



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO DA UFBA
LICENCIATURA EM TEATRO

FABIANA LEÃO DA SILVA

**A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA COMO UM RECURSO PEDAGÓGICO
PARA O ENSINO DE TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Estágio apresentado à banca examinadora como um dos pré-requisitos para a obtenção do Grau de Licenciada em Teatro, realizado sob orientação do Professor Me. Paulo Edison Rodrigues de Melo.

Juazeiro-BA
13 de dezembro de 2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA SUPERINTENDÊNCIA
DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA CURSO DE GRADUAÇÃO EM
LICENCIATURA EM TEATRO**

**ATA DE EXAME DE APRESENTAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro, às 13h, realizou-se, por meio de videoconferência, a defesa do Trabalho de Conclusão de Estágio (TCE) da estudante **FABIANA LEÃO DA SILVA** matrícula 220216361, do curso de Licenciatura em Teatro a distância. A banca examinadora, composta pelo Prof. Me. Paulo Edison Rodrigues de Melo (Orientador - UFBA) e pelas Profs. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito (UFBA/URCA) e Me. Maria Edneide Torres Coelho (IFSertão-PE), avaliou o trabalho intitulado 'A Contação de História como um recurso pedagógico para o Ensino de Teatro'. A defesa teve duração de 1h30 e contou com a presença de 8 espectadores. Após rigorosa análise, a banca considerou a aluna **APROVADA**, com a média final de 9,0.

Parecer da Banca:

A Banca considerou o trabalho relevante e com potencial para ser adaptado e publicado em formato de artigo científico em revistas especializadas. Recomenda-se também a revisão e ajuste do texto apresentado na defesa, no sentido de incluir no capítulo 2 os procedimentos adotados no relato das práticas de contação de história realizadas ao longo do estágio

Prof. Me. Paulo Edison Rodrigues de Melo (Orientador)

Profª. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito
(UFBA/URCA)

Profª. Me. Maria Edneide Torres Coelho (IFSertão-PE)

DEDICATÓRIA

Ao Tio Eurico (*in memoriam*), carinhosamente, Tio *Urique*. A pessoa mais sábia e bondosa que conheci. Meu melhor contador de histórias.

Figura 1: Tio *Urique*



Fonte: Acervo pessoal (2019)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Lourdes, meu pai Gaspar, minha irmã Simone e ao meu cunhado Marcos por estarem presentes comigo no momento mais difícil desta trajetória, para que eu pudesse concluir a escrita.

Obrigada mãe, por cuidar de mim e estar sempre atenta para que eu pudesse encontrar-me bem para escrever. Minhas primeiras lembranças da infância são de estar junto de ti, ouvindo as histórias que foram de extrema importância para a composição deste texto.

Obrigada pai, por sempre me apoiar nas minhas escolhas artísticas, por comemorar meu ingresso neste curso, que agora concluo, e pela preocupação em garantir o silêncio em casa durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Obrigada Simone, por dividir comigo as aventuras da infância, memórias que me influenciaram o escrever de cada palavra.

Agradeço ao meu irmão Adriano, meu maior incentivador para estudar, por fazer apontamentos necessários na minha escrita ao longo dos anos e neste processo de escrita.

Agradeço pelos anos em que pude estar ao lado do meu querido tio Eurico, inspiração para a escolha do tema que reverbera sobre a artista e docente que me tornei.

A toda minha família por me incentivar ao longo destes quatro anos de curso.

Ao meu amigo Tiago, por ser tão companheiro, atento, gentil e disponível.

À Dona Ceça, minha mãe do coração, por me deixar adentrar na sua vida durante a caminhada para a conclusão deste TCE.

Ao meu amigo Anderson – ele é a própria DÓRÉMi – por me abraçar através da arte e mostrar a mim os caminhos para o teatro e, assim, para a contação de história.

Aos meus amigos da arte e da vida pelo incentivo e por entenderem o meu distanciamento durante a elaboração da escrita.

À professora Edneide Torres, pessoa que me mostrou a importância em pesquisar sobre contação de história e por me incentivar a ingressar no Curso de Licenciatura em Teatro.

Ao meu orientador Paulo de Melo, que traçou o caminho para o desenvolvimento de cada palavra aqui escrita. Agradeço também pela gentileza durante o processo, pelo estímulo para a pesquisa e pela visão crítica, necessária para esta composição.

Minha gratidão à Associação dos Amigos do PETRAPE, representada por Janilda da Silva Vieira e José Vieira da Silva, pessoas que tornaram minha pesquisa possível ao terem um olhar sensível para a importância da aplicabilidade do Ensino de Artes/Teatro nos espaços não formais de ensino.

“O gosto de histórias é idêntico ao de escrever e os primeiros narradores são antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem estas infinitas estantes, com as vozes presas dentro dos livros, foram vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas”.

Cecília Meireles

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Estágio (TCE) foi concebido a partir de uma experiência de estágio curricular com crianças e jovens de seis a dezoito anos atendidos pela Organização Não Governamental (ONG) e espaço de educação não formal, Associação dos Amigos do PETRAPE¹, situada na cidade de Petrolina-PE. A escrita discorre sobre os desdobramentos de uma prática de contação de história ocorrida entre os meses de abril e junho de 2024, que se deu em treze encontros, totalizando quarenta horas, com uma média de 3h30 de atividades diárias para dois grupos de 20 aprendizes: um com jovens de seis a doze anos e o outro com participantes de treze a dezoito. As práticas pedagógicas vivenciadas nesta experiência foram elaboradas a partir de jogos teatrais e da contação de história, entendida como dispositivo pedagógico. Neste relato de experiência reflito e analiso a importância de se contar histórias contextualizadas, levando em consideração a realidade dos indivíduos que as escutam. A análise aqui circunscrita também diz respeito ao impulsionamento social/pedagógico da contação de histórias no cotidiano dos estudantes sob a aplicabilidade do Ensino de Teatro, possibilitando a percepção de que a contação de história, além de um recurso pedagógico, pode desempenhar um importante papel no desenvolvimento intelectual do estudante, fazendo-o questionar sobre seu lugar na sociedade.

Palavras-chave: contação de história; ensino de teatro; teatro; jogos teatrais; teatro social.

¹ Instituição filantrópica sem fins lucrativos localizada na cidade de Petrolina-PE que atende crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Foi fundada em 1978 pela religiosa salesiana Irmã Dourado. Antes, PETRAPE, era uma sigla para Pequenos Trabalhadores de Petrolina, mas em 1985 o nome da instituição foi revisado e tornou-se apenas Associação dos Amigos do PETRAPE.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tio <i>Urique</i>	03
Figura 2 - Experiência.....	31
Figura 3 - O contador de histórias em cena.....	23
Figura 4 - O reflexo da experiência.....	26

SUMÁRIO

O NASCIMENTO DE UMA CONTADORA DE HISTÓRIA.....	10
1 O SURGIMENTO DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA.....	17
1.1 O CONTADOR DE HISTÓRIA AO LONGO DA HISTÓRIA.....	21
1.2 A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO.....	22
2 OS JOGOS UTILIZADOS NA PRÁTICA DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NO ESTÁGIO.....	28
2.1 AS RESPOSTAS DOS ESTUDANTES.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS.....	40

O NASCIMENTO DE UMA CONTADORA DE HISTÓRIA

Trago nesta escrita memórias da infância e adolescência por reconhecer o quanto elas reverberaram para a escolha do tema aqui posto. Passei parte da infância no povoado de Cachoeirinha, distrito de Mirandiba, interior de Pernambuco e recordo minha mãe, Dona Lourdes, cantar para nós. Sim, cantar. Minha mãe cantava ao contar a história dos três cachorros perdidos no meio do mato: Rompe Ferro, Corta Vento e Violento. Lembro-me exatamente do timbre choroso da voz que ela fazia interpretando as crianças que chamavam pelos animais.

Quando criança eu me via no lugar das personagens narradas. Enquanto minha mãe interpretava a voz desesperada da velha, eu ficava imaginando a cena da personagem Maria jogando óleo no banco para derrubar a bruxa que lhe demonstrava como dançar. Ficava imóvel fantasiando a cena dos dois irmãos no meio do mato à procura dos três cachorros que por eles eram amados. Eu imaginava como seria o cheiro dos bichos molhados, a roupa que a menina poderia estar usando. Eu poderia ser a própria menina daquela história.

Naquela época não havia opção de atividade cultural naquele povoado tão pequeno e essa realidade infelizmente ainda se mantém. As capitais e cidades maiores costumam receber a maior parte dos investimentos em equipamentos culturais, recursos e serviços que possibilitem a criação, apreciação e fruição de bens e atividades culturais, enquanto as áreas periféricas e rurais sequer dispõem desses equipamentos e/ou políticas de incentivo à cultura. A carência de infraestrutura e o não incentivo do Poder Público podem ser os fatores que agravam a falta de atividades e espaços culturais em regiões descentralizadas, um problema que revela desigualdades sociais e culturais, e evidencia as dificuldades de acesso à cultura para as pessoas que residem afastadas dos centros urbanos e nos povoados das pequenas cidades de interior, como Cachoeirinha em Mirandiba-PE.

Minha irmã Simone e eu somos as mais novas de cinco irmãos, eu, a caçula. Passamos parte de nossas infâncias brincando de jogos de imitação para o nosso passatempo, algo orgânico entre as crianças, brincávamos com objetos inusitados, ressignificávamos o uso daqueles objetos, as caixas de fósforo como caixão e o chiclete mascado como o sucumbido, inventávamos uma história sobre ele, imitávamos as beatas e padres do lugar, fazíamos a recomendação - um tipo de oração de despedida que os católicos fazem durante um velório como forma de pedir a Deus que receba a alma da pessoa velada - e depois o sepultávamos, cavando um buraco embaixo de uma árvore que fosse frondosa.

A brincadeira de faz de conta estimulava a nossa imaginação e improvisação, brincando

de resignificar o uso encontrávamos novas formas de interação com os objetos ao nosso dispor. O jogo é uma habilidade comumente desenvolvida em uma aula de teatro como treinamento de improvisação. Nesse sentido, Koudela afirma que:

Téóricos enfatizam a importância do jogo no processo de aprendizagem na infância, desde Rousseau e Dewey a Piaget e Vygotsky. Mais do que mera atividade lúdica, o jogo constitui-se como cerne da inteligência no ser humano. A escola, até hoje, nega o jogo como poderoso instrumento de ensino/aprendizagem (...) Os jogos teatrais são frequentemente usados tanto no contexto da educação como no treinamento de atores (...) A mesma revolução que ocorre com a criança em desenvolvimento pode ser acompanhada no crescimento do atuante em cena. (KOUDELA, 2017, p. 21-23).

O que Koudela explica teoricamente é que o processo de jogar com personagens permite que o ator explore novas formas de se expressar e compreender o comportamento humano, de modo semelhante a uma criança que aprende a interagir com o mundo à sua volta. Acredito que enquanto contadora de histórias nasci do teatro improvisacional, da imitação e imaginação da criança que fui com o externo. Eu usava um pedaço de madeira como quadro, levava da escola para casa pedaços de giz e interpretava a professora para os meus sobrinhos. Pegava escondida uma camisola longa de minha irmã mais velha, no lugar do decote colocava tecidos enrolados para parecerem seios, em frente ao espelho fingia ser uma personagem da novela das seis criando uma narrativa imaginária.

Fui ao teatro pela primeira vez aos sete anos, num passeio ao *Centro de Cultura João Gilberto*,² situado em Juazeiro-BA, promovido pelo Centro Maria Auxiliadora Pró-Menor (CEMAM), localizado em Petrolina-PE, sentei-me no chão bem perto do palco, pois as oltronas ficavam a certa distância e eu queria ver mais de perto o que surgia por trás da cortina. A peça era “O Corcunda de Notre Dame”, enquanto o ator que interpretava o Corcunda falava seu texto, eu apenas conseguia fixar meu olhar na atuação do Bispo, cujo intérprete permanecia concentradíssimo. Eu queria subir no alto da catedral e contar aquela história, ao meu jeito, fazer o olhar tristonho do Corcunda, fazer uma expressão mais forte das sobrelhas ao interpretar o Bispo. Eu tinha convicção de que a pessoa que fingia ser o Bispo, ou seja, o ator poderia ser o moço que morava naquele lugar.

Aquilo tudo me encantou. Indagava como uma luz tão forte em sua direção não incomodava seus olhos, me perguntava como seria possível ele olhar para mim sem perceber

² Centro de Cultura João Gilberto é um espaço administrado pela Diretoria de Espaços Culturais (DEC), setor da Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (SUDECULT) da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA). Inaugurado em 09 de novembro de 1986, como parte do projeto de construção dos centros culturais do interior da Bahia. O nome João Gilberto é em homenagem ao artista ímpar da música popular brasileira - o Papa da Bossa Nova e filho ilustre de Juazeiro-BA.

meu olhar sobre suas mãos, que seguravam algo como um terço. Eu esperava que o bispo esquecesse as palavras da cena e em seguida me olhasse, mas ele mantinha seu olhar para além de minha cabeça. Eu era criança e entendia que aquilo era tipo uma novela ou um filme, só que ao vivo, tinha consciência que era um jogo de faz de conta.

Era uma boa ouvinte, ainda sou, gostava e gosto de ouvir histórias, verdadeiras ou não, porque consigo vislumbrar a cena e, é claro, me agarro aos detalhes para depois, em alguma ocasião, poder recontá-las. Em certa ocasião, meu pai me ensinou um jogo de cartas lembrando-se da casa de jogos que tínhamos quando morávamos na pequena Cachoeirinha. Eu aproveitava a memória que ele tinha daquele lugar e pedia para que contasse mais uma vez a história da *Mãe da mata*³ em uma de suas aventuras de caçador, só para ouvir sua voz de suspense ao narrar a porta da velha casa ser arrancada com a força do vento.

Tive a primeira experiência com a atuação cênica ainda na 5ª série do ginásio, que hoje é equivalente o 6º ano do Ensino Fundamental, a professora de Português propôs a turma que falássemos sobre o folclore através de uma apresentação teatral, de modo que junto com três colegas, pesquisamos e ensaiamos a Lenda da Iara, numa montagem em que interpretei um caçador, meu primeiro personagem. Neste mesmo ano a escola promovia um aulão de Artes uma vez ao mês em que tínhamos oficinas de dança e teatro, que era ministrada pelo Walter Silva, um professor de Educação Física sem formação em Artes, que com a prática de jogos teatrais conseguia proporcionar na oficina algo didático e encantador.

Ainda que as aulas do Walter tenham sido relevantes, a realidade é que aulas de Arte ministradas por professores sem a devida formação podem pesar na qualidade do ensino, uma vez que esses profissionais podem não apresentar base teórica, prática ou crítica necessária para conduzir aulas de Arte em suas especificidades. Há pouquíssimos professores formados em Artes nas escolas da Rede Pública de Petrolina, muitos professores ministram as aulas de Arte como complemento de carga horária, como consequência, a ausência de um professor formado em Artes/Teatro para conduzir as experiências cênicas pode ocasionar aulas de teatro sem profundidade e que falham em se conectar com os objetivos pedagógicos do Ensino de Teatro.

A formação de um professor de Teatro, por exemplo, abrange estudos em Dramaturgia,

³ Uma das criaturas mais curiosas do folclore brasileiro também é uma das menos conhecidas pelo público. Diferente do Saci-Pererê, Mula Sem Cabeça, Curupira ou Boto-cor-de-rosa, a Comadre Fulozinha é mais popular no Nordeste do Brasil e atua como uma guardiã das florestas. Fulozinha habita na Zona da Mata de Pernambuco, — mas, por vezes, pode ser vista em regiões próximas. Destemida protetora dos animais e da natureza, a entidade se assemelha com a Caipora, porém, demonstra sua fúria quando confundida com a outra assombração das matas. Fonte: <https://br.search.yahoo.com/search?fr=mcafee&type=E211BR105G0&p=lenda+m%C3%A3e+da+mata>

Estética e Teoria do Teatro, metodologias específicas para o Ensino de Teatro, que muitas vezes não são conhecidas por profissionais formados em outras áreas, ou seja, a aplicabilidade do ensino de teatro requer uma série de habilidades que vão além do conhecimento técnico. Penso ser fundamental que o professor tenha sensibilidade artística, entendimento do contexto histórico, prática cênica e uma perspectiva crítica que possibilite aos estudantes investigarem questões culturais e sociais a partir das histórias das peças que estudam.

Para falar do surgimento da contadora de história que sou é necessário descrever como se deu meu contato com a leitura/literatura nos anos finais do Ensino Fundamental, na 7ª série tomei gosto pela leitura, estimulada pela professora de Português daquele ano, que nos levava à biblioteca para escolhermos um livro e fazermos um trabalho de pesquisa. A primeira história que li foi: “O Perfume, história de um assassino”, de Patrick Süskind, a partir dali me encantei pelos livros, pela história escrita, e comecei a passar mais tempo na biblioteca da Escola Estadual Padre Manoel de Paiva Netto, antes disso eu só conhecia os contos populares contados por mãe e as histórias de caçador contadas pelo pai. Ao final da aula, que era a tarde, passava pelo melhor lugar da escola, escolhia um exemplar e levava para ler em casa durante a noite.

Enquanto todos dormiam eu apagava a luz e acendia uma vela ao lado da cama para continuar a leitura até alta madrugada, para que meus pais não percebessem a claridade e me mandassem logo dormir. Lia um pouco de tudo, poesias de Augusto dos Anjos, Drummond, Quintana, Lispector, os romances de Machado de Assis, Mary Shelley e aventuras. Penso que na biblioteca foi despertada a minha curiosidade em saber de onde vinham as histórias contadas por meu pai e mãe, e quais histórias compunham as páginas dos livros que havia nas prateleiras. Quais detalhes teriam na narrativa de João e Maria que minha mãe não havia contado? O que ela poderia ter acrescentado na história? Lancei-me nas páginas daqueles livros. João e Maria não foram suficientes. Busquei outras narrativas e guardei-as para um dia poder recontá-las. Não me contentava mais em apenas ouvir ou ler as histórias, precisava contá-las ao meu modo. Nessa mesma época, a convite do amigo Weliton Cordeiro, entrei para o Grupo de Artes da Igreja Católica no bairro onde morava e nele permaneci pela atuação e direção de Robson Rocha, uma pessoa com uma sensibilidade enorme para o teatro naquela fase de adolescentes.

No grupo da igreja havia os núcleos de música, dança e teatro; eu passei pelos três, mas o que me envolveu verdadeiramente foi o de teatro. Ainda não havia subido em um palco até me apresentar pela primeira vez no *Centro Cultural Dom Bosco*⁴, mesmo já tendo apresentado em sala de aula, com o grupo da igreja em outros contextos, aquela primeira experiência em um

⁴ Centro Cultural Dom Bosco foi inaugurado em Petrolina em 1971 no prédio do antigo Cine Massangano. Hoje faz parte do complexo pedagógico do Colégio Diocesano Dom Bosco.

palco com plateia quase me fez desistir, recordo que de tão nervosa sentia o estômago se contorcer a tal ponto que me dava vontade de fugir daquele lugar.

Em 2004, no Paiva Netto, fui convidada a fazer parte do elenco de *Quem casa, quer casa*, peça de Martins Pena publicada em 1845, que seria montada pela professora de Português, Edilene. Ao descobrir que a apresentação seria em um teatro, recordei o nervosismo que senti ao subir em um palco pela primeira vez e desisti da experiência. O medo de atuar começou a ser superado com a parceria com Anderson Barbosa, ator, diretor, produtor cultural e fundador da *Cia Talentos*, grupo de teatro de Petrolina que hoje tem a denominação de *DóRéMi*⁵. Ele interpretava o personagem Satanás em uma encenação de *A Paixão de Cristo*, organizada pelo grupo católico que participei e foi em uma dessas ocasiões que ele disse ter percebido meu talento para o teatro.

As peças que apresentávamos poderiam ser classificadas como autos e/ou teatro de rua, usávamos o recurso da dublagem nas encenações por não haver verba para utilização de microfones. Essa ainda é a realidade vivida pelos grupos culturais da cidade que encenam apresentações sacras da Paixão de Cristo. Levando em consideração que as encenações sacras ocorrem na rua e reúne um grande número de atores, a falta de recursos técnicos é um desafio, especialmente nas encenações realizadas por grupos amadores com recursos limitados, que impactam tanto a qualidade estética quanto a experiência do público e dos participantes, o que dificulta mais ainda a realização das cenas se comparadas com uma apresentação no teatro onde há recursos adequados como microfones e iluminação.

Nos anos seguintes fui me dividindo entre apresentações sacras, teatro infantil e recitais que ocorriam em espaços de educação não formal, igrejas e associações, com o Núcleo de Teatro da Igreja, Jovens Unidos no Amor – JUA e com o grupo *DóRéMi*, no qual me apresentei em 2007 com a peça infantil *O Macaco Malandro*, de Tatiana Belink no Teatro do Sesc Petrolina⁶, hoje Teatro Dona Amélia⁷, na 4ª edição do Festival de Teatro Estudantil promovido pela ARTEDAP, uma importante associação de artistas surgida em Petrolina naquela época, segundo o pesquisador Paulo de Melo:

ARTEDAP – Associação dos Artistas e Técnicos de Teatro e Dança de Petrolina, uma

⁵ Grupo de Teatro e entretenimento infantil atuante na cidade de Petrolina desde o ano de 2000.

⁶ O Sesc, Serviço Social do Comércio, foi criado em 1946, como compromisso de que empresários do setor colaborariam com o cenário social por meio de ações que beneficiassem empregados e seus familiares com melhores condições de vida e desenvolvimento de suas comunidades de residência. Com o passar do tempo, esse trabalho foi estendido a toda a população, como forma de cooperar com a sociedade e contribuir para a igualdade social.

⁷ Inaugurado em 24 de outubro de 2013, o Teatro Dona Amélia é o único teatro da cidade de Petrolina e atende a produção teatral, musical, dança, cinema e literatura.

organização de extrema importância para a conjuntura de efervescência cultural que se estabeleceu com o Partido dos Trabalhadores na presidência. Formar uma associação de artistas para fortalecer, valorizar e regulamentar os fazeres dos profissionais que atuavam nos movimentos de teatro e dança de Petrolina da época ia de encontro ao desejo de desenvolvimento artístico e cultural da cidade (MELO, 2022, p. 52).

Em sua pesquisa, Melo discorre sobre como a iniciativa de criar uma associação consolidou a aliança dos artistas aliada a uma visão política que pôde transformar o cenário cultural da cidade criando oportunidades para jovens artistas em formação e fortalecendo a identidade regional. O fortalecimento e a regulamentação dos fazeres artísticos indicados pelo autor demonstram o desejo de transformar o teatro e a dança em atividades reconhecidas e sustentáveis, dessa forma os festivais promovidos pela ARTEDAP causaram um impacto significativo na cena cultural da cidade de Petrolina.

O meu desejo por contar histórias foi aflorado também a partir das recordações que tenho das narrativas do meu tio Eurico ou carinhosamente Tio *Urique*, naquele lugar que ainda visito, numa conversa ou outra, ele narrava o passo a passo da colheita da plantação de algodão. Adulta, quando já fazia teatro, comecei a observar mais detalhadamente suas narrativas e a maneira como colocava cada palavra na história narrada, quase desenhando. Eu conseguia personificar suas palavras e me sentia como aquela criança que fui quando ouvia minha mãe contar a história dos três cachorros.

Tio *Urique* tinha uma suavidade na voz, o tempo parecia parar quando ele contava a história de como construiu sua casa, a quantidade exata de tijolos que ele mesmo carregou, o açude que estava tão cheio na época que até sangrava. De onde venho, a expressão sangrar, quando usada junto à palavras como açude ou barragem, significa transbordar. Eu almejava que as crianças fossem capazes de se envolver nas minhas narrativas da mesma maneira que eu, criança, conseguia-me conectar às narrativas do tio *Urique*. Ele era barragem, transbordou para mim suas experiências transformadas em histórias e foi a partir da vivência com ele que decidi me dedicar a contar histórias para o público infantil e tornei-me barragem também, sangrando constantemente.

Foi apenas na fase adulta quando já atriz e monitora de teatro para crianças e jovens atendidos por programas sociais, como o Mais Educação e o Escola Aberta, desenvolvidos em escolas públicas, que me interessei por fazer contação de história direcionada a um público específico. Enquanto monitora de teatro - profissão sem fins lucrativos ocupada por artistas que desenvolvem oficinas no seu segmento artístico - ocupei-me do teatro infantil. Antes disso, juntava os sobrinhos para narrar *João e Maria* ou sentava-me na escada do residencial com

algumas crianças do lugar em volta e inventava uma história de terror.

Enquanto atuava como animadora em aniversários com o grupo *DóRéMi*, vestida de Chapeuzinho Vermelho, volta e meia surgia um pedido: “Chapeuzinho, conta agora uma história”, então comecei a desenvolver narrativas para provocar a curiosidade nas crianças da festa e aproveitava o momento para fazer uma contação de história. É vital observar a importância da prática da persuasão, na forma de convencer o público através da fala, que influencia as artes performáticas e definem o ofício do ator. Depois foram surgindo convites para contar histórias específicas em aniversários e outras ocasiões, como a festividade do Dia do Livro nas escolas da região.

Faço uso da retórica para convencer um grupo de pessoas, em sua maioria crianças, a acreditar no fantástico, na narrativa e a participar do enredo. A experiência narrativa é uma prática profissional em que desfruto de cada aprendizagem adquirida com um novo público. Os acertos, erros, desafios, a retórica, principalmente a retórica - que segundo Porfírio (2024) é o conjunto de técnicas que faziam parte das atividades políticas, filosóficas e culturais da pólis, na Grécia Antiga – é um recurso que utilizo para me expressar durante a contação de história, como forma de convencimento para o público. Fiz essa explicação aos estudantes do PETRAPE para melhor compreensão deles em suas próprias performances.

No ano de 2019 fiz o Curso Livre de Formação Inicial e Continuada de Contadores de História, coordenado pela professora de Arte Edneide Torres, do IFSertão-PE campus Petrolina-PE, cujo objetivo era qualificar, formar e aperfeiçoar profissionalmente interessados na prática da contação de histórias. Já nos conhecíamos, dois anos antes ela havia feito a direção teatral de uma apresentação de formatura de ABC na Escola Saber, também localizada em Petrolina-PE, que participei como contadora de história, foi Edneide também quem me comunicou sobre o processo seletivo da graduação em Licenciatura em Teatro EaD UFBA.

A descoberta de técnicas e abordagens para se contar histórias adquiridas durante o curso do IFSertão-PE, o fascínio pelas literaturas: popular, clássica e infantil e a pesquisa/atuação na área da escrita orgânica, vivenciada no Núcleo de Literatura do Sesc Petrolina-PE, coordenado pela professora de Ariane Samila Rosa, estão presentes em minha trajetória enquanto professora/artista e influenciaram a prática de contação de histórias no estágio. Essa é a resposta às perguntas que fiz a mim mesma, enquanto atriz/contadora de história, de como eu iria me comportar como uma personagem, a *TicTac*, em uma quadra esportiva, uma praça ou embaixo de uma árvore sem buscar a orientação de um tablado, da caixa cênica. Penso que a contadora de história que me tornei nasceu desses momentos de prática de jogos teatrais e improviso, da brincadeira do faz de conta.

1 O SURGIMENTO DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA

As histórias são transmitidas oralmente ao longo da história como forma de compartilhar mitos, experiências ou ensinamentos que expliquem a origem do mundo, de um povo e da própria sociedade. Contar histórias é uma prática que existe desde o surgimento dos primeiros humanos na terra. Na Pré-história contava-se histórias por meio da Arte rupestre, de modo que os registros visuais nas cavernas não apenas representam cenas do cotidiano, mas também carregam significados simbólicos, que são compreendidos e passados de geração em geração. Esses registros visuais, somados às narrativas orais, desempenharam um papel importante na preservação da história da humanidade.

Ouvir, contar e recontar histórias molda visões de mundo como meio da formação humana através do contato direto entre orador e ouvinte, antes mesmo da escrita. Isso me lembra das histórias que foram contadas por homens e mulheres, que em sua maioria não sabiam ler, mas que memorizavam as narrativas. As histórias transmitidas e recontadas por homens e mulheres que absorveram esses relatos de seus antepassados constituem a essência da tradição popular que forma a identidade coletiva de diversos povos. Nesse cenário, a memória desempenha um papel importante com as pessoas atuando como protetores de narrativas que expressam valores, costumes e perspectivas de vida.

Durante um longo período a oralidade se destacou como o principal meio de comunicação e aprendizado, especialmente em culturas em que a alfabetização era limitada, destacando o uso da língua corrente para transmissão de conhecimento. Como exemplo trago tio *Urique*. Ele fez uso da linguagem oral durante sua vida para compartilhar suas experiências. Era considerado um analfabeto funcional, ou seja, apesar de ter frequentado a escola, por um curto tempo, era visto como incapaz de utilizar a leitura como meio para decodificar informações, porém, sua leitura de mundo e a vivência com as pessoas da sua comunidade estavam acima das palavras escritas e da leitura delas. Desta forma, destaco a ideia de Letramento Passivo onde meu tio e tantos outros contadores de história possuíam habilidades de leitura e compreensão para decodificar textos sem a necessidade de reflexão ou produção de outros.

Continuando o pensamento sobre o conceito de Letramento Passivo recorro a Magda Soares (2009) que traz contribuições para nossa compreensão em seu livro *Letramento: um tema em três gêneros* que é uma referência importante nos estudos sobre letramento no Brasil e ajuda a compreender a importância de políticas públicas e práticas pedagógicas, como as narrativas, que vão além do ensino da leitura e escrita, abordando o uso consciente e

transformador da linguagem na vida social e cultural.

Por ser uma prática que contribui para a preservação da memória coletiva, contar histórias torna-se fundamental em diversas sociedades, principalmente naquelas em que a escrita não é comum ou acessível, mantendo vivas as identidades culturais e os ensinamentos de um povo. A partir da tradição oral, as comunidades fortalecem seus laços sociais, já que o ato de contar e ouvir histórias envolve a participação de todos, promovendo a continuidade cultural. Segundo Brito (2021), a tradição oral é a transmissão de conhecimento a partir da oralidade, para ele, o tom de voz, os gestos, as expressões faciais, o uso de adereços e o ambiente em que a performance ocorre são elementos que, juntos, formam um cenário dinâmico. A presença física do orador e sua conexão imediata com a plateia possibilitam um diálogo sintonizado com as emoções e reações do momento. Isso atribui à fala uma característica única, tornando cada contação uma experiência singular.

Ao falar do ato contar de história os conceitos narração e contação aparecem como sinônimos, pois eles são ideias muito parecidas. Narrar está ligado ao ato de relatar algo de forma oral ou escrita, que seja real ou fantástica, ou seja, voltado a uma estrutura narrativa. Enquanto que na contação o contador, através da oralidade, pode narrar contos e fábulas escolhidos por ele através de livros ou lendas e mitos transmitidos através da tradição oral. Como melhor exemplo temos o escritor que escreve um conto e o contador que o narra, ou seja, o contador faz uma contação da história. No *Dicionário Online de Português* encontramos para a palavra contação os significados de *Ação de contar, de narrar, de dizer histórias* e sobre etimologia (origem da palavra contação), que o termo deriva da junção do verbo contar, e do sufixo -ção. Destacando o conceito narração, em *Baús e chaves da narração de histórias* Girardello (2004, p. 20) comenta que “a narração de histórias é uma das artes mais antigas do mundo – a primeira forma consciente de comunicação literária”, ela explica que às vezes acompanhada por música, canto e dança, a contação se torna mais interessante para que possa ser lembrada.

A contação de história popularizou-se na Idade Moderna trazendo elementos como encenação, música, canto e dança disseminada em sua maioria por artistas, lembrando o teatro. Podendo ser utilizada como um mecanismo que abre espaço para novas formas de expressão e interação cênica. Então, é possível relacionar a estrutura tradicional da narração e a dinâmica interativa dos elementos da linguagem teatral. A essência da contação de história se mantém viva no teatro contemporâneo, que valoriza essa forma de arte ao combinar palavras, música e imagens para provocar risos, reflexões e emoções na plateia. Antes disso, a humanidade buscava outras formas de contar histórias, misturando a narrativa com a encenação, dando sons

às ações, sugerindo a participação do espectador, desenvolvendo a ludicidade.

Rodrigo Leite (2020, p. 11) em *História do Teatro* descreve que: “conforme muitas pesquisas demonstram, civilizações mais antigas do que a grega do período clássico desenvolveram um teatro próprio, ainda que este prescindisse, em sua realização, de uma peça previamente escrita”. Significa dizer que o Teatro é uma forma de arte que inclui toda expressão cênica, incluindo a contação de história, independente de ser acompanhado ou não por um texto. O que Leite observa é que a origem de um teatro próprio, eu digo, forma de contação de história, não se refere aos gregos, uma vez que sociedades anteriores já contavam suas próprias histórias, lembrando a encenação. A humanidade incluiu música, dança e interação com o público em suas narrativas muito antes de uma forma de teatro surgir na Grécia e tomar o mundo.

Falar de contação de história é destacar a tradição oral, dizer que ela representa uma maneira de compartilhar conhecimentos, narrativas, valores, crenças e costumes de uma cultura utilizando a fala e a escuta, sem recorrer à escrita, como acontecem com cantigas, fábulas e contos populares. Nesse sentido, a autora Margareth Rago na obra *A aventura de contar-se: Feminismos, Escrita de si e Invenções da Subjetividade* (2013), afirma que a oralidade possui uma força performática que possibilita ao indivíduo a oportunidade de se reinventar, ela enfatiza que ao incluir elementos narrativos que possuem a capacidade de provocar questionamentos, a prática de escrever sobre si mesma se relaciona com a abordagem da oralidade. Essa forma de escrita destacada pela autora desafia silenciamentos individuais femininos, enquanto a prática oral resiste à perda de memória cultural. Sob essa ótica, a tradição oral transcende a simples transmissão de relatos ou saberes, tornando-se uma forma de manifestar experiências pessoais.

A origem da contação de história remete também ao surgimento dos contos de fadas, fábulas e mitos, conhecidos como contos populares, que nada mais são do que as narrativas de linguagem simples transmitidas oralmente de geração em geração, muito antes de serem escritas. Alguns autores se inspiraram em narrativas da tradição oral para criarem suas obras literárias, na escrita, as palavras são mais fixas e, apesar das diversas interpretações que podem surgir, não oferecem a interação direta característica da oralidade. Contudo, isso não implica que um formato seja melhor que o outro, na realidade, ambos têm seu valor e importância. A oralidade propicia uma experiência coletiva que se opõe à estabilidade e ao distanciamento do texto literário, enquanto o texto escrito alcança uma extensão e durabilidade maiores.

Contar histórias é uma atividade individual que somente atinge seu objetivo quando envolve o coletivo, podemos definir isto como encenação, teatro, a partir do pertencimento de cada indivíduo, estabelecendo um elo entre o contador e o ouvinte/público. No trecho a seguir Gislayne Avelar Matos e Inno Sorsy afirmam que:

Os contos tradicionais, cuja origem parece encontrar-se nos mitos primitivos, que por muitos séculos orientaram a humanidade em sua busca de conhecimento do cosmo e de si mesmos, não são obra de só um autor, resultam da produção coletiva de um povo que os cria a partir das representações de seu imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, encontra neles o alimento para nutrir esse mesmo imaginário (MATOS E SORSY, 2013, p. 02).

Matos e Sorsy destacam a conexão entre os contos tradicionais e os mitos primitivos, sugerindo que esses contos têm uma origem coletiva e desempenharam um papel fundamental na orientação dos seres humanos em sua busca por compreender a si mesmos. Ao contrário de obras literárias de autoria única, os contos tradicionais são produtos da criação coletiva de um povo, como, por exemplo, os contos de fadas. Os contos tradicionais emergem das representações do imaginário coletivo de uma comunidade e, simultaneamente, servem para alimentar e nutrir esse mesmo imaginário.

Essa reflexão aponta para a importância dos contos tradicionais não apenas como forma de entretenimento, mas como ferramenta crucial para a transmissão de valores, conhecimentos e identidades culturais ao longo das gerações. Desse modo, os contos tradicionais funcionam como um espelho da cultura, refletindo crenças, medos, esperanças e experiências de determinado grupo social. A natureza coletiva dos contos tradicionais também destaca a ideia de que a cultura é construída e perpetuada de forma comunitária, com cada geração, contribuindo para a sua continuidade e evolução. Em suma, os contos tradicionais são vitais para a preservação do imaginário cultural de um povo.

Matos e Sorsy (2013, p. 37) afirmam que “todos nós contamos histórias uns para os outros todos os dias. Fazemos isso em forma de anedota ou quando contamos nossas próprias experiências para ajudar a clarificar uma situação para um amigo que esteja em dificuldade ou confuso”. Ou seja, o ato de contar histórias possibilita a comunicação e conexão entre os indivíduos, é atividade fundamental para disseminar conhecimentos e decisiva na formação e desenvolvimento social de um indivíduo, sendo parte essencial na difusão da cultura e da experiência humana, estando presente em todas as culturas. Contar histórias permanece sendo uma forma da humanidade dar continuidade à cultura, ou seja, nossos saberes, crenças, valores, costumes, leis e expressões artísticas, que definem uma comunidade. É uma prática enraizada na história da humanidade.

1.1 O CONTADOR DE HISTÓRIA AO LONGO DA HISTÓRIA

Embora haja semelhanças entre ambos os ofícios, um contador de histórias não é necessariamente um ator, mas alguém que se dedica a contar histórias, muitas vezes, educativas, se utilizando da oralidade, expressões faciais e corporais para dar vida às narrativas por via de recursos extralinguísticos e verbais, como meio de entretenimento. Um contador de histórias também pode ser entendido como um narrador e segundo Patrice Pavis (2008, p. 258), “o narrador reaparece em determinadas formas teatrais, em particular no teatro épico. Certas tradições populares (teatros africanos e orientais) usam-no frequentemente como mediador entre público e personagens (contador de histórias)”.

Pavis aponta o narrador como uma ponte explicativa entre a narrativa e quem a assiste. A distinção que ele faz entre ator e contador também revela o caráter multifuncional do contador de histórias, que assume um papel performático sem necessariamente ser um ator tradicional, uma vez que seu foco está no ato de contar, transmitir e envolver, em vez de interpretar diretamente um personagem como seria em uma peça dramática. Entretanto, voltando às definições, na perspectiva de Matos e Sorsy (2013) um ator interpreta personagens em produções teatrais ou não, seguindo um roteiro e, muitas vezes, sob a ótica de um diretor. Ambos, contador de histórias e ator, utilizam habilidades de comunicação, mas o contador de histórias pode não necessariamente seguir um roteiro fixo e assim teria mais liberdade para interagir diretamente com o público e adaptar a história conforme a reação dos ouvintes.

Tal qual Pavis, Matos e Sorsy fazem distinção entre o papel do ator e do contador de histórias, duas ocupações da arte que compartilham alguns aspectos, mas apresentam diferenças fundamentais. No caso do ator, a definição sugere que seu papel está fortemente atrelado à capacidade de seguir à risca um texto pré-estabelecido. A partir dessa fidelidade ao texto, o ator supostamente constrói o personagem, absorvendo as características. O processo é colaborativo, onde o ator interage com outros atores e, ao mesmo tempo, atua sob o ponto de vista do diretor. Este exerce um papel fundamental ao ajudar a compor a interpretação de acordo com sua visão criativa. Já o contador de histórias teria uma relação mais fluída com o texto. Em tradições orais, o texto é ouvido e recontado de maneira mais espontânea, mantendo o espírito da história, mas permitindo certa flexibilidade na forma de transmissão. O contador de histórias moderno, embora possa selecionar histórias de livros, também mantém essa liberdade narrativa. Diferente do ator, ele não necessariamente está sujeito a manter a palavra exata, mas sim, ao conteúdo e à maneira como pode envolver seu público.

O contador de histórias tem uma ligação mais direta com a tradição oral, em que a

narrativa é um processo dinâmico e em constante adaptação ao momento e ao público. Ambos, porém, compartilham o objetivo de transmitir uma mensagem, seja através de um personagem fixo ou de uma narrativa fluida. Foi por meio dessa definição que os alunos compreenderam, por exemplo, que o contador de história não é necessariamente um ator, mas alguém que pode usar da teatralidade no compartilhamento das histórias. Falar do contador de histórias e assim da tradição oral é também observar o termo narrativa a partir de Brito que diz:

A narrativa pode ser entendida como o objeto da contação de histórias, isto é, como o *quê* a pessoa contadora compartilha com outra ou com um conjunto de ouvintes. Mas esse o *quê* tem um *como*, uma forma, uma estrutura, no caso das narrativas tradicionais, sempre aberta à interpretação de quem conta e ao contexto em que a situação narrativa acontece (BRITO, 2021, p. 27).

Brito conceitua a narrativa como o elemento central na arte de contar histórias, ressaltando sua dualidade entre o "quê" (conteúdo) e o "como" (forma e estrutura). Ela observa que, nas narrativas tradicionais, essa estrutura é passível de interpretação por parte do narrador e impactada pelo contexto em que se desenrola. Isso indica uma flexibilidade essencial à prática da narrativa, que se molda às particularidades de cada situação e público.

Assim, há uma diferença entre o contador de histórias e o ator, destacando que, embora ambos utilizem habilidades comunicativas, suas abordagens são distintas. O contador de histórias se dedica a narrar, empregando oralidade, expressões faciais e corporais, modelando a narração com ludicidade para envolver o público, sem necessariamente seguir um roteiro. Já o ator interpreta personagens em produções teatrais, respeitando um texto pré-determinado e sob direção. Pavis, Matos e Sorsy enfatizam que o contador de histórias possui maior liberdade narrativa, podendo adaptar a história conforme a participação do público, mantendo uma conexão com a tradição oral. Enquanto que Brito reforça ao definir a narrativa como um elemento dinâmico, estruturado pelo "quê" (conteúdo) e pelo "como" (forma e interpretação), que muda a partir do contador e do contexto.

1.2 A CONTAÇÃO DE HISTÓRIA COMO RECURSO PEDAGÓGICO

A contação de história foi um recurso pedagógico que utilizei no estágio para aprimorar a concentração dos estudantes, de maneira que promoveu o aprendizado, permitindo aos participantes observarem a si mesmos e ao outro nas ações. Isso quer dizer que, com as histórias contadas o aspecto lúdico eleva a curiosidade, desperta a imaginação, promove a leitura, o entendimento da narrativa e com isso o desenvolvimento intelectual e crítico do estudante. A

prática de contar histórias pode ser entendida como um recurso pedagógico que contribui para o desenvolvimento intelectual e social dos indivíduos, enfatizando sua importância na construção das identidades pessoal e cultural.

Figura 3: O contador de histórias em cena



Legenda: Jogo teatral na oficina de teatro/contação de história durante a experiência do Estágio Supervisionado no PETRAPE. Na imagem o estudante Davi Roguigues da Silva.

Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Seguindo esse pensamento podemos dialogar com as contribuições de Ricardo Japiassu (2005, p. 30), quando afirma que “o objetivo do ensino das artes, para a concepção pedagógica essencialista, não é a formação de artistas, mas o domínio, a fluência e a compreensão estética dessas complexas formas humanas de expressão que movimentam processos afetivos, cognitivos e psicomotores.”. O que Japiassu afirma é que a meta não é conduzir os estudantes a seguirem carreiras na arte, mas sim, prepará-los para interagirem com ela de maneira crítica, sensível e expressiva.

Em outras palavras, as artes são componentes fundamentais na formação integral do indivíduo, uma vez que impulsionam o desenvolvimento do pensamento crítico do estudante ao mesmo tempo em que exercitam a habilidade de valorizar e se comunicar por meio de diferentes linguagens artísticas. As artes, nesse contexto, foi um meio para desenvolver nos educandos a sensibilidade estética, a capacidade de expressão e a compreensão das diversas formas de comunicação humana ao invés de treiná-los como potenciais profissionais do campo artístico.

Refletindo sobre isso, podemos entender que o Ensino de Teatro deve ser valorizado não apenas pelo seu potencial de formar artistas, mas pela capacidade de enriquecer a educação

como um todo. Em última análise, a educação artística, de acordo com essa visão, é parte essencial do desenvolvimento humano e cultural, capacitando os indivíduos a interagirem com o mundo de maneira significativa.

Desta forma, não há como falar em Ensino de Teatro e não mencionar o formato de pedagogia defendida por Paulo Freire que fala:

A pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, terá, dois momentos distintos. O primeiro, em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação. O segundo, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação (FREIRE, 1996, p. 23).

No trecho acima, o educador argumenta ainda que os oprimidos devem primeiro reconhecer a opressão que enfrentam, depois começam a entender as estruturas que sustentam essa situação. Essa percepção demanda tanto ação, quanto reflexão para que a realidade seja transformada. Nesse sentido, a educação desempenha o papel de fazer com que o sujeito oprimido questione a necessidade de mudança. Não se trata apenas de transmitir conhecimento, mas de criar um espaço de diálogo entre professor e estudante. A análise proposta por Freire destaca a educação como um elemento fundamental no processo de transformação social. Para a prática no estágio, eu me apropriei da pedagogia do filósofo, que reforça uma metodologia comprometida com a emancipação dos oprimidos, para possibilitar ações que a partir da contação de história e do jogo teatral, abraçassem os estudantes para que eles se sentissem como parte fundamental do processo das oficinas e livres na vivência daquelas quarenta horas.

Paulo Freire também tem influência sobre o Teatro do Oprimido, que são jogos teatrais desenvolvidos por Augusto Boal com intuito de estimular o ser humano a se (re)descobrir artista e dessa forma, um criador. O método de Boal torna-se um exemplo de como o Ensino de Teatro pode transformar uma realidade social, já que o próprio teatrólogo ancorou-se na metodologia freiriana para o desenvolvimento desta forma de teatro. O dramaturgo no livro Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas declara:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real (BOAL, 1980, p. 126).

Boal nos convida a refletir sobre a posição do espectador. Nesse contexto eu digo *estudante* na experiência teatral, na vida social propondo interação dinâmica na qual o espectador/estudante não se limita apenas a assistir, mas participa da ação e questiona. A abordagem do Teatro do Oprimido foi utilizada como metodologia durante a prática de estágio, desempenhando funções educativas, culturais e sociais. Isso possibilitou aos estudantes incorporar suas vivências e temas do cotidiano à suas performances narradas, abordando questões como ações sexistas, por exemplo. Esses jogos potencializaram a prática da contação de história por meio dos jogos de Ensino de Teatro no PETRAPE. Freire e Boal compartilham a visão de que a educação e o teatro não retratam apenas a transferência de conhecimento ou representação de papéis, mas transformam a sociedade. Nesse sentido, a contação de história surgiu em minha prática como instrumento integrador para buscar essa transformação, ocupando lugar de jogo e de comunicação.

Apliquei essa abordagem ligada ao Ensino de Teatro ao questionar os estudantes no estágio sobre o que eles entendiam por formas de injustiça, então cenas que representavam temas como violências física e emocional, fome e ignorância política surgiram, assim como suas respectivas respostas. Esse processo resultou em um desdobramento que os impulsionou a refletir sobre o cenário social. Freire (1996, p. 41) entende que “é neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada, em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade”. O educador e filósofo nos atenta sobre acreditar que a verdadeira mudança só pode ocorrer através do envolvimento ativo e crítico do indivíduo em seu próprio processo de aprendizagem e transformação, valorizando seu potencial e promovendo seu desenvolvimento integral, enfatizando a importância de um ambiente de aprendizagem.

Fosse pelo teatro ou pela contação de história, ainda que sua prática tenha acontecido fora dos muros de uma instituição de ensino formal, ela vinculou-se a prática do teatro e promoveu a autonomia dos estudantes. O Ensino de Teatro exemplifica a educação mencionada por Paulo Freire que baseia-se em uma pedagogia humanista e libertadora. Nesse contexto, a contação de história aplicada junto ao Ensino de Teatro teve papel importante ao facilitar o diálogo e a crítica sobre a realidade pelos próprios estudantes. Naquele ambiente, estávamos empregando ao mesmo tempo os jogos do Teatro do Oprimido de Boal e a pedagogia humanista de Freire. Assim, essa pedagogia libertadora é dialética, mesmo após a conquista da liberdade inicial, é essencial continuar a reflexão crítica sobre o mundo e atuar para evitar que novas formas de opressão surjam neste processo contínuo de emancipação.

Figura 4: O reflexo da experiência



Legenda: Mostra cultural no encerramento do Estágio Supervisionado III com os estudantes do PETRAPE.

Da esquerda para a direita, Gabriel Nunes, Everton Arthur Alves Correia, Mudinho, Marcos Antônio, Pedro Gabriel, Wanderson Nunes Pereira, Daniel Fugêncio, Maria, Professor Igor Gabriel, Alan Victor Batista Lima, Maria Alice Ferreira Timóteo, Júlia Rebeca de Souza Rosa, Professora Fabiana Leão da Silva, Professora Rita Alves, Alessandra Vitória Bandeira dos Santos, Kauã Timóteo de Oliveira, Luíz Henrique Gonsalves da Costa, Eliane Oliveira Silva, Maira Bandeira dos Santos, Miguel Ferreira Timóteo, Eduardo Alencar Timóteo, Marlon Gabriel Bandeira dos Santos.

Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Ainda falando sobre o Ensino de Teatro, mas agora sobre a visão de prática pedagógica, para Japiassu (2005) as abordagens pedagógicas distintas para o Ensino de Teatro, tanto no contexto escolar quanto em outros espaços formativos, a partir de uma perspectiva prática e teórica, explora como o Ensino de Teatro pode ser estruturado, focando no desenvolvimento artístico, crítico e humano dos estudantes. A partir dessa reflexão o uso da contação de história no desenvolvimento do ensino-aprendizagem, explorando a utilização dessa prática contribuiu como resultado positivo para o desenvolvimento pessoal e social dos estudantes do PETRAPE.

A utilização dessa prática por meio de jogos teatrais evidenciou o potencial em promover não apenas o desenvolvimento artístico dos estudantes, mas também a formação de sujeitos socialmente engajados. O teatro, visto como uma prática que integra a experiência estética e o desenvolvimento humano proporciona um ensino que vai além do conteúdo, alcançando uma dimensão formativa completa. Para a professora Adriana Silva Amorim:

É importante darmos atenção às práticas pedagógicas e suas relações com o exercício filosófico de pensar o mundo e o exercício político de construir o mundo que desejamos. A nossa prática pedagógica se estrutura a partir de nosso pensamento de mundo, de nossas ideias sobre a humanidade e sobre a experiência da vida (AMORIM, 2022, p. 29).

A professora Adriana Amorim aponta a importância de enxergarmos a prática pedagógica como um espelho de nossa compreensão sobre o mundo e sobre nós mesmos. Ao considerarmos as práticas pedagógicas para o Ensino de Teatro e de contação de história, enfatizamos a construção de um ambiente educacional que não apenas transmite conhecimentos, mas também favorece um pensamento crítico e uma participação ativa do estudante. A partir disso, a pedagogia teatral não é apenas colocada como um processo de transmissão de conhecimento, mas como algo que favorece o desenvolvimento do pensamento crítico, ético e transformador.

A contação de história no contexto de práticas pedagógicas para o Ensino de Teatro nos faz lembrar a importância do Ensino de Artes na Educação Básica. No decorrer da experiência de estágio, a contação de história e os jogos teatrais promoveram o compartilhamento de saberes e a integração, me fazendo questionar sobre o direito dos estudantes em terem o contato com as artes no seu processo de formação.

Para embasar esse pensamento, Japiassu (2006) fala da prática do teatro dentro da obrigatoriedade do ensino no Brasil em que apresenta uma proposta didática para o Ensino de Teatro para crianças e pré-adolescentes nas séries iniciais do Ensino Fundamental. Ele sugere que a inclusão do teatro no currículo escolar brasileiro não é apenas uma oportunidade de introduzir arte, mas também, de seguir diretrizes legais. Isso reflete um reconhecimento do teatro como ferramenta educativa.

Aqui, trago a Lei nº 13.278/2016, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996)⁸ para incluir as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro nos currículos da Educação Básica destacando a importância de assegurar o ensino das Artes como um componente importante na formação dos estudantes, promovendo a função da educação artística no crescimento humano. Acredito que essa lei marca um progresso significativo para a educação artística no Brasil, embora sua implementação encontre ainda obstáculos práticos. A efetivação da Lei depende da articulação entre governos, escolas e sociedade, garantindo que o ensino das artes seja realmente aplicado na prática e beneficie todos os estudantes. Observei na experiência de estágio que para essa transformação gerar resultados concretos, é fundamental haver professores capacitados para o ensino de artes, ou seja, formados na área, para que ele a partir do seu conhecimento e vivência direta com a arte saiba os caminhos para compartilhá-la com os estudantes e dessa forma desfrutar a compreensão e participação deles.

A contação de história como recurso pedagógico para a prática teatral através do ensino

⁸ Lei 13.278/2016. Fonte: Senado Notícias

de Artes adota uma abordagem dialógica de ensino, em que os sujeitos são encorajados a se envolver não apenas como ouvintes, mas como participantes ativos na construção de significados para essas histórias. Essa metodologia promove uma aprendizagem significativa e crítica, possibilitando que questionem, reflitam e relacionem as histórias com suas próprias vivências.

2 OS JOGOS UTILIZADOS NA PRÁTICA DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIA NO ESTÁGIO

Prossigo agora com o relato da experiência do Estágio Supervisionado III, realizado na Associação dos Amigos do PETRAPE na cidade de Petrolina-PE, no período de abril a junho de 2024, que ocorreu em 13 encontros com duração de 3h30 que somaram um total de 40 horas e envolveram dois grupos de aprendizes, um composto por crianças de seis a doze anos e outro por adolescentes de treze a dezoito anos, com vinte participantes em média em cada grupo.

A associação foi fundada pela freira italiana Irmã Maria Eurídice Dourado, da Congregação Filhas de Maria Auxiliadora – FMA, irmã Dourado se inquietou ao ver tantos meninos em situação de vulnerabilidade social nas ruas de Petrolina, crianças invisíveis aos olhos do estado e da sociedade em geral e em 1978 deu início aos encontros com aqueles meninos embaixo de uma árvore, catequizando-os e alimentando-os. Com o passar do tempo conseguiu, contra a vontade de muitos, um local para melhor atender os pequenos cidadãos.

Com a ajuda de pessoas de Petrolina e também de outras regiões e países, a Irmã Dourado ganhou terreno, construiu uma unidade para os atendimentos e em 24 de Maio de 1983 foi fundada a Associação dos Amigos do PETRAPE, cujo significado da sigla é Pequenos Trabalhadores de Petrolina. Na direção estavam as Religiosas Filhas de Maria Auxiliadora e um grupo de amigos brasileiros e estrangeiros com o objetivo de oferecer assistência social às crianças, adolescentes e jovens promovendo educação integral, abrigo, orientação religiosa, atividades esportivas e culturais, encaminhamentos para ingresso em formação e atividades profissionais e ainda atenção às famílias dos atendidos.

Atualmente, o PETRAPE não funciona mais como abrigo, o público não é somente aquele em vulnerabilidade social, mas crianças do bairro, incluindo meninas. O PETRAPE atende atualmente uma média de cinquenta participantes entre crianças e adolescentes com idades entre 6 e 18 anos, onde uma média de 40 atenderam à prática de contação de história durante o período de experiências. Eles são encaminhados por escolas municipais e pelo Sistema Escolar Integral, Serviços de Convivência e Fortalecimento de Vínculos.

Mediei as práticas da contação de história a partir dos Jogos Teatrais e experienciei também alguns desafios. No primeiro dia de estágio, logo ao chegar na instituição, antes mesmo que eu me apresentasse senti uma resistência do grupo, enquanto iam chegando na quadra alguns meninos já me perguntavam quem eu era e o que eu iria fazer ali, quando souberam que uma pessoa novata estaria com eles,; lançaram perguntas do tipo “A gente ainda vai ter futebol?”, queriam entender quanto tempo eu passaria com eles pois temiam que as aulas de teatro fossem substituir a prática esportiva que tanto gostam. A preocupação do grupo era se o futsal seria suspenso, porque era a atividade de maior participação.

Notei a necessidade de adaptar meu cronograma para a aplicação dos jogos e para assim despertar nos estudantes o desejo por permanecerem durante todo o período das atividades. Eram crianças e adolescentes que em sua maioria nunca haviam ido ao teatro. A maioria dos estudantes moravam na zona rural e uma van fazia o transporte deles até o espaço. Outros participantes se deslocavam de bairros periféricos em suas bicicletas, enquanto uma minoria residia nos bairros vizinhos.

Na implementação do estágio, integrei diversos componentes para contar histórias por meio da Educação Teatral. Utilizei brincadeiras, cantigas de roda e os jogos teatrais de Viola Spolin descritos na obra *Jogos Teatrais na Sala de Aula* traduzida por Ingrid Dormien Koudela, que trouxe para a contação de história o estímulo e a criatividade, elementos essenciais para essa prática. Adaptei o jogo *Onde? Quem? O Que?* ao sugerir que os estudantes lançassem suas experiências diárias na contação de história, com o propósito de estimular a participação ativa deles, que em sua maioria interessavam-se apenas pela prática esportiva.

Os jogos *Onde? Quem? O Que?* e *Jogos de Transformação* auxiliaram os contadores a experimentarem diferentes papéis e a explorarem a ação corporal e vocal, aprofundando a interpretação através do improvisado de histórias de suas vivências. Para embasar teoricamente trago a fala de Koudela (2017, p. 123) afirmando que “usar os termos Onde, Quem, O que, leva os jogadores a incluir o ambiente, o relacionamento, a atividade, a realidade cotidiana na sua consideração sobre os problemas teatrais”. Os jogos de Spolin tem a função de dialogar com as experiências do estudante ao colocá-lo como agente das ações costumeiras e a solucionar problemas através do teatro.

A prática dos jogos de Spolin possibilitou aos participantes abordarem as questões cênicas de forma natural. Por exemplo, ao responderem na ação à pergunta: *Onde estamos?* os estudantes criaram um ambiente específico que sustentou a cena/contação; quando perguntei *onde* era uma sorveteria, foram incorporados elementos sensoriais à cena. A pergunta *Quem está aqui?* demandou a formação de conexões, narrativas e conflitos subentendidos com os

personagens, como, por exemplo, as princesas da Disney, a Emília do “Sítio do Pica Pau Amarelo” e um astro da música local, criado por um dos estudantes numa cena, já *O que estamos fazendo* direcionou a atenção dos estudantes para a ação dramática e incentivou a participação durante os jogos e a contação de história. Essas perguntas norteadoras enriqueceram as interações.

Uma das possibilidades deste trabalho foi abordar o conceito e prática de cidadania relacionando-as com os resultados adquiridos ao inserir as narrativas. Como proposta metodológica para a contação de histórias mantive a atenção na aplicação do jogo *Onde? Quem? O Que?* de Spolin, questionando os estudantes sobre onde eles imaginavam estar, e isso os ajudou a se perceberem e construírem o espaço cênico, tornando a ação mais realista. Quando lancei a pergunta *Quem?*, os contadores desenvolveram as características e as intenções dos seus personagens para as cenas, que, por sua vez, provocaram nos participantes a questão *O que?* e assim a orientação para que eles percebessem o significado e a intensão das cenas/histórias.

Os *Jogos de Transformação* e *Onde? Quem? O Que?*, de Spolin, e do Teatro do Oprimido de Boal a partir das técnicas do *Teatro-Fórum* e o *Teatro-Imagem* sustentaram a prática da contação de história. A ação do jogo do Teatro Imagem, por exemplo, permitiu aos estudantes criar imagens, ou estátua (termo que destaquei para uma compreensão assertiva, no caso do grupo das crianças), para representar a partir dos seus corpos uma ação, ou mesmo uma história. Sobre o *Teatro-Fórum*, cenas e histórias habituais dos alunos foram encenadas e, em certos momentos, interrompidas para que os outros participantes pudessem sugerir alterações e até se envolverem nas narrativas, moldando a trama e mudando a direção dos acontecimentos.

Essa dinâmica favoreceu a reflexão conjunta sobre temas relevantes, possibilitando que todos estivessem envolvidos na criação das histórias. Boal acreditava que o teatro deveria ser um meio de diálogo e transformação social, em que os espectadores ou *espect-atores*, como acontece na prática do teatro fórum, por exemplo, poderiam se expressar e refletir. Segundo ele “para que se compreenda bem a Poética do Oprimido deve-se ter sempre apresentado seu objetivo principal: transformar o povo, espectador, ser passivo no teatro, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (Boal, 1980, p. 126). Esse trecho reflete um dos princípios centrais do Teatro do Oprimido que foi vivenciado na prática do estágio, a transformação do estudante (espectador) em um agente ativo (contador de história) da própria realidade em forma de narrativa. Os jogos do Teatro do Oprimido incentivaram os estudantes a assumirem o lugar de contadores de suas próprias histórias.

Figura 2: Experiência



Legenda: Oficina de teatro com foco em leitura dramatizada/contação de história com estudantes do PETRAPE durante a experiência do Estágio Supervisionado III
Da esquerda para direita os alunos Castanha, Nicolay Alencar Timóteo, Alessandra Vitória Bandeira dos Santos, Moisés Lima Barros, Passarinho, Samuel Gomes Ribeiro, Kauã Timóteo de Oliveira, Eliane Oliveira Silva.

Fonte: Acervo pessoal (2024)

Durante a realização do estágio com as crianças e adolescentes, através da disciplina Estágio Supervisionado III, surgiram muitos questionamentos e algumas respostas, sobretudo no que diz respeito à contação de história como dispositivo pedagógico para o Ensino de Teatro. Como eu, enquanto professora, poderia utilizar desses jogos como dispositivos de criação durante o processo de aprendizagem? Foi quando me agarrei à perspectiva pedagógica do pensamento de Paulo Freire, que reflete a criação de um ambiente educativo que valorize as experiências e os conhecimentos prévios das crianças e adolescentes. Logo, compreendi as experiências cotidianas deles e juntos criamos narrativas, e assim, o elo professor-estudante, que seguiu para além da contação de história como um recurso pedagógico para o ensino de teatro, embasando assim a relação do educador para o aluno sobre a fala de Paulo Freire que nos ensina que:

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítico é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar (FREIRE, 1996, p. 18-19).

O pensamento de Freire aborda a importância da prática educativo-crítica ao enfatizar a criação de condições que permita aos estudantes, em suas interações mútuas e com o docente, vivenciarem a experiência de se reconhecerem como seres sociais e históricos. Freire também destaca a importância de os estudantes serem pensantes, comunicantes, transformadores,

criadores e realizadores de sonhos. Além disso, ele ressalta a capacidade dos educandos de sentirem raiva como uma manifestação da capacidade de amar, indicando um compromisso afetivo com o mundo. A partir deste pensamento freiriano, eu observei as relações dos alunos consigo mesmos e com os demais. Suas vontades de mostrar na cena as histórias da sua comunidade, suas próprias vivências.

Para fundamentar na prática do estágio as abordagens do *Teatro-Fórum* e do *Teatro-Imagem*, que apesar de distintas estão alinhadas aos fundamentos do Teatro do Oprimido que promove a democratização do teatro na busca da transformação social e estabelece um ambiente para reflexão crítica e coletiva, adaptei essas abordagens à realidade de cada grupo. No grupo das crianças menores propus que elas criassem narrativas a partir de imagens do seu cotidiano e de contos tradicionais, explorando a interação com os colegas no espaço onde passavam parte do dia, o PETRAPE. Enquanto que no grupo dos adolescentes e jovens sugeri a relação de criação de narrativas a partir também do *Teatro-Imagem* sobre uma visão crítica deles relacionada às suas vivências, assim como nos dois grupos coloquei o jogo do *Teatro-Fórum* como possibilidade de construção de histórias a partir do diálogo e reflexão.

Durante o estágio foi necessário observar uma forma de aplicação dos jogos de Spolin e Boal para propocionar uma junção entre as metodologias trabalhadas e assim abraçar as necessidades da realidade dos participantes da instituição já que os autores convergem com ideal da proposta de aplicabilidade no Ensino de Teatro, porém seguem metodologias diferentes para suas aplicações; Spolin dialoga com uma forma de Teatro Pedagógico Social, Boal também compartilha da mesma linha de pensamento, embora articulando-se para um respaldo social sistematizado indo ao encontro de uma forma de Teatro Político. Contudo, a comparação entre ambos permite uma problematização sobre a relação entre teatro, pedagogia e transformação social. A questão seria a relação entre essas perspectivas, até onde a espontaneidade e o foco no indivíduo, como propõe Spolin, conseguem gerar impactos sociais significativos ou a abordagem sistemática e política de Boal é crucial para que o teatro vá além do nível pessoal, tornando-se um agente de transformações estruturais.

No que diz respeito à corporeidade dos estudantes, propus momentos de alongamento corporal e aquecimento vocal que despertaram os meios, corpo e voz do ator-contador, para a ação da contação de história. Essa experiência foi o primeiro momento dos estudantes em contato com o teatro no estágio. Percebi ao longo das oficinas que ao alongar o corpo, as crianças/adolescentes entravam em contato consigo mesmos, despertando sua sensibilidade corporal e descobrindo suas potencialidades. Já o aquecimento vocal, além de preparar a voz para os jogos e para as improvisações de histórias, também contribuiu para a projeção e

articulação das palavras ditas, como também para a expressão extralinguística dos participantes.

As ações foram acompanhadas a partir dos jogos sistematizados por Spolin e Boal, considerando o processo/aprendizagem, assim como foi possível aproximá-las de um conto ou narrativa e levá-las à cena como resultado final, considerando contos populares e temas sociais de detransformação, baseados na metodologia de Augusto Boal onde o teatro é posto como forma distinta de manifestação pública e política. As experiências tiveram o objetivo de verificar em que medida a contação de história, enquanto recurso pedagógico poderia influenciar na formação do estudante contribuindo para o seu desenvolvimento social ao incorporar histórias propondo ação de ensino e aprendizado. As vivências com as atividades do estágio nortearam os estudantes para as ações na mostra final. No dia da mostra alguns participantes através do improviso criaram uma imagem do contador de histórias a partir de adereços dispostos pelo espaço e contaram ali lendas ribeirinhas. Outros participantes formaram grupos e contaram uma história criada a partir de um dos encontros quando experienciaram o teatro fórum. Na apresentação eles fizeram uma junção da imagem do contador de história, que naquela ocasião eram princesas, Emília do Sítio do Pica pau Amarelo, um cantor e outros personagens, com um coringa⁹.

Para esta pesquisa busquei informações teóricas e práticas, visando compreender a prática da contação de histórias no âmbito educacional. As motivações para a escolha do tema foram as reflexões sobre a importância do ensino de Artes/Teatro na Educação Básica para o desenvolvimento pessoal, social e crítico dos estudantes. A escolha em dialogar sobre o Ensino de Teatro através da contação de história no estágio curricular nasceu do desejo de difundir esta prática com crianças e adolescentes para observar e analisar como se comportariam em uma vivência de oficinas de teatro e contação de história numa instituição de ensino não formal. Ao passo que os estudantes teriam uma professora em formação, também artista na área de Teatro, mediando conhecimento em um ambiente diferente da sala de aula regular, em que a duração da aula não seria de apenas cinquenta minutos, mas que houvesse mais tempo para o desenvolvimento das atividades.

O estudo se ancorou nas metodologias para o Ensino de Teatro, de modo que as oficinas de contação de história basearam-se nas perguntas norteadoras: “Onde? Quem? O quê?”, sistematizadas nos jogos teatrais de Viola Spolin e traduzidas por Ingrid Dormien Koudela (2017), nos jogos do Teatro do Oprimido, Teatro Imagem e Teatro Fórum de Augusto Boal

⁹ O sistema Coringa proposto por Augusto Boal pode ser explicado, de forma simplificada, como uma proposta de encenação na qual diferentes atores podem assumir um mesmo personagem. Fonte: teatronaladeaula.com.br

(1980) e na pedagogia emancipadora e humanista de Paulo Freire (1996). Pesquisadores que, embora tenham abordagens distintas, partilham de alguns princípios comuns como, por exemplo, a emancipação e a participação ativa dos indivíduos nos processos de aprendizagem e transformação social, princípios esses que foram por mim vividos durante a prática teatral.

2.1 AS RESPOSTAS DOS ESTUDANTES

No PETRAPE, o futsal era a atividade disputada pela maioria dos estudantes. De modo geral, havia a preferência em participar de atividades esportivas em detrimento às atividades artísticas e isso trouxe a mim a necessidade de adaptar alguns pontos do projeto de estágio. Uma das estratégias para conquistar os estudantes foi propor que contassem as histórias das suas comunidades e as experiências rotineiras como forma de engajamento para a prática das oficinas através dos jogos. Assim, propus aos estudantes que representassem através de uma imagem, utilizando o método Teatro Imagem, uma das narrativas que o grupo em comum pudesse lembrar no momento. Em outra ocasião, sugeri que apresentassem soluções para o final de uma experiência que para eles tivesse sido injusta buscando a participação dos demais da turma utilizando da abordagem do Teatro Fórum.

Durante o estágio, a contação de história e os jogos teatrais afloraram nos estudantes a percepção de outras formas de comunicação através das narrativas. A partir dos relatos partilhados, cada participante pôde dar voz às próprias vivências, como resultado das experiências diárias com a prática da narrativa. Eles relacionaram situações cotidianas de sua comunidade, como exemplo, com gêneros literários como um conto popular, que não puderam perceber antes das oficinas de contação de história, comentou um dos estudantes.

Esse assunto está relacionado à atividade esportiva de base das ações do PETRAPE, o futsal. A atenção dos estudantes para a prática esportiva tornou-se, por um momento, um desafio e foi necessário buscar outras formas de aplicabilidade dos jogos, adaptando a proposta do plano de aula para despertar nos participantes a vontade por fazer parte dos jogos teatrais, dando espaço para compartilharem suas experiências rotineiras nas contações de história. Ao praticar o Teatro como forma de expressão e abordar temas do cotidiano por meio da contação de história, estabeleceu-se um vínculo entre as narrativas experienciadas e o entendimento deles mesmos sobre o Teatro, que foi expandido e compreendido, tornando possível gerar uma experiência educativa transformadora, que transcendeu o ambiente da sala de aula.

Isso apontou a notável capacidade de comunicação entre a arte de contar história e a

prática teatral aplicada às ações diárias dos estudantes. Ao contar suas histórias eles foram incentivados a pensar criticamente. Eu, como professora, após compartilhar os conhecimentos da prática da contação de história e dos jogos teatrais, percebi que essas vivências trouxeram para mim um olhar crítico, enquanto professora de Teatro, sobre a capacidade de ver de outras formas a realidade de um público de um espaço de educação não formal, que em sua grande maioria, no início das oficinas, se recusava a participar.

Para alcançar respostas positivas dos estudantes da ONG foi necessário refletir sobre o Ensino de Teatro e a partir daí compartilhar meu conhecimento sobre a contação de história visando à realidade do grupo. Somente após isso, pude enxergar os estudantes exporem seu lado contador de história, fazendo a contação ao seu modo, com suas particularidades e como resposta, obtive o envolvimento do público na narrativa, pois “cada história pede ao contador uma maneira de contar” (Girardello, 2004, p. 85). Girardello fala da forma de contar história como única, ainda que seja o conto de maior conhecimento da humanidade.

Para os estudantes traçarem suas próprias contações, através do improviso ou da história escrita, foi necessário que explorassem também, além de contos populares, temas relevantes por meio das histórias, como por exemplo, a violência, para que observassem as realidades social e cultural e como elas reverberariam nas contações. Para embasar a respeito dessa vivência, do jogo, dessa resposta do aluno e da relação dele como contador de histórias, Brito (2021, p. 67) afirma que “no que diz respeito à contação de histórias em ambientes educativos, o jogo entre personagens dramáticas e narradoras se apresenta como de forte relevância, na medida em que também ele é característico dessa prática”.

Acredito que o dialogismo durante a contação de história estimulou os estudantes a desenvolverem uma voz crítica e a entenderem melhor o mundo, promovendo resultados que transcenderam o aprendizado e contribuíram para a formação deles enquanto indivíduos conscientes e ativos. Isso lembra-me da pedagogia voltada à conscientização e liberdade de Paulo Freire, onde ele propõe uma educação dialógica, uma troca entre o educador e educando, em que ambos aprendem e ensinam simultaneamente - Dialogismo. Em seu pensamento, a educação deve permitir que o indivíduo leia o mundo de uma maneira crítica, promovendo, dessa forma, a transformação social. Freire (1987, p. 45) nos fala sobre dialogismo a partir da reflexão “Se é dizendo a palavra com que, “pronunciando” o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens”, assim a palavra não é apenas um instrumento de comunicação, mas um ato político. Usamos o diálogo para expressarmos nossas ideias e percepções do mundo.

Nesse contexto, a palavra não existe isoladamente, ela requer o diálogo, que é a troca

entre sujeitos conscientes de si e do outro. O diálogo promove o reconhecimento mútuo entre as pessoas, condição indispensável para que se compreendam como agentes de transformação. Quando um indivíduo dialoga, ele reconhece não apenas sua capacidade de falar, mas também a do outro. Esta emancipação destaca o engajamento ativo que possibilitou aos estudantes não apenas adquirir conhecimento, mas também observar suas realidades. Percebo que Freire enfatiza a relevância de reconhecer o potencial humano e estabelecer ambientes educacionais que favoreçam o desenvolvimento completo. O teatro e a contação de história se conectam ao ensino por meio de suas habilidades em promover o autoconhecimento e reforçar a autonomia. Por isso, é fundamental reconsiderarmos profundamente nossa compreensão sobre educação, reconhecendo que a verdadeira mudança não é imposta, mas sim construída através da participação ativa, crítica e reflexiva do estudante.

Ao valorizar o potencial do sujeito e fomentar um ambiente de aprendizado colaborativo e respeitoso, podemos criar um espaço em que a transformação tanto individual, quanto social se torne realmente possível. Freire em *Pedagogia da Autonomia* (1996, p.17) reflete que “Ensinar exige reflexão crítica sobre a prática”, o professor precisa ter uma postura de constante autoavaliação crítica, buscando melhorar aula após aula. Durante a experiência do estágio eu passei por situações onde foi necessário parar e analisar o grupo ao qual eu me direcionava, observando a realidade social dos participantes, seus anseios e de como adaptar na prática o plano de aula pré estabelecido por mim para assim poder abraçar as necessidades deles. Ao experienciar a contação de história através do teatro observei que poderia alinhar as práticas aos contextos sociais, culturais e às necessidades dos estudantes. Eu me questioneei se minha prática poderia influenciar no aprendizado do estudante, se realmente eu estava atendendo às necessidades deles. Essas reflexões me auxiliaram no processo das atividades.

Compreendo também o engajamento nos jogos teatrais que dialogaram com as funções de Ensino de Artes, da prática da contação de história em suas vivências durante o estágio. Japiassu aborda a importância e a eficácia dos jogos teatrais no Ensino de Teatro, destacando a contribuição pioneira de Viola Spolin na sistematização dessa abordagem quando afirma que:

A sistematização de uma proposta para o ensino de teatro, em espaços formais e não formais de educação, por meio de jogos teatrais foi elaborada pioneiramente por Viola Spolin. A finalidade do jogo teatral na educação escolar é o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos jogadores por meio do domínio, da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral, numa perspectiva improvisacional ou lúdica. (Japiassu, 2005, p. 24).

Japiassu aborda no trecho sobre a utilização de jogos teatrais que promovam o

crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos participantes, tanto em espaços de ensino formal, quanto não formal. Ele ressalta a importante metodologia de Viola Spolin como forma que enfatiza a natureza improvisacional e lúdica do teatro, em que os jogos teatrais são utilizados como recursos pedagógicos. Esses jogos permitiram aos estudantes que vivenciaram as práticas propostas no estágio a dominarem a linguagem teatral, melhorando suas habilidades de comunicação e interação de forma criativa e espontânea.

Os jogos aplicados e praticados como forma de experimento reverberaram sobre o impulsionamento social/pedagógico da contação de história no cotidiano dos indivíduos, possibilitando perceberem que a narração de histórias, além de dispositivo pedagógico, definiu-se também como papel necessário no desenvolvimento intelectual das crianças e jovens da ONG, estimulando-os a questionarem sobre seu lugar na sociedade. Dessa forma, a utilização da leitura através da contação de história, enquanto metodologia abarcou no seu desempenho pedagógico obtendo respostas positivas que o contato com as narrativas possibilitou.

As metodologias dos autores Freire, Boal, Spolin e Japiassu serviram de base para a aplicação do Ensino de Teatro e da contação de história no Estágio Supervisionado III. Eles compartilham de uma aprendizagem experiencial no diálogo e na participação ativa, características que se complementaram e reforçaram uma abordagem educativa baseada no Ensino de Teatro em que a contação de história representa o meio de interligação. A junção das metodologias dos autores no contexto do Ensino de Teatro e da contação de histórias explica como a prática pedagógica pode ser transformadora quando fundamentada na participação ativa e no diálogo. Freire, sendo o defensor de uma educação libertadora e dialógica, incentiva a construção coletiva do conhecimento, rompendo com modelos hierárquicos tradicionais. Boal, com o Teatro do Oprimido, promove uma abordagem em que o participante se torna protagonista da ação, utilizando o teatro como uma ferramenta de conscientização e transformação social. Spolin, por sua vez, valoriza o jogo teatral e a improvisação, elementos que despertam a criatividade e fortalecem a vivência prática. Japiassu enaltece a importância dos jogos teatrais no ensino de teatro. Os estudantes aprenderam que a partir da integração dos jogos teatrais criaram um ambiente que os incentivou a criatividade e a reflexão crítica deles permitindo que se enxergassem como protagonistas da própria educação e da transformação social através da contação de história por meio do teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contação de história continua a desempenhar um papel fundamental no compartilhamento da cultura, no desenvolvimento social e na educação. Ela ocupou o lugar de recurso pedagógico quando integrada ao Ensino de Teatro e promoveu a análise crítica dos estudantes ao oferecer uma experiência imersiva e participativa. Esta prática aliada aos métodos pedagógicos dos pesquisadores Paulo Freire, Augusto Boal, Ricardo Japiassu e Viola Spolin demonstrou como a narrativa e o jogo contribuem para a transformação social e para o Ensino de Teatro. No contexto educacional, a contação de história revelou-se um recurso importante ao criar conexões significativas entre os participantes. A prática cultivou uma compreensão intercultural e estimulou a reflexão crítica.

Os estudantes criaram cenas sem seguir um roteiro preestabelecido, dessa forma a improvisação na linguagem teatral, também utilizada na contação de histórias, tornou-se fundamental para que durante a vivência das oficinas os participantes pudessem usar desse conhecimento para a realização das narrativas, jogos e performances. Em treze dias de vivências, que totalizaram mais de quarenta horas de atividades, pude problematizar até que ponto a contação de história, ao se fundir com os jogos teatrais, mantém sua integridade narrativa. O foco na improvisação e na participação coletiva não diluiu o enredo e a profundidade das histórias contadas. A contação de história contribuiu para mim, enquanto professora e artista, como um leque de possibilidades para o compartilhamento dessa prática ancestral e como meio de pesquisa para o Ensino de Teatro.

Na prática do estágio, os estudantes, ao ocuparem o lugar de contadores de histórias, utilizaram a teatralidade, ou seja, a expressividade que os atores de teatro demonstram em suas apresentações. O contador de história precisa de planejamento e autoavaliação, sendo importante que se conheça o público. É pertinente dizer que o professor também pode ocupar o lugar de um contador de histórias, uma vez que pode relacionar o conteúdo curricular com experiências e situações do cotidiano, facilitando a aplicação prática do conhecimento, incentivando a análise crítica do estudante, compartilhando conhecimento, inspirando, conectando e transformando.

Ao longo do estágio, o Teatro enquanto campo do saber foi essencial para a promoção das habilidades críticas e criativas dos estudantes do PETRAPE, de modo que contribuíram

para o desenvolvimento emocional e intelectual em suas experiências. Sugerindo que a educação artística deve ser acessível a todos, pois os estudantes atendidos nessa experiência de estágio puderam se beneficiar com a prática de contação de história por mim proposta.

Dessa forma, a contação de história pode ser considerada como linguagem teatral, pela forma como utiliza elementos performáticos, ou seja, o uso expressivo do corpo, da voz e da linguagem. Essa ação performática concretiza uma fusão de arte e narrativa, que transcende o verbal e transforma histórias em vivências compartilhadas. A contação de história na prática do estágio possibilitou interação direta entre os estudantes, criando uma experiência imersiva e participativa. Essa prática foi disseminada como uma performance em que o lugar do contador ou contadora de história foi ocupado pelos estudantes que criaram as personagens, ambientes e situações através de suas narrativas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Adriana Silva. **E-book Oficina de Práticas Pedagógicas III: Educação para Cidadania**. Universidade Federal da Bahia, 2022. Acesso em 19/07/2023
<<https://www.moodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=430438>>

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. SCRIBD, 2013. Acesso em 15/10/2024
<<https://pt.scribd.com/document/137430488/BOAL-Augusto-Teatro-do-Oprimido-e-outras-poe-ticas-poli-ticas>>

BRITO, Nayara. **E-book Contação de História: Criação de Narrativas e Oralidade**. Universidade Federal da Bahia, 2021. Acesso em 12/08/2023
<<https://www.moodle.ufba.br/course/view.php?id=8860>>

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. Moodle USP, 2024. Acesso em 13/07/2024
<<https://www.google.com/search?kgmid=/g/11tghrb3n9&hl=pt-BR&q=Pedagogia+do+Teatro:+Provoca%C3%A7%C3%A3o+e+dialogismo&kgs=ccc1868b8847b123&shndl=17&shem=ssim,xga1pc&source=sh/x/kp/osrp/m5/4>>

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Acesso em 05/04/2024
<<https://www.unirio.br/cla/ppgeac/processo-seletivo-2021/bibliografia-2021/freire-paulo-pedagogia-da-autonomia-saberes-necessarios-a-pratica-educativa>>

GIRARDELLO, Gilka. **Baús e chaves da narração de histórias**. 2ª ed. Florianópolis: Milbocas, 2004.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino de Teatro**. 3ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: Um Manual para o Professor**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, Rodrigo. **E-book História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês**. Acesso em 17/10/2024.
<<https://www.moodle.ufba.br/course/view.php?id=8813>>.

MATOS, Gislayne Avelar e SORSY, Inno. **O Ofício do Contador de Histórias**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MELO, Paulo Edison Rodrigues de. **Motins de Teatro e Dança em Petrolina-PE: (r)existências, pejejas e poéticas nas margens**. 2022. Programa de Pós-Graduação em Artes. Centro de Educação e Humanidades. Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2022. Acesso em 06/11/2024
<<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/19505>>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. Acesso em 15/10/2024

<https://kupdf.net/download/patrice-pavis-dicionario-de-teatro_5aff30e3e2b6f56e2924111b_pdf>

PORFÍRIO, Francisco. **Retórica**. Brasil Escola. Acesso em 06/11/2024
<<https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/retorica.htm>>

RAGO, Margareth. **A Aventura de Contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. Acesso em 20/11/2024
<https://br.search.yahoo.com/search;_ylt=AwriqntxENn_gEARSPz6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BhZ2luYXRpb24-?fr=mcafee&type=E211BR105G0&fr2=sb-top&p=A+aventura+de+contar-se%3A+Feminismos%2C+Escrita+de+si+e+Inven%C3%A7%C3%B5es+da+Subjetivida de+++pdf+gr%C3%A1tis&b=22&pz=7&xargs=0>

SOARES, Magda. **Letramento, um tema em três gêneros**. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Acesso em 02/07/2024
<https://www.academia.edu/29016114/SOARES_Magda_Letramento_Um_tema_de_tr%C3%AAs_g%C3%AAneros>