando pontos do texto que o professor não vê, pontos que só ele, o estudante, sente.

Sendo isso apoiado na fala de Pestalozzi (1996, p. 108):

A percepção, como apreensão imediata dos objetos exteriores e ao mesmo tempo da interioridade do sujeito, poderia se enclausurar no ser, se ele não achasse meios de exprimi-la, se não houvesse possibilidade de transpô-la para a comunicação e torná-la um fato cultural.

É necessário que no ato de conhecer/educar o estudante, o professor busque métodos de fazer com que ele, o educando, também se expresse, diga através de diferentes formas o que está sentindo e o que deseja aprender. Não se sentir preso à métodos fez com que os alunos estivessem abertos para o novo, e deixá-los livres no ato de criar o desenho, fez com que os mesmos se sentissem os protagonistas da história, ali eles eram quem escreviam e descreviam a narrativa e os personagens. Na fala de Freinet (1979, p.31), vemos esse ato como também estimulador de criatividade: “A livre expressão facilita a criatividade da criança no desenho, na música, no teatro, extensões naturais da atividade infantil,

progressivamente responsável por seus comportamentos afetivos, intelectuais e culturais”.

Outro exercício foi o de colocá-los de frente com os elementos que cada um iria interpretar, usando terra de verdade, água, o ar (sendo produzido por um ventilador) e o espelho para visualizá-los, o próprio homem em si, isso tudo almejando a ideia de fazê-los analisar, através de laboratório, diferentes modos esses elementos. Com essas pessoas geralmente o ato de apreciar nunca é trabalhado, e cabe ao profissional que os conduz mostrá-los o caminho dos sentidos e da imaginação, concordando com a teoria de Stanislavski (1968, p. 73) “Você pode matar o rei sem a espada e acender o fogo sem fósforo. O que tem de se acender é a sua imaginação”. Na medida em que os encontros ocorreram muitas percepções eram captadas pelo pesquisador, como eles se relacionavam, o comportamento desse público de modo geral, como eles viam o teatro, e acima de tudo, o trabalho em grupo, que é uma das chaves do sucesso para o teatro. Pois, como afirma Kusnet (1968, p.11):

Esse tipo de trabalho é uma arte que não pode ser exercida por uma única pessoa, ela é essencialmente sujeita ao resultado do trabalho de conjunto, de equipe, quanto maior for a harmonia existente entre os elementos da equipe, seja em teatro, em cinema ou em televisão, quanto maior for o espírito de coletividade no trabalho, tanto melhor será o resultado.

Os integrantes do grupo apresentavam personalidades mui distintas, um tinha boa entonação vocal, mas por sua deficiência não podia se esforçar tanto fisicamente, outros tinham um corpo mais livre, mas a mente era bem perturbada, travada, enquanto outros não tinham uma deficiência tão grave, mas abusavam do rótulo de deficiente para fazer o que queriam, exigindo assim um árduo trabalho de disciplina do professor/pesquisador para com o discente. Stanislavski (1968, p. 29) afirma que: “o ator, como soldado, deve submeter-se a uma disciplina férrea”. Disciplina que de início se mostrou dificultosa, mas nada que uma aproximação feita dia após dia não pudesse resolver.

É difícil se tornar amigo do seu educando, pois o risco de ele confundir as relações é muito grande, mas como afirma Freire (1996), não se educa ninguém sem contato, sem a confiança do estudante. Ainda mais com esse público que tanto sofre com a baixa autoestima, são rotulados e se rotulam como incapazes ou

anormais, não se relacionar com eles de forma amigável apenas dificultaria o ato de ensinar e aprender. Como frisa Oliveira e Santos (2007, p.118), com relação ao diálogo de Freire:

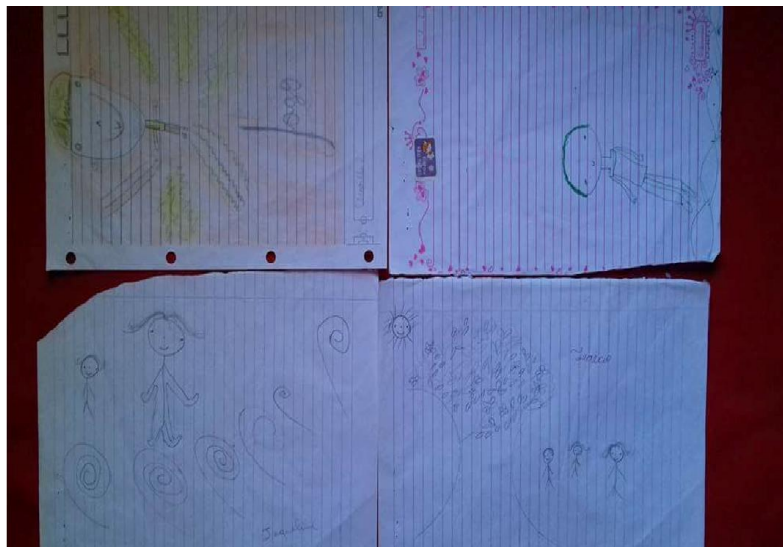
O diálogo em Paulo Freire está relacionado à autonomia dos sujeitos. Ele tem significação precisamente porque os sujeitos dialógicos não apenas conservam sua identidade, mas a defendem e assim crescem um com o outro. O diálogo, por isso mesmo, não nivela, não reduz um ao outro. Nem é favor que um faz ao outro. Nem é tática manhosa, envolvente, que um usa para confundir o outro. Implica, ao contrário, um respeito aos sujeitos nele engajados.

No caso deste processo, o relacionamento direto ajudou tanto o pesquisador quanto os participantes a desenvolverem seus trabalhos e conhecimentos, a dialogicidade professor/aluno foi uma forte prática pedagógica e facilitadora de aprendizado, proporcionando a ambos o fazer teatral, social e científico, como afirma Cubero (1995, p. 255):

A conduta do professor em relação ao aluno será determinante para o autoconceito da criança, pois os sentimentos que um aluno tem sobre si mesmo dependem, em grande parte, dos componentes que percebe que o professor mantém em relação a ela. Uma atitude continuada e consistente de alta expectativa sobre o êxito de um aluno potencializa sua confiança em si mesmo, reduz ansiedade diante do fracasso e facilita resultados acadêmicos positivos.

Pois a postura do professor com relação ao aluno pode afetar diretamente no processo de administração de informações e incentivo do aluno em permanecer ou não no processo de aprender.

Imagem 3. Desenhos produzidos.



Arquivo pessoal.

Imagem 4. Experimentos com água.



Arquivo pessoal.

Imagem 5. Experimentos frente ao espelho.



Arquivo pessoal.

Imagem 6. Experimentos com terra e fogo.



Arquivo pessoal.

Imagem 7. Experimentos com o ar, utilizando ventilador.



Arquivo pessoal.

4.1 A improvisação melodramática dentro da pesquisa

Com o avanço da pesquisa e alguns problemas recorrentes ao relacionamento do grupo, foi sendo analisada a possibilidade de adaptar o texto, então algumas mudanças foram feitas na peça, mas quando os participantes chegavam aos ensaios, parecia que tínhamos começado do zero, pois o texto teatral para eles era como um total desconhecido. Ter a dramaturgia decorada foi um facilitador no desenvolver da pesquisa, mas ao mesmo tempo se tornou um obstáculo, pois percebeu-se que os participantes haviam decorado de fato o texto, e que essa memória não poderia ser mudada, sempre que se alterava uma ação ou palavra por mínima que fosse, eles perdiam a ação, e era como se nunca tivessem lido a obra antes.

Vemos na fala de Vygotsky e Luria (1996. p. 228) que: “[...] a memória natural dessas crianças é muitas vezes acima da média, mas a memória artificial, isto é, aquela que é evocada a partir de dispositivos artificiais e que, portanto, amplia muitas vezes a memória natural, é quase zero”. Como já citado, eles, os participantes do projeto, tinham bastante temor quando se falava de apresentar o texto já decorado para um público, por causa da pressão e timidez de apresentar para outras pessoas, que não fossem os professores que conviviam com eles e

participavam dos ensaios, e a pergunta mais frequente era: “Professor, e se nós esquecermos o texto no meio da cena?”, e acabou se tornando um bordão; “Se você esquecer o texto no meio da cena, terá que improvisar”. Fato que é melhor discorrido na fala de Lecoq (1997, p.117. Tradução: Paulo Merísio), sobre a vergonha de se apresentar para um público desconhecido:

Uma das principais dificuldades que acompanham o aluno é o medo de assumir verdadeiramente os grandes sentimentos em frente a um público que, por vezes, pode rir. O trabalho do melodrama obriga o comediante a impor suas convicções ao público. Ele não deve duvidar do que vai dizer. O que é verdade para ele será também para o público. É muito importante que os alunos sejam treinados para assumir essa dimensão. É evidente que, se eles devem interpretar a paródia quando é o desejo do autor (Alfred Jarry, por exemplo), descobrir e pôr em evidência aspectos bastante específicos da natureza humana. O melodrama não é uma forma antiga, ele está ainda a nossa volta, naquele que recebe um telefonema para um trabalho, numa família atingida pela guerra, num homem que deixa seu país...

Apresentar a improvisação para esses indivíduos, enquanto linguagem cênica deixou-os confiantes, muitos recursos pedagógicos podem ser utilizados no sentido de minimizar as limitações funcionais, motoras e sensoriais desses estudantes, facilitando o processo de ensino e aprendizagem. Sendo destacada na fala de Huppés (2000, p.145) que diz:

A permanência do gênero melodramático tem ligação com processos correntes na modernidade. O estilo revela-se poroso para a absorção de mudanças. Abrevia referências complexas: dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais facilmente absorvidos.

Em um artigo publicado pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), os autores Juliana Maria Ferreira Prados e Paulo Ricardo Merísio (2009), afirmam que: “pode-se considerar que [...] o melodrama é colocado visando o exercício de transgressão de pensamento. O exagero do gênero, que pode causar o riso por meio do ridículo, acaba sendo um mecanismo que engendra o pensamento crítico”. Então, se o melodrama tem esse potencial, por que não utilizá-lo para possibilitar vivências em pessoas com necessidades especiais?

Visto que o melodrama trabalha com o comportamento humano social, fazendo apologia aos bons costumes e frisando que toda má ação tem uma punição, pesquisando a linguagem melodramática, podemos ver que é uma das vertentes teatrais que mais se aproxima da lição de moral do indivíduo dentro e fora do palco,

por isso ficou tão conhecido no final do século XIX, por “ter por base o triunfo da inocência oprimida e a punição do crime e da tirania” (THOMASSEAU, 1984 p.26), ou seja, seu sentido de moralidade e justiça.

A partir dessas descobertas sobre o perfil do grupo e da realidade do mesmo, pensou-se que a improvisação seria uma estratégia para solucionar qualquer infortúnio que pudesse surgir, fosse pela saída de um integrante, ou pelo fato de eles esquecerem o texto em cena, buscou-se então inserir no grupo, princípios básicos da improvisação melodramática, que além de trabalhar o corpo no melodrama, ações, postura e gestos em cena, proporcionariam a eles, a experimentação da improvisação, que os ajudaria como suporte a partir de então.

Primeiro buscou-se apresentá-los à linguagem, colocando-os de frente diretamente com uma apresentação teatral melodramática, realizada pelo grupo SO.PRO³. A apresentação foi feita, não só para eles, mas para toda a instituição, ali eles presenciariam os *tipos* dos personagens, as possibilidades em cena e, acima de tudo, o que se pode criar através da improvisação e do corpo cênico. A apresentação girou em torno de uma história sobre um rei e uma rainha má, que juntos dominavam um reino com muita crueldade, esses elementos de histórias de reis, rainhas e princesas, os cativam bastante, no final os oprimidos pelo rei e a rainha conseguem detê-los e dominar o reino, por fim a história mostrou, de maneira simples, o fator de que nunca devemos deixar que outra pessoa nos menospreze, desvalorizando nossa real importância. Como afirma Merisio (2005, p. 05):

O melodrama, assim como a formação tradicional dada na França, procura uma maior valorização plástica da encenação. A gesticulação dos atores, além de exagerada, muitas vezes é redundante em relação à fala; os cenários são impactantes e os figurinos solenes e pomposos, entre outras coisas. Nas apresentações, a forma possui maior destaque do que o conteúdo, tendo em vista que seu grande objetivo é satisfazer a plateia. Devido a isso, sofreu muitas críticas que rotularam de superficial, simplório e apelativo.

A apresentação foi muito bem recebida, tanto pelos docentes quanto pelos demais estudantes da instituição. Em sala de aula, foi dito para eles que a partir dali seria trabalhada a linguagem melodramática como facilitadora de métodos e exercício, para que eles pudessem praticar o ato de criar e improvisar no palco, os

³ Grupo Sociedade Produtiva SO.PRO, projeto de extensão do Instituto Federal do Tocantins, onde se estuda a linguagem melodramática, desde 2015.

integrantes do grupo ficaram eufóricos, pois eles viam que poderiam exercitar o fazer teatral.

Imagem 8. Plateia



Arquivo pessoal.

Imagem 9. Apresentação Grupo SO.PRO, na APAE



Arquivo pessoal.

O perfil dos integrantes do grupo era de caráter comunicativo, então eles viviam em busca de expor alguma ideia, sempre ao chegar à sala de aula o pesquisador era recebido com uma improvisação feita por eles, ou eles

questionavam se iriam ou podiam improvisar algo para o professor ver se eles estavam bons. O ato de improvisar causou nos participantes desta pesquisa uma liberdade de criação, autonomia e segurança no estar em cena, no teatro o improviso é conceituado por Patrice Pavis (2011, p.206) sendo:

[...] uma peça improvisada (a l'improvviso), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema. Os atores agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando.

No decorrer dos encontros iniciou-se o processo de abrir espaços para os discentes criarem, as atividades giravam em torno de, primeiramente encontrar um bom espaço de trabalho, isso só foi possível depois de usar espaços do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins (IFTO) – campus Gurupi, para os experimentos, o palco era maior e inspirava mais confiança e aguçava a criatividade.

Depois dos exercícios de corpo era proposto que eles se dividissem em grupos, e, a partir dali cada equipe iria improvisar uma cena com tema estipulado pelo pesquisador. Os temas variavam muito, e na maioria das vezes eram embasados em coisas que geralmente eles não comentavam, buscando assim explorar a mente/criatividade deles em áreas que eles não se arriscavam.

Os temas eram sugeridos e a partir de então eles teriam que dar destino aquele tema, através dele criando uma cena, que deveria ser composta por inicio, meio e fim, mas acima de tudo coerência, como ressalta Pavis (2011, p. 205) improvisação é a: “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e, ‘inventado’ no calor da ação”. O improviso precisa surgir de lugar nenhum, mas nesse caso os participantes sempre ficavam perdidos e precisavam de uma participação do pesquisador, que agia apontando a eles o rumo da cena, mas não os acontecimentos.

A improvisação melodramática acabou acentuando a alta expressividade que esse público traz consigo, deu a eles um corpo, um meio de se articular no palco, grande e dramático, fruto dos debates envolta do tema, com o passar do tempo, depois de diversas práticas de improvisação melodramática, tudo eles queriam fazer no palco com exagero, e muita fé cênica. Depois de conhecerem o melodrama eles acreditavam no que faziam em cima do palco. Eles, os

participantes, na maioria das vezes ficavam muito felizes com os resultados das improvisações, e se questionavam porque não conseguiam repetir a mesma improvisação de ontem no hoje, e só depois de ouvirem o professor dizer que improviso não se decora que eles passaram a compreender o valor dessa arte, vemos isso claramente nas considerações de Chacra (1991, p.15), ressaltando a exclusividade da improvisação:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o, teatro no seu grau máximo de cristalização - embora passível de reprodução - ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, "quente", ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório.

Por isso se buscava não repetir os temas, levando-os sempre para mais longe do ponto de partida, fazendo deles novos todos os dias, e prontos para experimentarem o divergente, o desconhecido, porque de nada adiantaria ensiná-los algo e não ter a certeza de que eles haviam tido a forma dos pensamentos alterada, fosse ela teatral, humana, psicológica ou social. Pois como salienta Freire (2016, p. 70): "A libertação, por isto, é um parto. E um parto doloroso. O homem que nasce deste parto é um homem novo que só é viável na e pela superação da contradição opressores-oprimidos, que é a libertação de todos".

O tempo do fazer melodramático junto ao tempo psíquico da pessoa com deficiência, termos que a princípio se mostraram dois assuntos completamente diferentes e distantes, se mostraram mais próximos e com pontos mais convergentes do que imaginamos, nesse véis, a improvisação melodramática foi uma facilitadora do ensino do teatro nesta pesquisa, acionou dispositivos que incentivaram a absorção de conhecimentos, e a descoberta pessoal enquanto, pesquisador, ser humano, seja no palco, seja na sala de aula ou na vida.

Como articula Merisio (2005, p. 23), "pode-se perceber que, talvez mais importante do que sua potencialidade na cena, a linguagem melodramática se configura como preciosa ferramenta metodológica no percurso do ator". Depois de compreendida a improvisação melodramática como facilitadora do ensino do teatro na educação inclusiva, iniciou-se outra investigação dentro da pesquisa, ver a

proximidade e contribuição do tempo do fazer melodramático junto ao tempo da pessoa com deficiência.

Então se viu pertinente esse estudo, onde o tempo das pessoas deficientes dentro do projeto fosse conhecido e estudado. Muitas vezes se fez necessário explicar coisas simples para eles de outros modos, pois parecia naquele instante incompreensível o que se discutia, mas a partir do momento em que o tempo deles foi percebido o diálogo fluiu e foi possível almejar um avanço na pesquisa. O que em salas de turmas regulares você faria em dois meses com eles levaria, talvez, até um ano, seria feito, mas num outro ritmo/tempo.

Um exemplo de investigação do tempo e adaptação dos conhecimentos para melhor absorção foi perceber o melodrama enquanto linguagem explicativa de outra linguagem, como usar da improvisação melodramática para exemplificar melhor a improvisação, o que seria e como exercê-la. Araújo (2005, p. 396) ressalta que “[...] pessoas com deficiência mental leve, são consideradas capazes de realizar tarefas cognitivas simples, mas inábeis para resolverem, sozinhas, problemas mais complexos”, o que nos faz pensar melhor a importância da participação do profissional que os acompanha na hora de exercer o ato de ensino/aprendizado no coletivo, tendo em mente o estar com eles, conhecê-los e ajudá-los.

Junto das investigações advindas das práticas realizadas em campo de trabalho, se fez necessário buscar diferentes formas de adaptar os conhecimentos até chegarem nesses indivíduos, explorar o que eles necessitavam e o que era possível concretizar no tempo espaço que era compartilhado, essas pessoas são diferentes, suas necessidades e características precisam ser levadas em conta, se ensinar for de fato o propósito de quem se relaciona com elas, Cortella (2014, p.116) faz um apontamento válido, quando se tratando de educandos diferentes e diferentes meios de se dar aula nos dias de hoje:

Quantas vezes algum colega nosso diz que ‘os alunos de hoje não são mais os mesmos’? Aliás, trata-se de uma informação absolutamente óbvia – alguém que diz uma coisa dessas está demonstrando pelo menos um mínimo de sanidade. Distúrbio de fato é alguém que diz isso e continua dando aula do mesmo jeito que há 10 anos, ou há 20 anos, porque se o professor sabe que os alunos não são os mesmos como é que continua fazendo do mesmo jeito?

A busca por diferentes metodologias foi o ponto de apoio desta pesquisa, por acreditar que essas pessoas poderiam sim, alcançar um êxito dentro do projeto, foram percepções com relação a elas, que moldaram a didática aplicada, o desejo era construir o conhecimento com eles todos os dias, as necessidades que surgiram é que dariam o rumo dos acontecimentos. Enquanto a pesquisa acontecia, foram percebidas ligações entre os dois tempos, o tempo do fazer melodramático com o tempo da pessoa deficiente, notou-se que esses indivíduos precisavam de um tempo a mais para praticar o teatro, para exercitá-lo para, enfim, compreendê-lo, que quanto mais tempo os participantes passassem em cima do palco, melhor seria a absorção de conhecimentos, nesse viés, viu-se presente a contribuição que mais uma vez o melodrama podia fornecer nesse estudo.

Para esses participantes, a pressa na execução de ações era um agravante de desempenho, pois como já citado, eles precisavam se situar no ambiente em que trabalhavam, quando e o que fazer, então as cenas que os mesmos improvisavam precisavam ser lentas, e era necessário, para quem assistia, ter paciência em aguardar a desenvoltura dos fatos, o início e o desfecho das tramas que no palco eram interpretadas.

Na medida em que os ensaios ocorreram e a pressa foi tirada do campo de visão deles, as cenas começaram a fluir, quanto mais tempo eles passavam em cima do palco, mais dúvidas surgiam e eram esclarecidas e mais eles aprendiam, tanto que com alguns meses já era possível ver gestos melodramáticos na maioria dos trabalhos exercidos por eles, o grupo foi então sendo composto por pessoas com deficiências, mas que já compreendiam o que era o melodrama, o teatro, e já se sentiam hábeis para exercerem tal arte.

Por ter o drama, exagero e a intensidade como carro chefe, buscou-se no melodrama um aparato para desenvolver o corpo e a criatividade dos estudantes na criação de cenas, e fomento de improvisos, pois se viu necessário um trabalho de corpo/espço com esses discentes, e entre um jogo teatral e outro aplicado, percebeu-se que eles admiravam a improvisação, pois a mesma dá a eles a capacidade de criar, se expressar, e além de tudo, os deixam seguros de que, “aqui não existe texto, não vou esquecer, e se esquecer vou improvisar”. A capacidade de

transformação tornou esse gênero um aliado forte dessa pesquisa. Tendo complemento na fala de Huppés (2000, p. 145) que afirma:

A permanência do gênero melodramático tem ligação com processos corrente na modernidade. O estilo revela-se poroso para absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais absorvidos.

São essas as possibilidades oferecidas pelo melodrama, onde esta pesquisa explorou o fazer teatral junto a pessoas supracitadas. Possibilitando a construção do conhecimento, a inclusão social, o relacionamento do ser com o mundo e a produção artística em sua totalidade.

Depois de muitos meses de trabalho os participantes do projeto já se encontravam capazes de atuar, de executarem suas cenas com facilidade, o texto estava decorado, as ações, entradas e saídas, a insegurança ainda existia, mas já era possível controlá-la, então surgiu a oportunidade de pôr esse trabalho em prática, de expô-lo para um público. A APAE de Gurupi se inscreveu no X Festival Nossa Arte, um festival que busca, através de competições, apresentar e abrir espaço para apresentações artísticas de pessoas com deficiência. A partir de então, começou-se a pensar a participação do grupo no evento, com caráter de disputa, em que uma APAE do estado do Tocantins levaria o prêmio de melhor apresentação. Os integrantes do grupo ficaram aflitos, mas aceitaram, e a partir dessa decisão, o trabalho ganhou a oportunidade de ter seus feitos testados.

Por mais que o pesquisador tivesse consciência da capacidade dos estudantes eles ainda duvidavam de si, (Vygotsky, 1993) isso é advindo de terem crescido ou viverem num meio que sempre os rotularam como incapazes, não acreditam ou não os deixam cientes de suas capacidades, mas como discorre Cortella (2014, p.69), “[...] a gente tem que lutar para tornar possível o que ainda não é possível. Isto faz parte da tarefa histórica de redesenhar e reconstruir o mundo”. Então fez-se necessário que os estudantes soubessem da fé que o pesquisador tinha neles, para que isso os incentivassem e os fortalecessem. Processo que contribuiu demasiadamente para o sucesso da pesquisa.

4.2 X Festival Nossa Arte

O X Festival nossa arte foi promovido pela Federação das APAES - FEAPAES do Tocantins, o evento ocorreu nos dias 26 e 27 de Agosto de 2016, sediado pela APAE de Araguaína – TO, no espaço *Glamour* do lago, que contou com a participação de 19 APAES em várias modalidades artísticas. Os participantes do projeto que se inscreveram com intuito de representar a APAE de Gurupi, participaram concorrendo a diversas linguagens artísticas como dança, literatura, artesanato e, por fim, o teatro, onde puderam expor o trabalho desenvolvido dentro desta pesquisa.

O espetáculo “Nascendo das Cinzas”⁴ foi ensaiado viabilizando as regras e exigências do Festival, levando em conta o número de minutos permitidos para cada apresentação, a total independência do ator/estudante da APAE no palco, professores ou colaboradores não poderiam, em momento algum, subir no palco e auxiliar o participante, isso causou desequilíbrio nos integrantes, mas, mesmo assim, encararam o desafio.

Ao subirem no palco alguns dos estudantes “travaram”, no meio da cena de uma das estudantes/atriz esta percebeu que havia uma falha técnica no microfone dela, então a mesma ficou congelada na cena quando percebeu que sua voz não estava saindo, com alguns segundos de espera um dos colegas de cena pegou seu microfone que estava funcionando e direcionou à colega, refez a pergunta e ela respondeu, sendo assim possível ser ouvida por todos. Esse gesto deixou claro o quão importante foi termos exercitado o trabalho em grupo.

Um dos participantes que mais comentou não se sentir hábil para subir no palco e atuar, quando viu todos seus companheiros de trabalho em cima do palco dando tudo de si, respirou fundo, como ensinado e entrou em cena, sua fé cênica e desejo em colaborar e não deixar os colegas sem apoio transcendeu o palco e atingiu o público em cheio, todos na plateia se comoveram quando o participante que interpretava o personagem do fogo deu seu texto e com convicção girou no palco causando comoção no público, fazendo bom uso da fé cênica, e por fim, não

⁴ Texto utilizado para montagem do espetáculo que concorreu no X Festival Nossa Arte.

deixando seus colegas desamparados. Pondo mais uma vez em prática o trabalho em grupo.

Porém o fato mais interessante e mais importante para a pesquisa é que, no meio da cena dois integrantes esqueceram o texto, então eles iniciaram o processo de improvisação, pondo em prática o círculo melodramático, que deu a eles o tempo de pensarem em algo para dizer substituindo a fala que eles haviam olvidado, a improvisação exercida foi notada pelo público, mas o que despertou interesse foi como eles, os atores/estudantes não se prenderam ao desafio, não deixaram a situação perder-se perante o esquecimento da fala.

O grupo não se pôs completamente dependente do microfone, os integrantes usaram muito bem da impostação vocal, e em poucos momentos baixaram a intensidade da voz permitindo que o público os ouvissem. A apresentação contou com um jogo de luzes e cenário simples, a trilha sonora foi também um fator relevante, o que mais impressionou os espectadores foi o texto decorado o que para estudantes da APAE é um incrível avanço, fazê-los apresentar uma cena consideravelmente longa com um texto tão redondo.

O texto era composto por uma lição de moral, tratando-se da preservação ambiental, algo que também se faz necessário, trabalhar o teatro enquanto linguagem didática, onde justamente essas pessoas, as com deficiência, possam discutir, debater e compreender a importância de se preservar o ambiente e acima de tudo estarem desenvolvendo o ato de buscarem o conhecimento através do teatro, que os exercita enquanto seres pesquisadores e os integram à arte da mente e do corpo.

Os atrasos dos integrantes até se situarem na cena, e o congelamento de uma das participantes, por causa do microfone mal instalado, causou um efeito negativo para os jurados na hora da avaliação, infelizmente a APAE de Gurupi não levou o prêmio em apresentação teatral, dando início então a outro desafio, contornar a extrema decepção dos integrantes, mas esse episódio acabou sendo um aprendizado, pois se vê relevante banir as competições desse público, pois falta a eles uma maturidade para lidar com a suposta derrota, isso com certeza pode fortificar ainda mais a síndrome de incapacidade que tanto é pregada a eles. SPOLIN (2010, p. 09,10) afirma que:

A competição imposta torna essa harmonia impossível, pois ela destrói a natureza básica da atuação no palco ocultando a autoidentidade e separando um jogador do outro. Quando a competição e as comparações aparecem dentro de uma atividade, há um efeito imediato sobre o aluno que é patente em seu comportamento. Ele luta por um status agredindo outra pessoa, desenvolve atitudes defensivas (...) assumindo o controle agressivamente ou demonstrando sinais de inquietude.

Tendo como suporte a fala de Spolin (2010, p. 10), vemos riscos de se trabalhar com a competição em produções artísticas, sendo ela com crianças ou não, e além de tudo a importância de se banir isso dos nossos cenários. Ainda na fala da autora a competição sempre gera na cabeça de quem compete por algo que essa pessoa precisa ser melhor que qualquer outra, e não vencer causa frustrações, seja com o ato teatral ou consigo mesmo, a competição deve ser levemente aplicada apenas para a solução de problemas e não com o intuito de gerar outros:

Estes podem ser solucionados, então, não às custas de outra pessoa, com a terrível perda emocional pessoal que o comportamento compulsivo ocasiona, mas trabalhando harmoniosamente com outros para aumentar o esforço ou trabalho de grupo. É só quando a escala de valores toma a competição como grito de guerra que decorre o perigo: o resultado final – sucesso – torna-se mais importante que o processo.

A autora discorre sobre o perigo das pessoas que são treinadas apenas para o sucesso, ressaltando a importância dos profissionais da arte ou de qualquer outro de priorizar o conhecimento e experiências acima de tudo, desenvolver a cultura de que o que vale mesmo é o processo e não o resultado final. Esse resultado final, e o devido valor empregado ao processo só seria percebido pelos integrantes da pesquisa algum tempo depois de espera-los absorverem a notícia de que não havíamos ganhado o festival, então em seguida, se fez necessário dialogar com os participantes sobre o assunto, apontar as vitórias alcançadas e os fazerem perceber o quão longe haviam chegado, o teatro, a construção, a evolução deles enquanto atores, a primeira viagem sozinhos para outra cidade sem os pais, mas, acima de tudo, a conquista em conjunto de conseguirem apresentar a peça que, de início, se via tão inalcançável. Isso tudo faz parte do que Cortella (2014, p.26-27) chama de transbordar:

É vida demais à nossa volta, e é o tempo todo. É vida transbordando vida o dia inteiro. Atenção à palavra transbordar, que quer dizer 'Ir além da borda', ser incontido e ilimitado. Nós somos incontidos, vivemos em voz alta. Transbordar não significa só alegria, elogio, emoção, mas também tristeza,

bronca e chatice. Mas, retomando uma deliciosa obviedade: nossa profissão lida com gente. Você quer coisa mais complicada do que gente? No entanto, consegue largar? Consegue? Jamais!

Mario Sergio Cortella nos faz refletir sobre os desafios que todo profissional da educação está sujeito em sala de aula, com o convívio, a relação educando/educador, o quão complicado é esse lugar do professor em esperar seu estudante absorver o conhecimento no seu tempo, saber processar as informações, seja de um conteúdo ou de um episódio ocorrido, que mesmo sendo arriscada essa relação entre o ser e o conhecimento, professor e estudante, nós educadores, como futuros e eternos profissionais da educação, nunca saberemos nos afastar do que somos e do que fazemos. Ensinar.

Na reta final do projeto ainda se fazia necessário levar esses estudantes além. Depois de percorrido com alguns profissionais no IFTO sobre os resultados da pesquisa, viu-se surgir mais uma oportunidade de apresentação, agora o desafio seria levar esse trabalho tão bem elaborado e gratificante para outros espaços e outros públicos. Os participantes do projeto agora se viam mais uma vez desafiados, pois desta vez estariam apresentando para uma plateia, na qual as pessoas estudam e compreendem o valor da arte na sua integridade.

Imagem 10. Corpo docente da APAE de GURUPI no X Festival Nossa Arte.



Fonte: Arquivo pessoal.

4.3 Apresentação no IFTO

Os conhecimentos obtidos no X Festival Nossa Arte, foram estimuladores de continuidade, mas o projeto já chegava ao fim, foram frisados aos integrantes do processo todos os resultados da experiência, o quanto os jurados admiraram as performances de cada um, o domínio do texto, a improvisação no meio do esquecimento do texto, a desenvoltura e a confiança em si mesmo que cada um transpareceu, e o quanto a primeira vivência teatral deles poderia ser importante se os mesmos assim a enxergassem.

Ao dar por encerrado o projeto na APAE, logo em seguida se viu necessário expor o material produzido para os acadêmicos do curso de Licenciatura em Artes Cênicas do IFTO - Campus Gurupi. A instituição ficou ansiosa em receber a apresentação, depois de convidar os integrantes para mais esse desafio e eles aceitarem empolgados, o projeto até então finalizado, ganhava mais um capítulo. Pois se tornaria mais enriquecedor se a vivência pudesse ser vista por outros ângulos, contando com novos experimentos e novas colaborações.

Analisar também a possibilidade de obter mais informações sobre esse experimento do teatro na educação inclusiva, buscando novos caminhos para alcançar resultados e não deixando de acreditar que toda pesquisa sempre tem mais a oferecer do que transparece. Vemos isso explanado na fala de Cortella (2014, p.36) um exemplo básico de como processos simples vão caminhando e construindo o próprio corpo/caminho:

Caminhos novos a serem trilhados exigem a inteligência contida na flexibilidade. Ser flexível é diferente de ser volúvel. O volúvel muda de postura a qualquer momento, em função de movimentos ou 'ventos' que não entende. Já a pessoa flexível é aquela que é capaz de alterar a própria convicção ou rota a partir da reflexão que leve em conta o diverso ou o inédito. Quem não tem flexibilidade de pensamento repousa em um conhecimento fossilizado e com um comprometimento assemelhado à domesticação, isto é, sem autonomia.

Ser flexível, não se acomodar, foram esses os elementos que compunham a nova etapa do projeto, agora viabilizando uma produção artística feita por pessoas com deficiência para um público completamente a par da linguagem teatral, averiguar como essa arte adaptada para a educação inclusiva poderia obter

um novo significado. O IFTO recebeu muito bem o projeto, os ensaios ocorreram no laboratório de encenação do instituto, espaço em que os estudantes da Instituição utilizam para suas produções artísticas e aulas práticas.

Então, durante dois meses, os ensaios ocorreram nas locações do Instituto, e a apresentação já estava marcada, tendo como público, discentes do sexto período de Licenciatura em Artes Cênicas. Os participantes da pesquisa se viam animados para essa nova experiência, de poderem conhecer um espaço tão amplo e tão importante quanto o IFTO, que tem como um de seus cursos as Artes Cênicas, cientes de que lá obteriam muitos aprendizados e que isso era também fruto de tanto trabalho até então realizado. Agora, com espaço adequado e climatizado, os ensaios teriam mais qualidade, esses fatores favoreceram o desenrolar do processo, pois a falta de espaço propício para produção, na maioria das escolas é um dos agravantes da atual educação no nosso país.

No novo espaço de trabalho, agora eles poderiam analisar todo o processo através de outra ótica, perceberem a evolução de cada um enquanto estudante/ator, ser social e ser humano. Foram realizados os mesmos processos anteriores, ensaio de corpo, voz, espaço, improvisação melodramática, desta vez os integrantes possuíam uma maior consciência de palco e de corpo, tudo isso por conta dos constantes ensaios que antecederam desde o início do projeto, mas a voz ainda necessitava ser trabalhada.

No dia da apresentação os participantes do projeto chegaram cedo, fizeram exercícios de corpo, voz, improvisação e puseram os figurinos, o temor em apresentar foi inevitável, os integrantes acreditavam que o número de público seria enorme, mas quando a apresentação estava a poucos segundos de iniciar, perceberam que talvez ninguém viesse, a não ser um dos professores de teatro do Instituto, que conheceu o trabalho e colaborou com sugestões. Pela apresentação ter sido marcada numa sexta pela manhã ficou difícil conseguir uma plateia farta, isso entristeceu um pouco os integrantes, mas perceberam que não podiam deixar isso se tornar uma obstrução, então as pessoas chegavam à medida que eram convidadas umas pelas outras, e nesse processo o público se fez presente.

Quando as pessoas chegaram os integrantes do grupo estava passando o último ensaio, assim eles voltaram para a coxia, se prepararam e entraram em

cena, por mais que os participantes do teatro estivessem “seguros”, um dos integrantes parou a cena no meio e pediu para recomeçar, feito esse segmento no meio do espetáculo mais uma vez esqueceram o texto e improvisaram, usaram falas completamente diferentes do texto original, porém as mesmas possuíam nexos com o contexto. Foi nítida a importância de se ter trabalhado a improvisação melodramática com esse público, a improvisação auxiliando na falha da memória que eles, os participantes, possuem, e o melodrama que deu suporte na expressão corporal e noção espacial de palco destes indivíduos.

Os estudantes terminaram a apresentação mais confiantes que no X Festival Nossa Arte, estavam mais iluminados, mais satisfeitos aparentemente, depois do professor de teatro do IFTO parabenizar o trabalho e conversar diretamente com os integrantes do grupo, foi a vez do restante da plateia, uma aluna do curso que passava em frente ao auditório, onde a apresentação ocorreu, relatou o imenso prazer em ter visto o espetáculo, que o ocorrido tinha sido para ela um presente.

Outra pessoa da plateia disse de maneira emocionada que foi tocada pela mensagem do texto, viu ali o esforço do trabalho, a vontade dos integrantes em apresentarem bem e se emocionou mais, pois disse conhecer um pouco da realidade dessas pessoas, e que a apresentação feita com tanto carinho e profissionalismo a deixou muito tocada, por ter tido a sorte de prestigiar. A apresentação contou com a presença do mediador do trabalho e mais nove pessoas, incluindo o motorista da APAE de Gurupi, estudantes do IFTO e seus egressos.

Depois que todos na plateia deram seus relatos e percepções sobre a cena, os integrantes agradeceram ao público, houve uma troca de informações, em que a plateia e os atores tiraram dúvidas, os integrantes puderam explicar melhor o processo até se chegar ao produto final, falar um pouco da experiência, de como ela foi recebida por cada um em particular, os estudantes entendiam agora a importância de todo o trajeto, através do relato final depois da apresentação, expuseram todos seus sentimentos sobre o trabalho realizado, agradeceram ao mediador do trabalho e todos os colaboradores que fizeram essa vivência possível.

Enquanto se preparavam para deixarem o Instituto, os integrantes pediram informações do que era necessário para serem admitidos no curso de Artes Cênicas do IFTO, relataram que assim que organizassem suas vidas estudantis, iriam prestar o vestibular do curso, pois isso os havia tocado de tal maneira que agora se tornara um sonho continuar trabalhando com teatro, sendo então na vida dos mesmos um novo horizonte a ser alcançado.

Imagem 11. Apresentação no IFTO



Arquivo pessoal.

É possível fazer uma reflexão sobre a importância da profissão docente, que esses profissionais necessitam ter consciência do impacto que causam na vida de outras pessoas, ou seja, seus estudantes, que seus ensinamentos podem acompanhar uma pessoa até o fim de seus dias, que o conhecimento compartilhado ou até mesmo uma informação, pode afetar diretamente nas escolhas de um indivíduo a quem se ensina, alterando assim seu caminho, lhe dando uma oportunidade de superação e transcendência. Vemos mais um exemplo apoiado por Cortella (2014, p.28) sobre a influência do sujeito professor na vida de seus estudantes:

Professora, uma vez você falou uma coisa que mudou a minha vida e nunca mais esqueci. Pense nesse risco amoroso. Já imaginou o número de pessoas que nós, professores, engravidamos com nossos sonhos, desejos e equívocos? Se você, privilegiado, consegue dar aula para apenas 200

alunos por ano em média, ainda assim ao final de dez anos serão dois mil alunos.

Compreende-se, assim, que o real papel do educador não é apenas ensinar a ler, contar e escrever, que mesmo com tantas adversidades que acarretam a profissão docente junto à educação do nosso país, nosso papel é, acima de tudo, causar mudanças, colaborar no processo de formar mentes e pessoas, seres sociais, capazes de se comunicarem com o mundo a sua volta e causarem outras futuras comunicações. Com uma pertinente fala de Freire (2016) que diz: “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”. Analisamos todo esse processo, Levando-nos a depreender a valia de se relacionar com o outro, seja pela educação, relação estudante/professor ou relação ser humano/ser humano possibilitando, assim, a construção de conhecimento e uma melhor sociedade, pois a comunicação/relação é a base de uma sociedade saldável.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi neste trabalho que, pela primeira vez, senti um prazer extra em praticar o ensino do teatro, já havia tido experiências incríveis com o teatro na sala de aula, mesmas experiências que me deram suporte para melhor seguir com este atual trabalho, porém foi com os estudantes da APAE de Gurupi que vi a real necessidade do teatro, quanto o mesmo com seu lado lúdico, pode ser útil na vida dessas pessoas, via que eles não estavam ali, como na maioria das vezes outros estudantes, por obrigação, eles precisavam, queriam, era ali naquele espaço, naquele momento em que eles se sentiam necessários e capazes.

O maior desafio deste trabalho foi tentar aproximar ao máximo para o mundo das palavras e da comunicação escrita, a real essência desta experiência, passar para o leitor todos os sentimentos que foram vivenciados ao longo deste processo, não deixar passar nada despercebido, porque tudo contribuiu desde a primeira visita do PIBID à APAE de Gurupi, desde os desafios, as inquietações, as dificuldades de se trabalhar com o público de caráter inclusivo, definitivamente tudo, cada dia e cada noite durante mais ou menos dois anos de trabalho. Por mais que

ainda tenham sobrado vários outros conteúdos/matérias sobre esta pesquisa, aprendi que em um trabalho científico nem sempre cabe tudo.

É de extrema valia quando uma ideia sua ganha forças e vida, quando vi os estudantes da APAE cada um avançando além daquilo que realmente eram, transgredindo suas condições e realidades, improvisando no palco, fazendo teatro, vivendo o melodrama, mostrando que são sim capazes, que eles também podem realizar lindos feitos, que esse mundo também é deles, e que precisamos lembrar sempre ao se relacionar com alguém, principalmente como futuros ou já educadores, que o sol é para todos, que o que nos faltam são possibilidades e alguém que acredite em nós, eu acreditei nessas pessoas, não desisti delas, fomos de mãos dadas até o fim.

Relacionar-me diretamente com essas pessoas, ter um diálogo mais aberto, lapidou a confiança dos mesmos em mim, eles me deram acesso aos seus medos, desejos e fraquezas, isso contribuiu muito no processo de elaborar as metodologias que seriam aplicadas. Segundo eles, no início me detestavam, mas aprenderam a me admirar e respeitar, através de relatos que foram sendo colhidos junto aos participantes deste trabalho, eles disseram-me que a chance de fazerem teatro chegara na hora certa na vida deles, decorreram sobre professores que julgam os livros/alunos pela capa, e me disseram como é ruim ficar no fundo da sala/vida só vendo as outras pessoas/alunos participarem de tudo.

Manifestaram que reconhecem a dificuldade de se trabalhar com pessoas deficientes, mas que tudo fica mais fácil depois que conhecemos essas pessoas, eles, quando nos dispomos a ouvi-las, parabenizaram-me pelo trabalho e me desejaram sorte na vida, e que eu pudesse realizar mais feitos como este em outros lugares, pois eles sabiam da importância de trabalhos assim e como outras pessoas também precisam de ajuda. Narraram que nunca se imaginaram fazendo o que fizeram, que nas outras escolas as pessoas sempre olhavam para eles como se fossem incapazes, mas juntos provamos que os opressores estavam errados.

Quedo-me feliz ao afirmar que as metodologias utilizadas na pesquisa foram em prevalência eficazes para o trabalho, que o uso de novos recursos, o relacionamento professor/aluno e a boa compreensão e utilização do tempo psíquico do discente são horizontes que precisam ser mais explorados pelos professores, para essa constante busca pela melhoria da educação de modo geral. Que por mais que nossos recursos sejam tão escassos, uma das dificuldades desta pesquisa,

precisamos como apregoa Cortella (2014): “[...] fazer o que podemos de melhor agora, enquanto não temos a chance/condições de fazer melhor ainda”.

Busco deixar claro o quanto este trabalho contribuiu para minha vida acadêmica, o quanto fui aprimorado enquanto ser social/educador e pesquisador, que durante o processo de exploração dentro da educação inclusiva e no universo do melodrama fui me encontrando, me deparando com problemas e buscando soluções, e neste interim, viabilizando a possibilidade de diversas outras óticas e linhas que esta pesquisa poderia também ser sondada. Vendo os resultados do melodrama na educação teatral e inclusiva, e como nada neste mundo é dogmático, desde já, almejo, em nível de mestrado, averiguar a possível contribuição da improvisação melodramática agora na vida de jovens atores, vejo que se o melodrama abriu portas no corpo e na mente da pessoa com deficiência pode também vir a ser um grande exercício e facilitador na construção do corpo e repertório do jovem ator/estudante de teatro. E é com muito prazer e honra que encerro este tão importante capítulo de minha vida. *Oh céus!*

6 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, S.L.S. **O processo de solução de problemas em crianças com deficiência mental leve: a relação entre o real e o virtual.** Revista Brasileira de Educação Especial, Marília, v. 11, n. 3, p. 395-408, 2005.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento/Gaston Bachelard;** Tradução Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATISTA, C.A.M.; MANTOAN, M.T.E. **Atendimento educacional especializado em deficiência mental.**

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Henry James and Balzac.** Yale, 1995.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Henry James and Balzac**. Yale, 1995.

CUBERO, R.; MORENO, M. **Relações sociais nos anos escolares: família, escola, companheiros**. In: COLL, C.; PALACIOS, J. ; MARCHESI, A. (Org). Desenvolvimento psicológico e educação: psicologia evolutiva. 2. Ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.p. 250-260.

CUCHE, D. **A noção da cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

CABRAL, Beatriz. **Dorothy: mediação e intervenção na construção da narrativa teatral em grupo**. In: Cartografia do ensino de teatro. Adilson Florentino, Narciso Telles (org). Uberlândia: EDUFU, 2009.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Cortella, Mario Sergio. **Pensatas pedagógicas: nós e a escola: agonias e alegrias**/Mario Sergio Cortella. 2. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

EMUNU, S.R.F.; TRINDADE, Z. A. **Ações de prevenções da deficiência mental, dirigidas a gestantes e recém-nascidos, no âmbito de saúde pública da Grande Vitória – ES**. Psicologia USP, São Paulo, v.13, n.1, p.107-132,2002.

EMUNU, Sônia Regina F. **Avaliação assistida para crianças com necessidades educacionais especiais: Um recurso auxiliar para inclusão escolar**. Revista brasileira de educação especial, Universidade Estadual Paulista. V. 11, n. 3, Marília: ABPEE/FFC – UNESP Publicações, set – Dez, 2005, p. 335,334.

FERRACINI, Renato. **O corpo cotidiano e corpo subjétil: relações**. In: Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, 2003.

Fo, Dario. **Manual Mínimo do ator**/ Dario Fo; França Rame (Organização; Lucas Baldovino, Carlos Dvid Szlak (Tradução). – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.

FREINET, Élise. **O Itinerário de Célestin Freinet**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1979.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Freire, Paulo, 1921-1997. Pedagogia de oprimido/ Paulo freire. – 60º ed. – rio de janeiro: paz e terra, 2016.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia: romance da história da filosofia/** Jostein Gaarder; tradução do Norueguês Leonardo Pinto Silva. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das letras 2012.

GOMES, A.L.L. [et al.]. **Atendimento educacional especializado: deficiência mental.** São Paulo: MEC/SEESP.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

ICLE, Gilberto. Improvisação: da Espontaneidade Romântica ao “Momento Presente”. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do ensino do teatro.** Uberlândia/MG: EDUFU, 2009, p. 95 - 101.

INCONTRI, Dora. **Pestalozzi: educação e ética. Pensamento e Ação no Magistério.** São Paulo: Scipione, 1996.

KUSNET. Eugenio. **Iniciação à arte dramática.** São Paulo: Brasiliense, 1968.

Lecoq, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral.** Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean - Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. - São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESCSP, 2010

LURIA, A.R. **Desenvolvimento Cognitivo: seus fundamentos culturais e sociais.** 3. ed., São Paulo: ícone, 2002.

MERISIO, P. R. **Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, Commedia dell’Arte e o Boulevard du Crime.** Revista Sala Preta. ECA USP. N.6, p. 45-53, 2006.

MERISIO, P. R. **O melodrama e suas mediações: Aspectos pedagógicos na investigação do modo melodramático de interpretar.** Teatro Cômico Unirio. P 1-2, 2005.

MERISIO, P. R. **Teatro de Anônimo: elementos do circo-teatro tradicional na cena contemporânea.** Ouvirouver, Uberlândia/MG, v. 01, p. 07-26, 2005.

MERÍSIO, Paulo. **Melodrama: investigação de repertório atorial na cena contemporânea.** In: NEVES, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. **Ensaio em Cena.** ABRACE, CNPq, 2010.

MINETTO, Maria de Fátima. **Currículo na educação inclusiva: entendendo esse desafio/** Maria de Fatima Minetto. – 2 .ed. rev. Atual. Ampl. – Curitiba: Ibpex, 2008. 135 p.: il.

Ministério da Educação e Secretaria de Educação Especial: **Inclusão escolar de alunos com necessidades educacionais especiais**. Deficiência Física. Brasília – DF 2006.

PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PATRICE, Pavis. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIMENTEL, S.C. **(Con) viver (com) a Síndrome de Down em escola inclusiva: mediação pedagógica e formação de conceitos**. 2007,214f.Tese(DoutoradoemEducação),FaculdadedeEducação,UniversidadeFederal da Bahia, Salvador, 2007.

PINHEIRO, Pablo Marquinho Pessoa. **O beijo no asfalto: O melodrama na obra de Nelson Rodrigues**. (Mestrado em performances culturais) – Escola de música e Artes Cênicas, Universidade Federal do Goiás. Goiânia, p. 105, 2017.

SANTOS, Wanderley Alves dos (org). **Talento e ensino** / Organizador Wanderley Alves dos Santos. – Goiânia: Editora Vieira, 2011.

SOARES, Carmela. Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009, p. 49 - 72.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor – 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Tradução Pontes de Paula Lima. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **A construção da personagem**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **A construção da personagem.** Tradução Pontes de Paula Lima. 10. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama/** Jean-Marie Thomasseau; (Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon). – São Paulo: Perspectiva, 2012. – (Debates; 303 / Dirigida por J. Guinsburg).

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da Commedia Dell' Arte:** contribuições para o ensino das artes cênicas. Dissertação de pós-graduação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal RN, 2005.

VIGOTSKY, L.S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores.** 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKY, L.V. **Pensamento e Linguagem.** 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

7 ANEXO

Nascendo das cinzas

Rodrigo Monteiro Dos Santos

Personagens

- Rubi
- Guardiã da terra
- Guardiã do ar
- Guardiã da água
- Guardiã do fogo

Cena I

Entra Rubi feliz, ainda em sua casa fala:

Rubi - Tenho que me apressar, hoje é o dia em que vou levar meus presentes ao templo e saber como está o meu planeta, será que estão cuidando bem dele? Ando preocupado... vejo que o tempo está mudado. O ar já não é mais o mesmo, o sol está cada dia mais quente. Em alguns lugares o tempo chuvoso diminuiu, outros estão alagados. E os rios?... Vários estão secando, alguns que eram enormes e eu imaginava que nunca iriam secar, e já secaram. Sei também que muitas espécies de plantas e animais não existem mais. Porque será? O que está acontecendo? Preciso saber! Ah... lá me esquecendo dos presentes. O que poderei levar? Ah, já sei! (Pega sementes, terra com adubo, mudas de plantas para levar como presente e sai).

Cena II

Rubi chega ao templo, coloca os presentes sobre o altar, chega a guardiã da terra, pega um dos presentes e oferece à ela que agradece com um sorriso.

Rubi se dirige à guardiã da terra e pergunta:

Rubi – Guardiã, venho falar do elemento terra, que toda semente faz crescer, o que tens hoje a me dizer?

A guardiã responde

Guardiã da terra – Querido Rubi, realmente, muitas sementes a terra já fez crescer, mas hoje não tenho boas notícias para te dar, estou muito triste com o que tenho visto, muitas árvores estão sendo derrubadas em varias partes. E quando a chuva cai, leva parte da terra que fica desprotegida. Nos lugares onde pouco chove, fica sem vida e nada produz.

Rubi – Quem tem feito tudo isso?

Guardiã da terra – É um ser muito forte, mais forte do que a terra, mas o nome dele somente o Guardiã da água poderá lhe dizer.

Cena III

Entram os guardiões da Água e do Ar que fazem movimentos.

Rubi se dirige ao guardião da água oferece presentes e fala:

Rubi – Guardiã, venho falar do elemento água que traz a vida, o que tens hoje a me dizer?

Guardião da Água – Pequeno Rubi, sei que a vida depende também da água, porém sinto dizer que em pouco tempo, a vida se tornará mais difícil, rios estão secando e muitas sujeiras são jogadas neles. As chuvas não estão sendo o suficiente e a água doce está acabando.

Rubi – Quem tem feito tudo isso?

Guardião da Água – É um ser valente, mais valente que a água, mas o nome dele somente a guardiã do Ar poderá lhe dizer.

Rubi oferece presentes para a guardiã do elemento Ar que agradece com um sorriso, pega um pouco das sementes e assopra.

Rubi – Guardiã, venho falar do elemento ar que em todo lugar está, o que tens hoje a me dizer?

Guardiã do Ar – Bondoso Rubi, mesmo não vendo o ar, sei que pode senti-lo em todo lugar. E estando em todo lugar, vejo que o ar já não é mais o mesmo em alguns espaços está muito sujo, mal cheiroso, sufocante, poluído. Gases sujos sobem a todo instante aquecendo toda a terra.

Rubi – Quem tem feito tudo isso?

Guardiã do Ar – É um ser muito sujo, mais sujo do que o ar está agora, mas o nome dele somente o Guardião do fogo poderá lhe dizer.

Cena IV

Entra o Guardião do fogo, faz uma coreografia com tecidos na cor de fogo, Rubi oferece presentes e fala:

Rubi - Guardiã, venho falar do elemento fogo, que me aquece nas noites frias, o que tens hoje a me dizer?

Guardião do fogo - Gentil menino, nas noites frias o fogo aquece e ilumina, às vezes representa a destruição, porém ele é muito útil desde que o descobriram. Sempre é usado para queimar varias coisas, principalmente plantas. Às vezes florestas inteiras são destruídas. Com essa ação o fogo é capaz de sujar o ar, empobrecer a terra, secar as fontes das águas e causar a morte.

Rubi – Então é o fogo, o ser mais forte que a terra, mais valente que a água, mais sujo que o ar poluído?

Guardião do Fogo - Nãoooooo!!! O fogo não é causa de tanta destruição. O nome do ser que você procura é o homem, e é mais poderoso do que o fogo.

Rubi - Fico muito envergonhado por ser filho desse ser, o homem. Que fere a terra, suja o ar, derruba as matas, polui os rios e destrói a vida... Pensando que é poderoso, forte e valente, mas não vê que é inconsequente, insensível, egoísta, insensato, mostrando ser o ser mais fraco e covarde dos seres que já existiu. É cego, não vê a destruição que causa a si mesmo. Mas, esse mesmo ser, o homem, também tem a capacidade de agir e transformar a destruição em vida, enquanto ainda há esperança.

Fim



Fernando Da Silva Oliveira

APAEVISANDO

EM BUSCA DE UMA VISÃO PROTAGONISTA

***A IMPROVISACÃO E O TEMPO MELODRÁMATICO NO ENSINO DO TEATRO
INCLUSIVO***

Gurupi –TO

2016

FERNANDO DA SILVA OLIVEIRA

APAEVISANDO

EM BUSCA DE UMA VISÃO PROTAGONISTA

***A IMPROVISACÃO E O TEMPO MELODRÁMATICO NO ENSINO DO TEATRO
INCLUSIVO***

**Pré-projeto apresentado na disciplina
de Projeto Interdisciplinar como
requisito básico para a apresentação
do Trabalho de Conclusão de Curso de
licenciatura em artes cênicas.**

**Orientador (a): Brenno Jadvas
Soares Ferreira**

Gurupi - TO

2016

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	4
2. JUSTIFICATIVA.....	7
3. OBJETIVOS.....	10
3.1 GERAL.....	10
3.2 ESPECÍFICOS.....	10
4. METODOLOGIA.....	11
5. CRONOGRAMA.....	13
6. REFERÊNCIAS.....	14

1. INTRODUÇÃO

O projeto “*APAEvisando – A IMPROVISACÃO E O TEMPO MELODRÁMATICO NO ENSINO DO TEATRO INCLUSIVO*” visa, de forma criativa, trazer para a APAE de Gurupi um método de estímulo cognitivo e da criatividade do estudante, passando de experimentos à representações artísticas. O discente estará incluído de forma mais direta ao seu próprio trabalho artístico, no qual ele poderá participar de maneira efetiva de todas as etapas do projeto, desde a criação da história a ser encenada, a percepção do corpo do ator e do representar.

Busca-se atualmente entender como se realiza o ensino do teatro para pessoas com necessidades educacionais especiais, pois dentro do Brasil as leis que existem não atendem quantitativamente e nem qualitativamente, por isso requer que a formação de professores se volte para esse foco que é a educação e inclusão, por essa razão o projeto *APAEvisando – o tempo melodramático e o tempo na educação especial*, visa o estudo de novos métodos nesse ensino dentro da APAE de Gurupi. Compreender como os profissionais lidam com essa realidade e como será o desenvolvimento dos seus estudantes depois de testado o teatro como método de ensino.

A lei LDBEN N° 9.394/1996 garante o direito a inclusão e permanência dessas pessoas na escola regular, mas não oportuniza na prática o suporte necessário para o ensino diferenciado com recursos pedagógicos e atendimento educacional especializado, adequado para o desenvolvimento eficaz do aprendizado dessas pessoas com deficiência, ocasionando assim a segregação nas escolas regulares os direcionando para as escolas especiais.

A Escola Especial São Francisco de Assis,– APAE de Gurupi vem durante anos desenvolvendo um trabalho muito importante na vida destas pessoas com limitações. A instituição tem feito muitas parcerias com empresas, especialistas na área da saúde e com a população gurupiense. Os alunos participam de várias apresentações e competições (dança, teatro, música, futsal, atletismo entre outros).

Este projeto *APAEvisando*, busca também incentivar os professores, na utilização de novos recursos no auxílio à aprendizagem do educando com necessidades educacionais especiais, mostrando que quando bem aplicado, o

teatro, por exemplo, pode ser um forte aliado na construção do conhecimento. Em um outro artigo publicado pela Universidade Federal de Uberlândia, os autores; Juliana Maria Ferreira Prados e Paulo Ricardo Merísio(ano), afirmam que: “Pode-se considerar que ... o melodrama é colocado visando o exercício de transgressão de pensamento. O exagero do gênero, que pode causar o riso por meio do ridículo, acaba sendo um mecanismo que engendra o pensamento crítico”. Então, se o melodrama tem esse potencial, por que não utilizá-lo para possibilitar vivências em pessoas com necessidades especiais?

Essa pesquisa ocorrerá mesmo que na atual realidade não exista tantos estudos acerca do tempo melodramático em si, pois o pesquisador percebe em seus estudos sobre o melodrama e a educação inclusiva que através de seu conhecimento empírico, reconhece a possibilidade do encontro entre as duas vertentes. Segundo (BACHELARD. 1996. P. 17) “É luz que sempre projeta algumas sombras. Nunca é imediato e pleno. As revelações do real são recorrentes. O real nunca é "o que se poderia achar", mas é sempre o que se deveria ter pensado. O pensamento empírico torna-se claro depois, quando o conjunto de argumentos fica estabelecido”.

O autor diz que toda pesquisa surgiu de algum lugar, alguma dúvida ou necessidade, é preciso se conhecer a realidade de um ambiente e buscar meios de solucionar o problema, por mais que na maioria das vezes o estudo não receba dos demais a confiança tão necessária para sua conclusão. Ainda na fala do autor “Para o espírito científico, todo conhecimento é resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído”. (Bachelard. 1996. P. 18).

É preciso buscar o conhecimento, o mesmo não vem de lugar nenhum, muito menos as respostas são obtidas sem a fé da pesquisa, mas também é preciso compreender que o lado científico não é composto por opiniões pessoais, que as mesmas precisam ser deixadas de lado para a eficácia na hora de se apurar os fatos. “Quando se procuram as condições psicológicas do progresso da ciência, logo se chega à convicção de que é em termos de obstáculos que o problema do conhecimento científico deve ser colocado”. (Bachelard. 1996. P. 17). Então vemos

que toda pesquisa científica que é composta por obstáculos logo essa esconde algum segredo que precisa ser desvendado.

2. JUSTIFICATIVA

Ser “diferente” não significa incapacidade em aprender. Durante anos vem se criando leis que garantam o ensino de pessoas com necessidades educacionais especiais. MINETTO (2008, p.21) descreve os principais documentos legais e normativos oficiais da legislação brasileira que vem favorecendo modificação para a prática inclusiva mais eficiente. São elas: Lei federal nº 7.853 de 24 de outubro de 1989 - dispõe sobre a política nacional para a integração da pessoa com necessidades educacionais especiais; Lei nº 9.394, 20 de dezembro de 1996 - institui a lei de diretrizes e bases da educação nacional; Decreto federal nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999 - institui a política nacional para a integração da pessoa com necessidades específicas; Lei nº 10.172, de 9 de janeiro de 2001 - aprova o plano nacional de educação; Resolução CNE nº 02, de 11 de setembro de 2001 - institui as diretrizes nacionais para a educação especial na educação básica.

Contudo, o Ministério da Educação e Secretaria de Educação Especial relata em seu livro intitulado “A Inclusão Escolar de Alunos com Necessidades Educacionais Especiais DEFICIÊNCIA FÍSICA” (Brasília – DF 2006), que a atual política educacional brasileira, no que tange às diretrizes para a educação especial, enfatiza a inclusão dos educandos com necessidades educacionais especiais nas classes comuns, na perspectiva de abolir as práticas segregacionistas que vêm sendo a realidade desses estudantes. Entretanto, no que pulsa à educação básica no ensino público e privado, o ensino inclusivo tem representado um desafio.

Os estudos comprovam que essas pessoas, com apoio educacional especializado, apresentam um bom desenvolvimento cognitivo. Por esse motivo é importante que os sistemas educacionais ofereçam o atendimento educacional especializado. E, em casos que estes atendimentos extrapolam os limites da escola ou do próprio sistema educacional, vemos a importância dos convênios e das

parcerias junto aos órgãos da saúde e assistência social, conforme previsto nas Diretrizes Nacionais da Educação inclusiva na Educação Básica.

Muitos recursos pedagógicos podem ser utilizados no sentido de minimizar as limitações funcionais, motoras e sensoriais desses estudantes, facilitando o processo de ensino e aprendizagem. Então, visto que o melodrama trabalha com o comportamento humano social, fazendo apologia aos bons costumes e frisando que toda má ação tem uma punição, pesquisando a linguagem melodramática podemos perceber que o melodrama é uma das linguagens teatrais que mais se aproximam da lição de moral do indivíduo dentro e fora do palco, por isso ficou tão conhecido no final do século XIX por “ter por base o triunfo da inocência oprimida e a punição do crime e da tirania” (Thomasseau, 1984 p.26), ou seja, seu sentido de moralidade e justiça.

A linguagem teatral melodramática, principalmente o melodrama clássico, possui um estilo próprio, com representações que fazem referência à cidade de Paris do século XIX, linguajar rebuscado e atitudes nobres, o melodrama tem por sua maior característica o drama, a musicalidade no caminhar e se comunicar, com falas e gestos bem acentuados, tudo no melodrama é mais compassado e exagerado. O tempo (tempo no que se refere a ação do personagem) no melodrama é mais arrastado que nas demais linguagens do teatro.

Por isso esse trabalho vem em busca de respostas, ou seja, questiona se de fato pode haver uma ligação (Se esse tempo pode ser usado como método de ensino), entre o tempo do melodrama e o tempo das pessoas com deficiências cognitivas, já que o tempo dessas pessoas é divergente do tempo das demais, por isso seu tempo de ação nem sempre é correspondente ao das pessoas “normais”, e muitas vezes essas pessoas com deficiência não acompanham o raciocínio lógico das outras, então se busca através desta pesquisa compreender se o tempo melodramático no ensino do teatro é favorável para esse público.

Alguns autores como (MINETTO. 2008) e (PIMENTEL. 2007) escrevem sobre o tempo da pessoa deficiente, retratando o tempo de funcionamento intelectual de cada uma, a importância de se perceber e trabalhar com esse tempo, segundo Pimentel;

O estudante com deficiência intelectual inserido na sala de aula regular apresenta mais dificuldade de participar [ativamente das atividades da classe], o que pode ser explicado pelo seu processo de tempo necessário para organização de suas ideias. Como seus colegas apresentam mais “rapidez” na estruturação e verbalização do pensamento, as suas vozes predominam e (...) [ele] acaba por apenas acompanhar a discussão do grupo, necessitando ser envolvido pela docente. Por isso, a mediação ou cooperação mais individualizada se mostra mais eficaz (...), pois se constitui num trabalho que “respeita” seu tempo de aprender e responder às demandas do contexto.(PIMENTEL, 2007, p. 155

O melodrama mais uma vez é pensado como dispositivo de ensino do teatro para esse público, já que a linguagem melodramática trabalha com jogos de improviso e não é necessário memorizar um texto (fala), ou cena na maioria das vezes. Podemos usar algo que se encaixe com a necessidade do momento da ação, isso é importante já que alguns autores retratam que certas deficiências impedem que a pessoa memorize algum tipo de fala. Para Vygotsky e Luria (1996. Pag. 228), “a memória natural dessas crianças é muitas vezes acima da média, mas a memória artificial, isto é, aquela que é evocada a partir de dispositivos artificiais e que, portanto, amplia muitas vezes a memória natural, é quase zero”. Para estes autores, isto aponta para o fato de que “uma criança retardada pode ser dotada dos mesmos talentos naturais de uma criança normal, mas não sabe como utilizá-los racionalmente”.

A capacidade de transformação torna esse gênero um aliado forte desse projeto. Ivete Huppés (2000), afirma que: “A permanência do gênero melodramático tem ligação com processos corrente na modernidade. O estilo revela-se poroso para absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais absorvidos”. São essas as possibilidades oferecidas pelo melodrama que o autor desse projeto se apossará para explorar o fazer teatral junto a pessoas supracitadas.

Na atual conjuntura da educação inclusiva do nosso país, essas pessoas passam muito tempo a mercê de trabalhos pré-prontos, os mesmos trabalhos que não alteram consideravelmente o cognitivo de quem os pratica, então este projeto

tem como foco colocar o estudante a frente de tudo, na criação de histórias, nos ensaios regulares, preparação de corpo, jogos teatrais, ou seja, o experimento direto com o teatro e no fim de tudo a apresentação da culminância geral do que foi construído. Tudo isso pensando a importância de um profissional capacitado na área para passar tal conhecimento, essa preocupação se dá por perceber que em vários estabelecimentos de ensino são contrato profissionais que nem sempre são formados na área de atuação.

3. OBJETIVOS

3.1 Geral

Investigar através de estudos bibliográficos e pesquisa de campo se há ligação entre o tempo melodramático e o tempo de raciocínio de pessoas com deficiências. Visando também inserir esses estudantes na sociedade, através das apresentações artísticas.

3.2 Específicos:

- Compreender como o ensino de teatro auxilia no processo de aprendizagem de pessoas com necessidades especiais;
- Averiguar como o melodrama, enquanto gênero teatral, pode ser um facilitador do processo de inclusão de estudantes com necessidades específicas e como a improvisação pode melhorá-los teatralmente para que eles sempre façam parte dos grupos e que nunca precisem ser excluídos.

4. Metodologia

Os estudantes já vinham participando do teatro há algum tempo, porém as dificuldades internas desmotivaram, tanto a professora quanto os estudantes, outro intuito desse trabalho é estimular o protagonismo criativo nos discentes alvo em forma de experimentos e vivências teatrais através do melodrama. O Projeto será desenvolvido da seguinte forma: primeiramente os educandos serão convidados a participar de uma montagem teatral, depois de montada a equipe, será dividida em dois grupos; atores e público, pois trabalharemos também com a formação de plateia.

Iremos propor atividades teatrais como teatro de bonecos e improvisações e iremos verificar quem melhor se identifica, pois não é por que eles são deficientes que são obrigados a aceitarem fazer parte de tudo o que os é proposto, aqui trabalharemos com um grupo que de fato sente interesse pelo teatro.

Para dar início ao trabalho apresentaremos aos participantes o que é o melodrama clássico, com oficinas, jogos melodramáticos e improvisações, depois que apresentado esse universo partiremos para montagem de uma apresentação, na qual permita expor o trabalho do grupo para os demais estudantes da APAE, e por fim investigar se há ligação entre o tempo melodramático e o tempo que cada pessoa tem para absorver um novo conhecimento e a eficácia disso dentro do ensino do teatro na educação inclusiva. Perceber esse tempo como estímulo ao trabalho e respeito ao limite do outro.

A avaliação será feita por abordagens qualitativas por meio de estudo de caso, que avaliará o interesse, comprometimento, criatividade, aprendizado do estudante durante todo o processo da construção do produto. Esta pesquisa incluirá entrevistas, depoimentos de professores, funcionários da escola e alunos. Este estudo de caso será registrado por meio de fotografias, vídeos e relatos escritos em um texto monográfico cujo objetivo será apresentá-lo no IFTO, ou outros públicos que mostrarem possibilidade de enriquecimento ao trabalho dos estudantes e do pesquisador.

Além dos objetivos específicos esse trabalho de caráter interdisciplinar tem o intuito de trazer um ensino do teatro embasado em bibliografias de peso, na tentativa de guiar o discente na hora de ensinar o teatro para pessoas com

deficiência, almeja-se com isso deixar os estudantes da Apae bem preparados teatralmente na medida do possível.

O teatro tira esses alunos da zona de conforto, traz eles para o ato de ser social, os socializa, os inclui nas apresentações e competições artísticas, se o aluno participa de grupos teatrais ele apresenta esse teatro para alguém ou para algum público, e se ele apresenta para um público logo está apresentando não só para seus colegas de instituição mas sim para a sociedade.

5. CRONOGRAMA

Atividades 2016	SET	OUT	NOV	DEZ	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI
Apresentação Do projeto/Conhecendo a turma/ Primeiros ensaios.	X								
Apresentação de peças teatrais como Improvisações melodramáticas, visando a criação de plateia.		X							
Ensaio. Jogos teatrais. Experimentos diversos. Leitura e corpo em cena.			X						
Trabalho com escolha de figurinos.				X					

Sonoplastia e cenário.									
Apresentação. Coleta e análise de dados.					X				
Culminância do trabalho						X			

6. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento/Gaston Bachelard; Tradução Esteia dos Santos Abreu.-Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

HUPPES, Ivete. Melodrama: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.P.A. Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MERISIO, P. R. Teatro de Anônimo: elementos do circo-teatro tradicional na cena contemporânea. Ouvirouver, Uberlândia/MG, v. 01, p. 07-26, 2005.

MERISIO, P. R. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commediadell'arte e o Boulevarddu Crime. Revista Sala Preta. ECA USP. N.6, p. 45-53, 2006.

MERISIO, P. R. O melodrama e suas mediações: Aspectos pedagógicos na investigação do modo melodramático de interpretar. Teatro Cômico Unirio. P 1-2, 2005.

MINETTO, Maria de Fátima. Currículo na educação inclusiva: entendendo esse desafio/ Maria de Fatima Minetto.- 2.ed. rev. Atual. ampl. – Curitiba: Ibpex, 2008. 135 p.: il.

Ministério da Educação e Secretaria de Educação Especial: INCLUSÃO ESCOLAR DE ALUNOS COM NECESSIDADES EDUCACIONAIS ESPECIAIS. Deficiência Física. Brasília – DF 2006.

PIMENTEL, S.C. (Con) viver (com) a Síndrome de Down em escola inclusiva: mediação pedagógica e formação de conceitos. 2007, 214 f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. O melodrama. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIGOTSKY, L.S. A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.