

ASSOCIAÇÃO JUINENSE DE ENSINO SUPERIOR DO VALE DO JURUENA AJES
INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA – ISE
CURSO: ESPECIALIZAÇÃO EM PSICOPEDAGOGIA

8,5

O TEATRO DE FANTOCHES NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Valmira Shwan

magalequin@hotmail.com

Orientador: Ilso Fernandes do Carmo

ASSOCIAÇÃO JUINENSE DE ENSINO SUPERIOR DO VALE DO JURUENA AJES
INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA – ISE
CURSO: ESPECIALIZAÇÃO EM PSICOPEDAGOGIA

O TEATRO DE FANTOCHES NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Valmira Shwan

Orientador: Ilso Fernandes do Carmo

*“Trabalho apresentado como exigência
parcial para a obtenção do título de
Especialização em Psicopedagogia”.*

ASSOCIAÇÃO JUINENSE DE ENSINO SUPERIOR DO VALE DO JURUENA AJES
INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA – ISE
CURSO: ESPECIALIZAÇÃO EM PSICOPEDAGOGIA

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADOR

AGRADECIMENTO

Agradeço em primeiro lugar a meu filho Pedro Felipe, que com seu amor soube entender minhas ausências. A minha família que foi o suporte de toda a minha caminhada. E aos meus amigos da Pós-Graduação em Psicopedagogia, pela alegria, apoio e principalmente a amizade.

DEDICATÓRIA

Dedico esta a meu filho Pedro Felipe e a meus alunos de jardim II, onde através deles pude observar a importância que o teatro de fantoches tem para a educação infantil.

EPÍGRAFE

“Não há caminho para felicidade, a felicidade é o caminho”.

Leocrides Marcon.

APRESENTAÇÃO / RESUMO

A intenção de buscar a real falta do uso do teatro de bonecos na educação infantil, pois a dramatização acompanha o desenvolvimento da criança como uma manifestação espontânea, assumindo feições e funções diversas, sem perder jamais o caráter de interação e de promoção de equilíbrio entre ela e o meio ambiente essa atividade de evolui do jogo espontâneo para o jogo de regras, do individual para o coletivo. O desenvolvimento do pensamento artístico leva o aluno a ampliar a sua sensibilidade, percepção, reflexão e imaginação. Assim, com certeza, as aulas serão mais ricas, produtivas e interessantes e o aprendizado bem maior, dando ênfase aos conteúdos de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais e aos temas transversais.

Como atividade livre, voluntária, espontânea desligada de interesse materiais, o brincar implica confiança e concentração, envolve o corpo todo e a mente, o jogo dramático não é uma atividade qualquer, mas a principal forma de estruturar todos os planos de sua vida suas brincadeiras não são simples lazer mas aprendizagem de sobrevivência, convivência, construção de espaços de certificação da sua identidade. Diante disso o teatro de bonecos, no processo de formação da criança compre não só função integradora mas dá oportunidade para que ela se aproprie critica e construtivamente dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade mediante trocas com os seus grupos. No dinamismo da experimentação, da fluência criativa propiciada pela liberdade e segurança, a criança pode transitar propiedade pela liberdade e segurança.

As crianças envolvem-se mais espontaneamente nos jogos dramáticos quando

o fazem através de bonecos que são elementos normais em suas brincadeiras pois estão presentes de maneira marcante através de suas produções para teatro, televisão, cinemas e outros meios audiovisuais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPITULO I ORIGEM E SENTIDO DA ARTE.....	12
1.1 COMO SE DESENVOLVE A APRENDIZAGEM DA ARTE?.....	13
1.2 O TEATRO NA EDUCAÇÃO ATRAVÉS DOS TEMPOS	14
1.3 CONCEITOS DE TEATRO.....	16
1.4 ORIGEM DO TEATRO	16
1.5 ANTIGUIDADE CLÁSSICA	18
1.5.1 DAS PROCISSÕES DIONISIÁCAS AO PALCO DAS TRAGÉDIAS	19
1.6 IDADE MÉDIA.....	19
1.7 O TEATRO DA RENASCENÇA	20
1.8 O TEATRO MODERNO	21
1.9 FESTIVAL DE TEATRO	22
CAPITULO II TEATRO DE BONECOS	24
2.1 DA RUA AO TEATRO	25
2.2 TEATRO DE BONECOS NOBRASIL.....	25
2.3 OS ANOS 60	26
2.4 E O TEATRO ESCOLAR?	27
2.5 OS ANOS 70	27
2.6 OS ANOS 80	28

2.7 ANOS 90	29
2.8 TEATRO DE BONECOS NO BRASIL, HOJE.....	29
CAPITULO III O JOGO COMO ATIVIDADE DRAMÁTICA	31
3.1 UNIDADES DE DESCOBERTA	32
3.2 SUAS DÁDIVAS	33
3.3 DISFUNÇÃO DO JOGO	34
3.4 DESCOBERTA DO MOVIMENTO	35
3.5 DESCOBERTA DO SOM	36
3.6 DESCOBERTA DO ESPAÇO.....	36
3.7 DESCONTRAÇÃO.....	38
3.8 RELAXAMENTO.....	38
3.9 RESPIRAÇÃO	39
3.9.1 O JOGO DRAMÁTICO NA SALA DE AULA	40
CAPITULO IV OS FANTOCHES	41
4.1 CONFECÇÃO DOS FANTOCHES	42
4.1.1 Confecção das cabeças	42
4.1.2 Confecção do corpo.....	42
4.1.3 A Manipulação	43
4.1.4 A Voz.....	43
4.1.5 O palco.....	43
4.2 O TEATRO DE VARA.....	43
4.3 TEATRO DE SOMBRAS.....	43
4.4 PALCOS PARA O TEATRO DE FANTOCHES.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	48

INTRODUÇÃO

O teatro de bonecos tem aplicação não só com crianças, como com adultos. No campo educacional tem vários objetivos, salientando-se o de excluir possibilidades de exibicionismo, por um lado, e de quebrar a timidez, o excesso de autocensura, por outro. Além disso, é um excelente meio para o desenvolvimento das habilidades vocais.

As crianças envolvem-se mais espontaneamente nos jogos dramáticos quando o fazem através de bonecos, que são elementos normais em suas brincadeiras. Mas, o uso de bonecos é aconselhável em todas as idades, sentindo-se menos exposto, o atuante fica mais à vontade.

O fato de desenvolver jogos dramáticos através de bonecos não significa que se deve deixar de lado requisitos indispensáveis à interpretação: correta postura, boa coordenação motora, e principalmente cuidados na respiração.

O teatro de fantoches é um grande aliado para o desenvolvimento do conhecimento, da aprendizagem das crianças, pois através dele a criança expressa seus conhecimentos, e principalmente aprende de uma maneira divertida e contagiante.

No primeiro capítulo buscarei explicar a origem do teatro de fantoches, seus conceitos, falarei um pouco sobre cada época e como se utilizava o teatro e de que forma e para que se utilizava.

No segundo capítulo estarei relatando as várias formas de se trabalhar com teatro de fantoches, e como era utilizado e o teatro no Brasil.

Já no terceiro capítulo, as formas de dramatização do teatro serão abordadas, a importância do mesmo na educação infantil e como este ajuda na aprendizagem e, por último apresentarei algumas estratégias de trabalho com fantoches.

CAPITULO I ORIGEM E SENTIDO DA ARTE

O presente capítulo está todo embasado na obra “Um caminho do Teatro na Escola” de autoria de Olga Reverbel de 1989.

A busca do belo, isto é, a combinação de certos elementos destinados a despertar o prazer dos sentidos, surgiu com o próprio homem. Não se conhece argumento humano, por mais rudimentares que tenham sido seus meios intelectuais e técnicos, que não tenha procurado de alguma maneira satisfazer essa necessidade. Os adornos, as tatuagens, os colares de pedras ou de conchas que datam da Idade Paleolítica constituem as primeiras manifestações artísticas de que se tem notícia.

A arte desenvolveu-se em função das condições de vida, tais como o clima, solo, flora, fauna, dependendo também dos progressos das ferramentas em pedra, machado, buril, raspadeira, etc;

“Muitos homens sábios trataram de responder a pergunta o que é a arte? Mas nunca satisfizeram a todo mundo. A arte é uma dessas coisas que, como a terra, o ar, está ao redor de nós, em toda parte, mas que raramente nos detemos a considerar. A arte não é simplesmente o que encontramos nos museus e galerias, ou em cidades como Florença e Roma. Como quer que a definamos, a arte está em tudo o que fazemos para agradar nossos sentidos.” (READ apud REVERBEL, 1989: 21)

O significado da arte é diferente para adultos e crianças. Para crianças, a arte é principalmente um meio de expressão. A criança é um ser extremamente dinâmico: à medida que se desenvolve e modifica sua forma de encarar o mundo, sua expressão também modifica.

A arte desempenha um papel extremamente vital na educação das crianças.

Quando a criança desenha, faz uma escultura ou dramatiza uma situação, transmite com isso uma parte de si mesma, nos mostra com se sente, como pensa e como vê.

É um enorme prazer expressar os próprios sentimentos e emoções através da arte. Até crianças muito pequenas podem sentir essa satisfação ao fazer uso de lápis e papel. Esse tipo de expressão estimula a autoconfiança e proporciona uma base para níveis mais avançados.

As atividades de expressão propostas às crianças desenvolvem suas capacidades de observação, percepção e imaginação, aptidões consideradas fundamentais para a apreciação de um quadro, escultura, espetáculo ou música.

Nosso objetivo na escola não é ter um aluno-ator, um aluno-pintor ou um aluno-compositor, mas sim dar oportunidades a cada um de descobrir o mundo, a si próprio e a importância da arte na vida humana.

1.1 COMO SE DESENVOLVE A APRENDIZAGEM DA ARTE?

Toda arte é expressão, seja ela teatro, música, pintura, escultura, cinema ou dança. Trata-se de expressar de modo concreto, as criatividades que existem em todo ser humano.

A criança aprende atuando, motivo pelo qual é preciso que o professor lhe ofereça oportunidades de atuação. O clima adequado para a criança atuar deve oferecer ampla liberdade e respeito, levando em consideração principalmente o nível de desenvolvimento em que a criança se encontra. Não se devem atribuir notas ou conceitos à sua produção, pois cada aluno cria na medida de suas possibilidades.

“O significado da arte é diferente para adultos e crianças. Para as crianças, a arte é principalmente um meio de expressão. A criança é um ser extremamente dinâmico: à medida que se desenvolve e modifica sua forma de encarar o mundo, sua expressão também se modifica”. (REVERBEL, 1989: 21)

A imitação é o primeiro estágio no desenvolvimento da individualidade, e quando mais rico for o campo de ação para a imitação, mais rica será a expressão dessas individualidades.

Nesse sentido o ensino de teatro é fundamental, pois, através dos jogos de imitação e criação, a criança é estimulada a descobrir gradualmente a si própria, ao outro e ao

mundo que a rodeia. E ao longo do caminho das descobertas vai se desenvolvendo concomitantemente a aprendizagem da arte e das demais disciplinas.

1.2 O TEATRO NA EDUCAÇÃO ATRAVÉS DOS TEMPOS

Pensadores e educadores vem há muito tempo percorrendo diversos caminhos na tentativa de encontrar aquele que realmente coloque a arte a serviço da educação.

Numa rápida revisão da arte e da história do pensamento educacional, verifica-se que esses caminhos são longos, pois começaram a ser trilhados na Grécia no século V a.C.

A educação grega valorizou o teatro, a música, a dança e a literatura. Platão considerava o jogo fundamental na educação. Dizia que mesmo as crianças de tenra idade deveriam participar de todas as formas de jogos adequadas ao seu nível de desenvolvimento, pois sem essa atmosfera lúdica, elas jamais seriam adultos educados e bons cidadãos. Achava também que a educação deveria começar de maneira lúdica e sem qualquer ar de constrangimento, sobretudo para que as crianças pudessem desenvolver a tendência natural de seu caráter.

Aristóteles, como Platão, deu grande destaque ao jogo na educação, considerando-o de máxima importância, pois acreditava que educar era preparar para a vida, proporcionando ao mesmo tempo prazer.

Para os romanos, o teatro era a imitação que teria um propósito educacional se pudesse ensinar lições morais. Horácio considerava o teatro uma forma não só de entretenimento, mas também de educação.

Carlos Magno, coroado rei do Sacro Império Romano-Germânico, por volta do século IX, fundou escolas e monastérios por toda a Europa, a partir dos quais ocorreram mudanças gradativas. Os trabalhos de Aristóteles foram novamente estudados e o teatro foi reavaliado. São Tomás de Aquino adaptou a filosofia aristotélica à fé católica, dando então aprovação plena à representação, desde que ela fosse recreação pura. O ensino do teatro propagou-se pelas escolas. Por cinco séculos, as encenações dos mistérios, e das moralidades propiciaram às massas sua educação.

Na Renascença, surgiram numerosas academias, onde os estudiosos das obras clássicas encenavam peças latinas. Os membros dessas academias tornaram-se professores, e

o teatro na escola começou a florescer. Cultivava-se a arte de falar, pratica essa realizada através de diálogos. Em função desse tipo de ensino, os espetáculos escolares eram muito valorizados.

Rabelais criou 316 jogos para “exercitar a mente e o corpo”. Além disso, introduziu o teatro, a dança, o canto, a modelagem a pintura, o estudo da natureza e os trabalhos manuais nas escolas da França.

Nas escolas inglesas, o estudo dos clássicos e as atividades artísticas, sobretudo as dramáticas, eram consideradas excelentes recursos para o aprendizado da linguagem.

Da metade do século XVI à metade do século XVII, o teatro, atacado pelos puritanos, era apenas tolerado nas escolas, e ainda assim com a imposição de ser moralmente sadio e apresentado somente em latim. Na ultima metade do século XVI, com a expulsão dos puritanos, a educação tornou-se mais liberal, incluindo-se nas escolas inglesas, a exemplo da França, teatro e dança para as meninas.

Filósofos em diversas épocas da historia destacaram a importância do ensino das artes na escola através de jogos de expressão.

Leibniz apoiava o teatro com a condição de que fosse instrutivo. Era de opinião que a melhor tragédia purificava a autocompaixão e produzia o altruísmo.

Para Locke, o conhecimento advinha da percepção dos sentidos, estando implícita a idéia que a arte deveria ser pratica.

Para Rosseau, cujo pensamento influenciou profundamente as teorias de Frobel, Pestalozzi, Montessori e Deny, a primeira fase da educação da criança deveria ser quase inteiramente baseada em jogos: “Ame a infância; estimule seus jogos, seus prazeres, seus encantadores instintos. Considere o homem no homem, e a criança na criança. A natureza deseja que as crianças sejam crianças antes de serem homens. Se tentarmos inverter homens. Se tentarmos inverter a ordem, produziremos frutos precoces, que não terão nem maturação, nem sabor, e logo estarão estragados.”

Sabe-se, hoje, que a criança é um ser em desenvolvimento, e que cada fase de seu crescimento deve ser estimulada pelo jogo, que é para a criança prazer, trabalho, dever e essência da vida.

1.3 CONCEITOS DE TEATRO

A palavra teatro deriva do verbo grego correspondente ao ato de ver, enxergar (theastai). O teatro atual pode ser considerado uma somatória de muitas das artes (atuação, cenografia, direção, iluminação). O resultado de tal somatória visa à representação de uma realidade, ora imitativa, ora dramática, ora fantástica. É uma arte performática mimética.

A origem do teatro pode ser remontada desde as primeiras sociedades primitivas, em que acreditava-se no uso de danças imitativas como propiciadores de poderes sobrenaturais que controlavam todos os fatos necessários à sobrevivência (fertilidade da terra, casa, sucesso nas batalhas, etc.) possuindo também caráter de exorcização dos maus espíritos. Portanto, um caráter ritualístico.

Com o desenvolvimento do domínio e conhecimento do homem em relação aos fenômenos naturais, o teatro vai deixando suas características ritualistas, dando lugar às características mais educacionais. Ainda num estágio de maior desenvolvimento, o teatro passou a ser o lugar de representação de lendas relacionadas aos deuses e heróis.

1.4 ORIGEM DO TEATRO

A origem do teatro, desde o homem primitivo e os primórdios do teatro, com seus rituais, manifestações e danças, ao surgimento do teatro no Egito e na Grécia antiga.

Também a Antiguidade Clássica com o teatro greco-romano, e sua evolução pela Idade Média, Renascença até o teatro moderno.

É comum ouvirmos dizer que o teatro começou na Grécia, há muitos séculos atrás. No entanto, existem outros exemplos de manifestações teatrais anteriores aos gregos. Por exemplo, na China antiga, o budismo usava o teatro como forma de expressão religiosa. No Egito, um grande espetáculo popular contava a história da ressurreição do Osíris e da morte de Hórus. Na Índia, se acredita que o teatro tenha surgido com Brama. E nos tempos pré-helênicos, os cretenses homenageavam seus deuses em teatros, provavelmente construídos no século dezenove ante de Cristo. É fácil perceber através destes poucos exemplos, uma origem religiosa para as manifestações teatrais.

Segundo Fernando Lomardo, a modalidade teatral surgiu na Itália, e depois migrou sob formas mais diluídas, para outros países, era formada por grupos de atores

viajantes, profissionais que se ocupavam exclusivamente de teatro, apresentando-se sobre palcos móveis em todas as cidades. (1994: 11)

No entanto, podemos olhar ainda mais para trás quando lembramos que o teatro é a imitação de uma ação e que o ato de imitar está presente na essência dos mais primitivos rituais que conhecemos. É através da imitação que a criança se desenvolve aprendendo a falar e a agir. Comparando este homem primitivo com uma criança, podemos observar que ambos são completamente ignorantes em relação ao universo que o cerca. E muito provavelmente, este homem, ansioso por encontrar respostas para as suas perguntas, tenha começado a construir um acervo de mitologias, religiões e rituais, numa tentativa de explicação do mundo, dos fenômenos naturais, da vida, do nascimento, da morte.

Na história do pensamento humano o mito surge como uma tentativa de explicação, compreensão e controle do mundo. É através do mito que o homem primitivo tenta compreender os fenômenos da natureza, atribuindo-lhes uma origem divina. A palavra mitologia está ligada a um conjunto de narrativas da vida, das aventuras, viagens, afetos e desafetos dos mitos, dos deuses, dos heróis. Existem diversas mitologias: cristã, egípcia, hindu, grega, etc.

A palavra religião, do verbo latino religare (ato de ligar) pode ser definida como o conjunto de atitudes pelas quais o homem se liga ao divino. Através da realização dos rito/rituais o homem relembra os mitos. Por exemplo: no ritual da missa cristã, uma série de procedimentos relembram a vida, morte e ressurreição de seu principal mito Jesus Cristo.

O famoso antropólogo Malinowski propõe que o mito não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade arcaica, que satisfaz as profundas necessidades religiosas, aspirações morais, as pressões e imperativos de ordem social e mesmo as exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, exalta e codifica a crença; protege e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito é um ingrediente vital da civilização humana, ele é uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é, absolutamente, uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria popular.

Mas e o teatro? A origem do teatro ocidental está ligada aos mitos gregos arcaicos e à religião grega. A mitologia grega é formada por numerosos deuses imortais e

antropomórficos, isto é, que têm a forma e o temperamento humano; os deuses antropomorfizados amam, odeiam, perseguem, discutem, sentem ciúme, são vingativos, traem, mentem como as pessoas comuns. Existem várias gerações e famílias divinas na mitologia grega.

1.5 ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Na Grécia antiga, os festivais anuais em honra ao deus Dioniso (Baco, para os latinos) compreendiam, entre seus eventos, a representação de tragédias e comédias. As primeiras formas dramáticas na Grécia surgiram neste contexto, inicialmente com as canções dionisiacas (ditirambos).

A tragédia, em seu estágio seguinte, realizou-se com a representação da primeira tragédia com Téspis. A introdução de segundos e terceiros atores nas tragédias veio com Ésquilo e Sófocles. Surgiu também a peça satírica: o conservador Aristófanes cria um gênero sem paralelo no teatro moderno, pois a comédia aristofânica mesclada a paródia mitológica com a sátira política. Todos os papéis eram representados por homens, pois não era permitida a participação de mulheres. Os escritores participavam, muitas vezes, tanto das atuações, como dos ensaios e da idealização das coreografias. O espaço utilizado para as encenações, em Atenas, era apenas um grande círculo.

Com o passar do tempo, grandes inovações foram sendo adicionadas ao teatro grego, como a profissionalização, a estrutura dos espaços cênicos (surgimento do palco elevado), etc. Os escritores dos textos dramáticos cuidavam de praticamente todos os estágios das produções. Nesse mesmo período, os romanos já possuíam seu teatro, grandemente influenciado pelo teatro grego, do qual tirou todos os modelos. Nomes importantes do teatro romano foram Plauto e Terêncio. Roma não possui um teatro permanente até o ano 55 a.C., mas segundo é dito, enorme tendas eram erguidas, com capacidade para abrigarem cerca de quarenta mil espectadores. Apesar de ter sido totalmente baseado nos moldes gregos, o teatro romano criou suas próprias inovações, como a pantomima, em que apenas um ator representava todos os papéis, com a utilização de máscara para cada personagem interpretado, sendo o ator acompanhado por músicos e por coro.

1.5.1 DAS PROCISSÕES DIONISÍACAS AO PALCO DAS TRAGÉDIAS

As procissões dionisíacas contavam a história da vida do deus Dioniso, de um modo análogo às procissões da Semana Santa cristã, em que a vida, paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo é relembrada.

Na vida de Dioniso, há dois momentos bastante diferentes: quando ele é destruído pelos Titãs (morte, tensão) e quando ele renasce (alegria, extroversão). Já sabemos que estes dois momentos têm significados relacionados ao ciclo da natureza, no qual a semente fica enterrada por alguns meses, para enfim, surgir, germinada. No momento da morte de Dioniso eram entoados cantos tristes e solenes, chamados ditirambos. A tragédia é uma forma dramática surgida na Grécia, no século V a. C., originada do ditirambro (canto em louvor a Dioniso). Etimologia (origem) da palavra tragédia: tragos (bode) + oide (canto) = canto do bode, animal que relembra um dos disfarces usados por Dioniso.

O desenvolvimento do pensamento grego apresenta dois momentos fundamentais: século XVI a.C. até o século IX a. C. quando a sociedade e o pensamento apoiavam-se no mito para encontrar explicações para os fenômenos na natureza e para a vida em geral. E a partir do século VIII a. C. quando surge a pólis, o pensamento filosófico e a valorização do racional, que vão recusar a visão de mundo anterior (baseada no pensamento mítico).

O teatro surge como novidade artística, na Grécia do século V a. C. trazendo normas estéticas, temas e convenções próprias. Pode-se dizer que o teatro explica o contexto histórico do século V, da mesma forma que o contexto daquele momento se apreende melhor através das peças então produzidas, demonstrando a profunda inter-relação entre sociedade e teatro.

1.6 IDADE MÉDIA

Com o advento do Cristianismo, o teatro não encontrou apoio de patrocinadores, sendo considerado pagão. Desta forma, as representações teatrais foram totalmente extintas.

O renascimento do teatro se deu, paradoxalmente, através da própria igreja, na Era Medieval, através da representação da história da ressurreição de Cristo. A partir deste momento, o teatro era utilizado como veículo de propagação de conteúdos bíblicos, tendo sido

representados por membros da igreja (padres e monges).

O teatro medieval religioso entrou em franco declínio a partir de meados do século XVI. Desde o século XV, trupes teatrais agregavam-se aos domínios de senhores nobres e reis, constituindo o chamado teatro elisabetano. Os atores – ainda com a participação exclusiva de atores homens – eram empregados pela nobreza e por membros da realeza. O próprio Shakespeare, assim como o ator original de Otelo e Hamlet, Richard Burbage, eram empregados pelo Lorde Chamberlain e, mais tarde, foram empregados pelo próprio rei.

Na Espanha, atores profissionais trabalhavam por conta própria, sendo empresariados pelos chamados autores de comédia. Anualmente, as companhias realizavam festivais religiosos e, sobretudo no século XVII, as representações nas cortes espanholas encontravam-se fortemente influenciadas pelas encenações italianas. Os nomes mais proeminentes deste período (a chamada idade de ouro do teatro espanhol) foram Calderon de La Barca e Lope de Vega.

1.7 O TEATRO DA RENASCENÇA

Foi mais notadamente na Itália que o teatro renascentista rompeu com as tradições do teatro medieval. Houve uma verdadeira recriação das estruturas teatrais na Itália, através das representações do chamado teatro humanista. Os atores italianos deste, basicamente, eram amadores, embora já no século XVI tenha havido um intenso processo de profissionalização dos atores, com o surgimento da chamada “Commedia Dell’Arte”, em que alguns tipos representados provinham da tradição do antigo teatro romano: eram constantes as figuras do avaro e do fanfarrão.

Devido às muitas viagens que as pequenas companhias de Commedia Dell’Arte empreendiam por toda a Europa, este gênero teatral exerceu grande influência sobre o teatro realizado em outras nações. Um dos aspectos marcantes nesse teatro foi a utilização de mulheres nas representações, fato que passou a se estender para os outros países.

No século XVII, o teatro italiano experimentou grandes evoluções cênicas, muitas das quais já o teatro como atualmente é estruturado. Muitos mecanismos foram adicionados à infra-estrutura interna do palco, permitindo a mobilidade de cenários e, portanto, uma maior versatilidade nas representações.

Foi a partir do século XVII que as mulheres passaram a fazer parte das atuações teatrais na Inglaterra e na França. Na Inglaterra, os papéis femininos eram antes representados por jovens atores aprendizes. Na França, uma das atrizes que outrora havia sido integrante do grupo de Molière passou a fazer parte do elenco das peças de Racine. Therese du Parc, conhecida depois com La Champmesle, foi a atriz que primeiro interpretou o papel principal de Fedra, da obra de Racine, tornando-se então uma das principais atrizes da chamada “Commedie Française”.

1.8 O TEATRO MODERNO

Ao cabo do século XVII, as mudanças na estrutura dramática das peças foram reflexo de acontecimentos históricos como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Surgiram formas como o melodrama, que atendia ao gosto do grande público. Muitos teatros surgiram juntamente com esse grande público.

No século XIX as inovações cênicas e infra-estruturais do teatro tiveram prosseguimento. O teatro Booth de Nova York já utilizava os recursos do elevador hidráulico. Os recursos de iluminação também passaram por muitas inovações e experimentações, com o advento da luz a gás.

Em 1881, o Savoy Theatre de Londres foi o primeiro a utilizar iluminação elétrica. Os cenários, assim como o figurino, procuravam reproduzir situações históricas com um realismo bastante apurado. As sessões teatrais, em que outrora encenavam-se várias peças novas ou antigas, foram passando a ser utilizadas apenas para a encenação de uma peça. Todas as inovações pelas quais o teatro foi passando exigiram o surgimento da figura do diretor, que trata de todos os estágios artísticos de uma produção.

Ao final do século XIX uma série de autores passaram a assumir uma postura de criação bastante diversa da de seus predecessores românticos, visando a arte como veículo de denúncia da realidade. Escritores como Henrik Ibsen e Emile Zola foram partidários dessa nova tendência, cada qual com sua visão particular.

O teatro do século XX caracteriza-se pelo ecletismo e pela grande quebra de antigas tradições. O “design” cênico, a direção teatral, a infra-estrutura e os estilos de interpretação não se vincularam a um único padrão predominante. Entretanto, pode-se dizer

que as idéias de Bertolt Brecht foram as que mais influenciaram o teatro moderno. Segundo Brecht dizia, o ator deve manter-se consciente do fato que está atuando e que jamais pode emprestar sua personalidade ao personagem interpretado.

A peça em si, por sua vez, assim como a mensagem social nela contida, deveria ser o supremo objeto de interesse. Para tanto, os espectadores deveriam ser constantemente lembrados que estão vendo uma peça teatral e que, portanto, não identifiquem os personagens como figuras da vida real, pois neste caso a emoção do espectador obscureceria seu senso crítico.

Dado o seu temor no caso dos atores mostrarem-se incapazes de desempenhar os papéis com tanta imparcialidade, Brecht utilizou vários recursos que libertariam as encenações de quaisquer ilusões de realidade que poderiam ser criadas nas mentes dos espectadores. A cenografia dirigia-se a muitos efeitos não-realísticos, assim como as próprias atividades de mudança de palco podiam ser vistas pelo público. No teatro contemporâneo, tanto as tradições realistas como as não-realistas convivem simultaneamente.

1.9 FESTIVAL DE TEATRO

O teatro grego nasceu da religião e mesmo após todas as transformações pelas quais passou não perdeu de vista as suas origens. As representações dramáticas em Atenas realizavam-se três vezes por ano, por ocasião das festas dionisíacas:

Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias – eram celebradas na primavera (fins de março) e freqüentadas por toda a população grega, além de embaixadores estrangeiros. A festa durava seis déias. O primeiro era consagrado a uma solene procissão, em que toda a cidade tomava parte. Nesta procissão se levava a estátua do Deus Dionísio que era finalmente colocada na orquestra do Teatro de Dionísio. Nos dois dias seguintes celebravam-se os concursos de dez coros ditirâmicos. Os concursos dramáticos ocupavam os três últimos dias. Eram escolhidos três poetas trágicos, que representavam cada um deles, sua obra inteira, num mesmo dia. Ou seja, três tragédias e um drama satírico (tetralogia).

Leneanas – tinham um caráter mais local. Celebravam-se no inverno, fins de janeiro e duravam de três a quatro dias. Uma procissão, de cunho extremamente licencioso e um duplo concurso e comédias e tragédias, eram as atrações da festa.

Dionísias Rurais – celebravam-se apenas nos “demos” (povoados) nos fins de dezembro e eram as mais antigas festas de Dionísio, dependendo o brilho de tais festejos dos recursos do demos.

A preparação das “Grandes Dionísias” ficava sob a responsabilidade de um funcionário do governo que recrutava os coregos (cidadãos ricos que patrocinavam os coros) e com isso, garantia a produção do espetáculo. A coregia era um dos serviços públicos impostos pelo Estado ateniense aos cidadãos ricos. Com financiamento garantido, tanto para os ensaios quanto para as representações teatrais, que se realizavam obrigatoriamente três vezes ao ano, o corego recrutava atores, profissionalizava-os, selecionava os poetas competidores, encarregava-se da parte organizacional do espetáculo, garantia o acesso de todos os cidadãos aos espetáculos, com direito a uma ajuda de custo para o pagamento dos ingressos e das refeições nos dias de festivais, para os mais pobres.

A especialização das atividades teatrais atinge tal nível na Atenas clássica que o Estado estabelece uma legislação sobre o fazer teatral, estipulando critérios de seleção dos atores para os principais papéis e seus substitutos, distribuição dos personagens e recrutamento dos coreutas (integrantes do coro que contracenavam com os atores).

No final dos concursos dramáticos realizava-se um julgamento, de onde resultava a classificação final dos concorrentes. Eram três categorias premiadas: poetas, coregos e protagonistas. Essa classificação era votada por um júri, que dava seu veredicto sob forma de voto secreto.

As representações em Atenas começavam pela manhã. E se assistia ao espetáculo com uma coroa na cabeça, como nas cerimônias religiosas. As mulheres atenienses, embora não pudessem participar da cena, podiam assisti-la como espectadoras, pelo menos da tragédia. Quanto à comédia, devido a certas liberdades inerentes ao gênero, não era freqüentada pelas atenienses mais “sérias”.

CAPITULO II TEATRO DE BONECOS

Segundo a obra “Educação Artística no cotidiano escolar” de autoria de Célia Maria de Deus Diniz e Solange F. Pinto Valadares (1994), acredita-se que o Teatro de Bonecos seja tão antigo quanto o teatro convencional. Segundo pesquisadores a essência do teatro de bonecos está na pré-história, quando os homens primitivos encantados com suas sombras nas paredes das cavernas, teriam desenvolvido o teatro de sombras na intenção de divertir seus filhos.

A partir daí a criatividade humana acompanha a evolução passando por várias etapas, começando pelo boneco de barro sem articulação e mais tarde os primeiros bonecos com articulação de cabeça e membros.

No Oriente, o boneco tinha caráter religioso e era visto com muito respeito. Para os orientais o boneco não era simples diversão, acreditava-se que eles tinham poderes mágicos chegando a substituir divindades, possuíam poderes mediúnicos. Sem falar na tecnologia perfeita, onde segundo algumas lendas chinesas, o imperador Wu que data a dinastia Han, desesperado com a morte de sua imperatriz teria oferecido uma fortuna a quem pudesse restituir-lhe a vida. Surgiu então um bonequeiro que, com uma réplica da silhueta de sua amada, apresentou-a ao imperador no teatro das sombras. O imperador, fascinado, passou a assistir todas as noites seus espetáculos.

No Ocidente, o boneco está ligado ao homem em sua realidade racional, mantendo ma relação com o divino de forma meio fantástica, grotesca e até mesmo fantasiosa. Sua história está ligada aos atores do teatro popular grego e romano. Na Grécia, os

bonecos eram audaciosos, chegando ridicularizar as lendas cristãs. Roma assimila a cultura grega fazendo com que o teatro de bonecos desenvolva-se por toda a Europa.

Porém na Idade Média, como todas as outras artes, o teatro de bonecos também sofre perseguições, já que de início era utilizado nas doutrinações religiosas da época. Passa então a ser apresentado nas feiras livres das cidades.

Por todo o mundo o teatro de bonecos apresenta-se com uma determinada nomenclatura. Na Itália o Maceus que antecedeu o Polichinelo; na Turquia, Karagoz; na Grécia, as Atalanas; na Alemanha, o Kasper; na Rússia, o Petruska; em Java, o Wayang; na Espanha, o Cristovam; na Inglaterra, o Punch; na França, o Guinhol; nos Estados Unidos, o Mupptes e no Brasil o Mamulengo.

Foi por meio de seus colonizadores europeus que o teatro de bonecos chegou ao Brasil. Eles eram usados nos trabalhos de catequese. Mas foi no nordeste que esta arte mais se desenvolveu, principalmente em Pernambuco. Nas cidades do interior da Paraíba o teatro de bonecos recebeu o nome de Babau e durante muito tempo foi um dos meios de comunicação mais eficientes, pois era através dessa arte que os problemas sociais eram expostos para a sociedade.

2.1 DA RUA AO TEATRO

Também no Brasil, os indícios mais remotos sobre teatro infantil se referem ao teatro de bonecos, e ainda sem visar especificamente o público infantil, que apesar disso participava o quanto podia de tais manifestações populares.

De acordo com Diniz e Valadares (1994), no século XVIII distinguam-se três tipos básicos de teatro de bonecos: os títeres de capote, os títeres de porta ou janela e os títeres de sala, ou ópera de títeres. Dos três, o primeiro era o mais curioso. Consistia numa espécie de “homem-teatro”, vestido com uma grande capa preta. Uma pequena trave, montada no próprio homem-teatro por meio de um sistema de ombreiras, sustentava a capa estendida verticalmente, como uma cortina, e por trás destas um bonequeiro manipulava os fantoches (ou títeres, isto é, bonecos de luva) que apareciam por sobre a capa.

2.2 TEATRO DE BONECOS NO BRASIL

O teatro de bonecos no Brasil, como movimento organizado, é uma

manifestação bastante recente. Até 1966 o gênero se manifestava, basicamente, através das apresentações de artistas populares. Grupos de outra natureza rareavam por este país.

Em 1966 foi organizado na cidade do Rio de Janeiro, o 1º Festival de Teatro de Bonecos do Estado da Guanabara. Poucos grupos do Brasil compareceram (na realidade era a quase totalidade dos existentes então).

A maior contribuição do Festival foi a constatação por parte dos grupos participantes, sobre a necessidade de uma organização que possibilitasse encontros e conseqüentes trocas mais freqüentes. Em 1966, após inúmeros encontros e reuniões foi criada a ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, entidade que até hoje congrega os bonequeiros de todo o país. Em pouco tempo a ABTB passou a representar a UNIMA (União Internacional dos Marionetistas) no Brasil. A partir daí o desenvolvimento do gênero foi surpreendente, até conquistar nos dias de hoje, um espaço significativo no panorama cultural brasileiro, com todas as instituições que congregam bonequeiros no mundo.

2.3 OS ANOS 60

Segundo a obra “Arte no cotidiano escolar” de Diniz e Valadares (2001), os anos 60 chegam trazendo um volume maior e mais diversificado de iniciativas no teatro para crianças. A *intelligentsia* continua ditando regras sobre o como e o porquê fazer teatro infantil, sempre de olho no “público de amanhã.” O apoio oficial permanece, basicamente sob a forma de concursos de dramaturgia patrocinadas pelo Estado. Após o golpe militar de 1964 torna-se interessante para o poder estimular qualquer iniciativa que ajude a legitimar o sistema, e surgem os textos propagandísticos, cantando aos quatro ventos que tudo é belo, o país é lindo e rico, somos todos amigos dos índios, que não existe racismo no Brasil, etc.

Felizmente, esse propagandismo não é a única fonte. A dramaturgia para crianças sobrevive e se diversifica, fazendo supor que também a encenação começasse a vislumbrar novos caminhos. Os textos passam a apresentar uma maior variedade temática, e se na década de 50 predominavam as adaptações de contos e lendas, na de 60 surge maior número de histórias originais, com aproveitamento de temas como a ficção científica e a *Commedia dell'arte*, sem descartar, porém, as lendas folclóricas ou indígenas e os contos de fadas.

2.4 E O TEATRO ESCOLAR?

Também vêm surgir iniciativas interessantes: Em 1962 o SNT (Serviço Nacional de Teatro) inaugura um curso de Teatro Infantil no Conservatório Nacional de Teatro, no Rio. O currículo incluía matérias como “raízes literárias” (fábulas, lendas, etc) heróis modernos, dramaturgia infantil, psicologia infantil, entre outras.

Em Porto Alegre, o teatro-educadora Olga Reverbel dá início ao TIPIE (Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação).

Como todos os defensores ardorosos do teatro escolar, Olga Reverbel encara a função educativa como sendo a primordial no teatro infantil, como vemos pelo comentário abaixo.

“Que o teatro tem a função de divertir instruindo é uma verdade que ninguém ousaria contestar, pois seria negar-lhe a própria essência e a sua longa história.” (LOMARDO, 1994: 63.)

A revisão das técnicas educacionais e a conseqüente reavaliação do teatro como recurso educativo só virão nos anos 70, acompanhados de algumas publicações que esquentarão os debates sobre os rumos do teatro-educação.

2.5 OS ANOS 70

O teatro infantil chega aos anos 70 gozando de certo status como gênero específico. Até mesmo a tradicionalíssima Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) passa, a partir de 1970, a publicar também textos para crianças.

Nunca se discutiu tanto o teatro infantil. Mas no âmbito editorial, apenas o teatro educativo mereceu atenção. Nesse ponto a década de 70, comparada às de 50 e 60, é uma fartura.

Na década de 70 no Brasil predominava a corrente denominada “contextualismo”, uma vez que se baseia na identificação de um contexto, ou demanda específica, que será trabalhada através da arte. De acordo com o ponto de vista que diz que a arte-educação tem como função auxiliar a formação do indivíduo pleno e integrado e não a aquisição de aptidões artísticas, a prática do teatro-educação, nessa época, enfatizava mais o

processo (isto é, a vivência que cada participante terá dentro do grupo) que o resultado (a montagem de uma peça).

“É na procura da brasilidade que o teatro infantil está à frente, uma vez que o teatro adulto raramente se preocupa com isso. É grande a contribuição que o teatro infantil tem para dar: é a pesquisa das raízes da gente, através dos folguedos, da festa, da celebração e do rito e, sobretudo, a presença do índio, que não existe em nenhum espetáculo adulto”. (LOMARDO, 1994:72).

Do ponto de vista dramatúrgico, em toda a produção da década de 70, há uma nítida diluição do conflito e do delineamento das personagens. Baseando-se no folguedo popular, no jogo espontâneo, na transformação do objeto e na demonstração do poder criador da imaginação, cria-se uma dinâmica narrativa em que os mecanismos de transformação e ruptura são mais importantes que o conteúdo do texto.

2.6 OS ANOS 80

Vimos que o teatro infantil desde a década de 50, vem se diversificando e buscando embasamentos mais sólidos para seu funcionamento, tanto no plano estético quanto no educativo. A diferença é que este se baseia num corpo teórico mais sistematizado e conta com o apoio de uma parcela significativa dos profissionais de educação e artes, enquanto o primeiro se baseia mais na própria experiência e muitas vezes não encontra apoio sequer dentro da própria classe profissional. Mas ambos têm conseguindo encontrar formas de se manter e de diversificar seus modos de atuação.

Entre o que surge de novo, vem da psicanálise uma das mais influentes contribuições que o teatro para crianças recebeu nos últimos anos. É o livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, do terapeuta alemão Bruno Bettelheim, publicado em 1980. O autor defende a utilização do conto de fadas como recurso na elaboração de nossa experiência afetiva e social. Bettelheim afirma que:

“Os contos de fadas começam onde a criança realmente se encontra em seu ser psicológico emocional. Falam de suas pressões internas graves de uma maneira que ela inconscientemente compreende e sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe. Os contos de fadas constituem, portanto, um universo de apoio à formação e auto-afirmação da criança”. (Bettelheim in: LOMARDO, 1994: 79).

Os anos 80 são também a década do surgimento, em larga escala, dos “projetos-escola”, verdadeiro fenômeno de proliferação do teatro para crianças. Não há grupo ou espetáculo para crianças, hoje, que não tenha a sua agenda de apresentações para escolas.

No campo do teatro educativo, em 1984 é publicado a primeira tese sobre teatro-educação defendida no Brasil. Jogos teatrais, de Ingrid Koudela, tem como base os trabalhos com jogos dramáticos desenvolvidos pela norte-americana Viola Spolim, representando uma força a mais na defesa da corrente essencialista em teatro-educação.

2.7 ANOS 90

O teatro infantil chega ao anos 90 mantendo-se como motivo de duas espécies básicas de acusação: de um lado, há os que lastimam seu abandono e o desprezo com que é tratado e reivindicam maior apoio e atenção para suas realizações; de outro, os que o acusam de conformismo, mesmice, má qualidade, falta de renovação.

Olhando para trás, e para o que ele é hoje, verificamos que não apenas andou com as próprias pernas, mas também que sempre evoluiu, talvez de forma lenta, mas inabalável, experimentando, recebendo influências, influenciando, errando e acertando.

2.8 TEATRO DE BONECOS NO BRASIL, HOJE

Nos anos 60, qualquer previsão que se aproximasse da realidade do movimento bonequeiro no ano 2000, seria, no mínimo, exagerada. Naquela época, raríssimos grupos se dedicavam ao gênero e, mesmo assim, espalhados por esse imenso país, o que tornava praticamente inviável uma relação mais próxima.

Passados pouco mais de 30 anos, o que vemos impressiona sobremaneira. O movimento contabiliza a realização de várias dezenas de festivais, nacionais e internacionais, em vários estados. Apenas na cidade de Curitiba 10 festivais aconteceram, mais 2 da ABTB. A relação do movimento com as instituições do gênero, nacionais e internacionais, é intensa.

A formação do bonequeiro dispõe, atualmente de inúmeras facilidades e possibilidades, através da realização de cursos ministrados por profissionais reconhecidos, da bibliografia disponível, do grande número de produções e do acentuado intercâmbio.

O boneco está presente de maneira marcante através de suas produções para teatro, televisão, cinema, escolas, etc.

Chegou o reconhecimento. A maturidade está próxima.

CAPITULO III O JOGO COMO ATIVIDADE DRAMÁTICA

O jogo dramático Infantil é uma forma de arte por direito próprio, não é uma atividade inventada por alguém, mas sim o comportamento real dos seres humanos, é uma parte vital da vida. Não é uma atividade do ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. O jogo é na verdade a vida. A melhor brincadeira teatral infantil só tem lugar onde oportunidade e encorajamento lhe são conscientemente oferecidos por uma mente adulta. É preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio de consideração e empatia.

Segundo Olga Reverbel (1989), há uma variedade infinita de jogos dramáticos, uma gama nuançada de exercícios que vai desde o simples jogo de uma criança imitando uma personagem, um animal, uma profissão, até o jogo coletivo composto dos desejos e das idéias de cada um.

As atividades dramáticas desenvolvem-se progressivamente, da infância à adolescência, obedecendo cada uma delas ao objetivo geral do teatro-educação, que visa a estimular a auto-expressão do aprendiz.

Auto-expressão envolve espontaneidade, e esta só se manifesta num clima de liberdade e profundo respeito pela personalidade do outro.

Ao mesmo tempo em que vão se realizando as tarefas de modo ativo, voluntário e coletivo, vai-se pouco a pouco, descobrindo as tendências e anseios ao proporcionar-se atividades dramáticas através dos jogos dramáticos que permitam liberar a

personalidade pela espontaneidade e formá-la pela cultura.

Segundo Olga Reverbel (1989), todo jogo dramático deverá sensibilizar para a descoberta de si próprio, do outro meio e do meio ambiente.

Só haverá “descoberta” num clima de liberdade e consideração pelas manifestações expressas gratuitamente, sem prêmios ou castigos.

A função inicial dos jogos dramáticos é, por conseguinte, a de criar um clima de liberdade e acatamento que favoreça a livre expressão. Estes, por sua vez, revelarão os anseios e tendências necessárias para que haja crescimento.

Do jardim de infância à escola de segundo grau o oficinheiro contemplará, dia a dia, a construção da paisagem humana. Haverá, como nos fala a bíblia no Eclesiastes, um tempo para cada situação, o tempo do “por quê?” Tempo do “não”, o da “revolta”, o da “imaginação”, o da “criação” o da “busca de identidade”, o da “imitação e o da “condicionamento” até que seja chegado o tempo que somará todos: o tempo da “colheita” ou seja a formação da personalidade.

3.1 UNIDADES DE DESCOBERTA

Definindo uma idéia de criatividade, dizemos que ela surge quando brincamos, imaginamos ou sonhamos, e que para lidar com a arte é imprescindível preservar o espírito da criança que cada um tem dentro de si.

Segundo Olga Reverbel (1989), todos os artistas têm um prazer infantil quando trabalham. Por mais terrível, cruel ou amargo que seja o que criamos tudo tem origem no prazer infantil da brincadeira.

O jogo, com sua raiz no brincar da criança e a mudança das suas regras como fonte de novas atividades, é uma das contribuições sugeridas como conteúdo eficaz no processo de preparação do ator. Defendemos a necessidade de se estudar o brincar como um tema em si e não esquecendo de algumas propostas teatrais que abarcam o jogo no seu processo, propomos baseado nas experiências efetuadas, a investigação mais acentuada e ampla desse material e sua aplicação no trabalho do ator, pois se trata de uma prática que conserva qualidades insuspeitas na abertura de espaços para o fazer criativo de qualquer pessoa verdadeiramente interessada em atuação cênica.

Como atividade livre, voluntária, espontânea, desligada de interesses materiais, o brincar implica confiança e concentração, envolve o corpo todo e a mente, e é acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria capaz de absorver o ator de maneira intensa e total. O jogo faz de uma zona neutra e os impulsos criativos, motores e sensórios (que não são mediados pelo consciente), sua matéria-prima, permitindo desenvolver em toda a plenitude as necessidades de ritmo, harmonia, mudança, alternância, contraste, clímax, etc, que são requisitos fundamentais para a criação no teatro.

3.2 SUAS DÁDIVAS

Os jogos são atividades que envolvem ação global: corporal, mental, mnemônica, emotiva. Como exigem muita concentração num foco de atenção e a maioria deles prescinde de um treinamento aprofundado como pré-requisito, eles tornam uma das atividades coletivas onde, em prazo de segundos, inconscientemente, a autocensura é automaticamente eliminada da ação. E aí está a sua sagrada virtude: no decorrer da atividade, o jogador atua na sua maior plenitude, sem amarras.

De acordo com Olga Reverbel (1989), com a retomada do jogo como conteúdo básico de autodesenvolvimento individual e grupal, os objetivos são:

- Ajudar o ator, através de uma atividade programada desse conteúdo, a flagar seu potencial latente;
- Orientá-lo na dinamização e canalização desse potencial;
- Levá-lo a desenvolver uma atividade refletiva após cada prática visando a localizar os entraves do corpo, da mente, dos relacionamentos e de tudo o que for possível ser abordado;
- Conduzi-lo à pulverização dos entraves através de formulação de segmentos dos jogos;
- Guiar o grupo na criação de um arsenal de atividades abertas que leva cada um de seus elementos sempre a um comportamento dinâmico e criativo frente aos problemas emergentes.

Para a criança, o jogo não é uma atividade qualquer, mas a principal forma de

estruturar todos os planos de sua vida. Suas brincadeiras não são simples lazer, mas aprendizagem de sobrevivência, convivência, construção de espaços, de certificação da sua identidade e da sua satisfação existencial.

Na proposta aqui apresentada o jogo só tem validade para o ator e o grupo enquanto exercício e reflexão. Sem reflexão essa atividade não subsiste como re-aprendizagem para o ator. Re-aprendizagem porque, originalmente, na nossa tenra infância, éramos integralmente aptos a tudo.

Os jogos têm poder de friccionar, de agitar, num breve espaço de tempo, os órgãos da expressão. Num primeiro momento, os assim chamados jogos livres valem como treinos da dinâmica geral: aceleram a motricidade das baterias corporais, vocais, emocionais e intelectuais; e, na segunda etapa, os denominados jogos dirigidos canalizam e assessoram o ato criativo.

O primeiro passo nesse processo é o levantamento de todos os jogos conhecidos, começando pelas brincadeiras das crianças. Principalmente essas, sua estrutura, objetivos e possibilidades de encadeamento num método de aprendizagem e desenvolvimento da expressão cênica.

3.3 DISFUNÇÃO DO JOGO

O exercício de um jogo envolve a criação de estratégias e o seu domínio. Problematisamos a atividade mudando as regras do jogo, que vai exigir a criação de novas estratégias para ser subjugado, o que, paulatinamente, deflagra a participação de mais recursos do potencial energético e criativo do ator e do grupo. Significa que vamos desmembrando as várias partes de um todo, seus detalhes, refúgios, subterfúgios e possibilidades, apossando-se assim de novos arsenais.

Segundo Olga Reverbel (1989), o grande problema de um diretor ou professor iniciantes, e mesmo de um ator solitário na sua tarefa de afinar seu instrumento ou criar um determinado papel, é o de possuir reservas de munição para ir resolvendo os entraves que surgem num processo de treinamento ou criação propriamente dita. Acreditamos que essa perspectiva da idéia prática do jogo e da sua disfunção (mudança das regras, propiciando o surgimento de novos jogos) é um caminho fértil para esses primeiros passos, e no meu caso

específico, tem sido até hoje cada vez mais fascinante e enriquecedor. Esse material pode ser um ponto de partida, que desencantará métodos bastante específicos para seus usuários.

3.4 DESCOBERTA DO MOVIMENTO

Esta unidade de descoberta tem como objetivo geral desenvolver a auto-expressão, estimular o relacionamento grupal e exercitar as possibilidades de movimento relacionando-o com o mundo que o cerca.

Nos jogos dramáticos que envolvem o Movimento, segundo Peter Slade (1978), estão os que desenvolvem a expressão gestual e a expressão facial.

1. Representação de objetos e monumentos com o corpo, sem movimento;
2. Representação de objetos com o corpo em movimento;
3. Reprodução de quadros ou esculturas famosas figurativas;
4. Criação de poses espontâneas a partir de uma ação ou sentimento evocado;
5. Reprodução de gestos característicos de personagens observados pelos aprendizes no meio familiar ou na comunidade;
6. Criação de movimentos partindo de proposições (individual);
7. Criação de movimentos integrados partindo de proposições (coletivo);
8. Observação e reprodução dos movimentos da natureza;
9. Reprodução de gestos do cotidiano sem utilizar os objetos usuais;
10. Marchas com temas diversos e respectivos ritmos, expressando sensações, sentimentos;
11. Improvisação de poses a partir da associação de idéias sugeridas por determinadas palavras;
12. Charada. Interpretação de uma frase através de cenas que representem cada uma de suas partes: sujeito, predicado e complementos.
13. Improvisação de cenas mudas com movimentos e poses, utilizando as experiências das oficinas anteriores: cenários vivos, isto é, construção grupal com o corpo.

3.5 DESCOBERTA DO SOM

Nesta unidade de descoberta, o objetivo geral é descobrir as possibilidades percussivas do próprio corpo, relacionando-as com os demais sons do mundo circundante.

Nestes jogos dramáticos, o som é trabalhado através da expressão verbal e a música no teatro.

1. Reprodução de sons da natureza;
2. Reprodução de sons do meio ambiente;
3. Reprodução de sons característicos de um determinado ambiente;
4. Pesquisa de sons e ruídos no meio ambiente;
5. Aplicação de recursos sonoros próprios e de sons e ruídos pesquisados no meio ambiente;
6. Utilização de instrumentos musicais ao alcance das possibilidades dos aprendizes na criação de trilhas sonoras adequadas e situações propostas peloicineiro e/ou pelos aprendizes;
7. Exercícios de treinamento da habilidade vocal;
8. Organização de trilhas sonoras simples para cenas curtas ou histórias narradas peloicineiro.

3.6 DESCOBERTA DO ESPAÇO

As atividades de descoberta do espaço têm objetivo geral, identificar o espaço, relacionando-o com a vida do homem e dos animais.

Estes jogos dramáticos, conforme Peter Slade (1978), têm como proposta trabalhar o espaço na determinação do espaço cênico.

1. Pesquisar o espaço na sala de oficinas, na escola e na comunidade;
2. Povoar um espaço com objetos variados;
3. Povoar o espaço com o corpo;
4. Povoamento do espaço com o corpo e objetos diversos;

5. Percepção e povoamento do espaço a partir de leitura de texto descritivo;
6. Reprodução de ambientes observados em quadros famosos, cartazes, gravuras ou músicas;
7. Construção de cenários reais com corpos e elementos diversos;
8. Construção de cenários imaginários;
9. Construção de cenários percebidos;
10. Povoamento num determinado espaço, utilizando elementos fundamentais numa situação dramática: personagens, local, conflito (intriga/aventura).

Em todas as atividades dramáticas é absolutamente indispensável que se considere a descontração, o relaxamento e a respiração normal como condições fundamentais para que estas sejam realizadas plenamente.

Tais aquisições básicas não podem ser impostas, e sim devem ser descobertas a partir de cada experiência.

Há inúmeros jogos para que se adquira o controle do corpo e a consciência do mais simples gesto, aos quais o ator se submete, pois são indispensáveis à sua formação profissional. É trabalho de técnica, longo e exaustivo, mas fundamental. O problema consiste na iniciação desta técnica, de modo que se exerça as mesmas sem se fatigar, nem aborrecer. Aqui a meta não é formar um profissional de teatro, mas alguém que se expresse espontaneamente. Daí a insistência para que toda atividade que vise à descontração, ao relaxamento, à concentração e à correta respiração, deva ser apresentado por intermédio de jogos dramáticos, espontâneos ou planejados, num clima de entusiasmo e liberdade.

As atividades enfileiradas nas unidades que se seguem foram adaptadas de exercícios de Expressão Corporal e de Técnica Vocal, e organizadas em forma de jogos dramáticos para que se faça a descoberta da flexibilidade, agilidade, força e equilíbrio do próprio corpo, e o domínio destas prioridades pelo treinamento.

É evidente, porém, que os movimentos corporais de expressão formam um todo harmonioso coordenado pelo pensamento.

No gesto humano exprime-se a um tempo o corpo e o pensamento. Cabe a cada um, ao realizar as atividades dramáticas, fazer o duplo jogo do corpo e do espírito, ou melhor,

que expresse pelo gesto aquilo que sente.

3.7 DESCONTRAÇÃO

Nesta Unidade, de acordo com Peter Salde (1978) o objetivo é treinar a flexibilidade, a força e o equilíbrio corporal, desenvolvendo o autocontrole e liberando tensões.

1. Marcha normal e marcha ritmada;
2. Marchas de imitação;
3. Subir e descer escadas;
4. Sentar e levantar;
5. Cair e levantar-se;
6. Improvisação de cenas mudas, combinando movimentos treinados nos jogos anteriores.

3.8 RELAXAMENTO

Nesta unidade e em todas elas, enfatiza-se a importância do relaxamento no início e no final de cada atividade realizada.

Podemos dizer que o relaxamento é o marco zero do qual se parte para a descoberta dos movimentos corporais.

O equilíbrio e o domínio do corpo dependem de um completo relaxamento, que elimina a tensão e o nervosismo e ensina a criação espontânea do gesto.

O relaxamento é um estado particular provocado por uma descontração muscular geral, seguida de completa tranquilidade interior.

Para facilitar semelhante estado propõem-se temas que levem o pensamento a fixar-se numa série de imagens. A fixação destas imagens permite a liberação dos pensamentos que nos preocupam, dando lugar a outros, mais livres, que nos colocam, pouco a

pouco, em estado de contemplação trazido pelo relaxamento.

Os exercícios de relaxamento não são passivos, mas ativos e necessitam de um treinamento pessoal.

Num curso de formação de ator, os exercícios de relaxamento são levados até a obtenção do objetivo final, mas em oficinas como estas, limitar-se-à a uma iniciação ao relaxamento com exercícios muito simples, num curto espaço de tempo, o suficiente para que se descubra que tal estado facilita o trabalho de criação.

Os exercícios que são apresentados a seguir, segundo Peter Slade (1978), deverão ser realizados pelos aprendizes deitados sobre as costas, numa posição confortável e de olhos fechados, usando roupas que não dificultam a circulação. (sem calçados, cintos, óculos, etc).

1. O muro branco;
2. Vôo de um pássaro;
3. A fonte;
4. Olhar;
5. Ouvir;
6. Cheirar;
7. Sentir;
8. Provar.

Tais exercícios, além de proporcionarem um relaxamento, desenvolvem a capacidade de concentração e estimulam à descoberta de uma das leis fundamentais do teatro: perceber antes de expressar, escutar e compreender antes de responder ao interlocutor.

Após cada exercício, deve haver o cuidado de orientar para progressivamente, voltarem ao ritmo vital cotidiano, através de exercícios respiratórios e uma marcha lenta, permitindo uma volta progressiva ao tônus muscular normal.

3.9 RESPIRAÇÃO

Em toda a atividade dramática, é fundamental o papel da respiração, pois é

necessariamente associada ao movimento, acompanha o impulso, o dinamismo, o ritmo, ao mesmo tempo em que evita o cansaço. Por meio de jogos simples, com temas de improvisação adequados a cada faixa etária, deve haver o incentivo à descoberta, à compreensão, e ao uso correto da respiração.

Assim, o objetivo geral desta Unidade é controlar a respiração e usá-la corretamente na linguagem verbal e corporal.

1. Caixa de ar;
2. Saudação;
3. O susto;
4. O canteiro de flores;
5. Desinflar o balão;
6. Diálogos lidos e diálogos improvisados.

Com jogos bem planejados, descobre-se pouco a pouco o flexível instrumento que é o corpo, e o modo de usá-lo para expressar sentimentos e comunica-los aos outros.

3.9.1 O JOGO DRAMÁTICO NA SALA DE AULA

Pode-se afirmar sem dúvida, que o jogo dramático aplicado na sala de aula é um estímulo indispensável ao desenvolvimento das capacidades de expressão da criança. Realizando jogos dramáticos, a criança se diverte e libera espontaneamente suas fantasias e seus fantasmas interiores. Ao contrário do ator, que finge ser personagem, a criança é a personagem que inventa ou imita.

Os jogos dramáticos dão à criança um meio de exteriorizar seus sentimentos profundos e suas observações pessoais, pelo exercício do movimento e da voz. Seu objetivo é orientar e ampliar os desejos e possibilidades de expressão da criança.

CAPITULO IV OS FANTOCHES

A obra “O dia a dia do professor” de Gerusa Rodrigues Pinto e Regina Célia Villaça Lima (1988) baseia o presente capítulo.

O fantoche é o tipo de teatro de boneco mais aconselhável às crianças, que podem encarregar-se de tudo, desde a confecção até a encenação. O oficinairo deve limitar-se a dar auxílio técnico aos aprendizes cênicos, deixando-lhes total liberdade de criação.

O Teatro de fantoches permite um melhor conhecimento da criança, pois ela se envolve de tal maneira diante do fantoche, que podemos conseguir, através dele, conhecê-la na íntegra. Assim, podemos ajudá-los no processo de socialização, fazendo-a sentir-se á vontade, sem inibições.

Através dos fantoches, o educador tem o mundo nas mãos, podendo se comunicar e orientar a criança em todos os aspectos, favorecendo a aprendizagem em todas as áreas de trabalho. O fantoche serve não só para histórias, como também para “conversar” com as crianças em vários momentos, como, por exemplo:

Durante a rodinha, fazendo perguntas e estimulando as crianças a conversar;

É uma atividade em que as crianças vibram em participar para representar as histórias.

Através do teatro de fantoches elas colocam em prática a linguagem,, desenvolvem a imaginação, e dom artístico na criação dos fantoches criados por elas.

As histórias em sua maioria são apropriadas para que as crianças possam fazer dramatizações das mesmas usando os mais variados tipos de fantoches.

As crianças gostam de escolher os personagens que iram interpretar, confeccionar fantoches, arrumar o palco e o cenário, podendo utilizar a própria sala de aula.

O teatro de fantoches gera uma série de atividades atraentes que podem e devem dar prazer a quem trabalha por de trás do palco quanto a quem assiste. A graça e a poesia, através dos gestos e da voz dos fantoches, são uma fonte inesgotável de criação artística, de trabalho em conjunto, de educação para a criança.

Muitas histórias infantis podem ser adaptadas ao teatro de fantoches e simplificadas de acordo com o nível das crianças que vão representar e assistir; até as próprias crianças podem adaptá-las ou inventar histórias com facilidade, improvisando diálogos, pois para a criança, brincar e sonhar é a mesma coisa.

4.1 CONFECÇÃO DOS FANTOCHES

4.1.1 CONFECÇÃO DAS CABEÇAS

Compra-se bola de isopor maciço, escava-se no centro um buraco da largura de um dedo indicador do manipulador e da fundura de sua falanginha e falangeta. Neste orifício coloca-se um cilindro de papelão, de forma que, no exterior da bola tenha uma altura correspondente à falange do manipulador.

Os detalhes tanto podem ser pintados como colados, usando-se para tanto, materiais diversos (contas, botões, etc).

4.1.2 CONFECÇÃO DO CORPO

O corpo do boneco é a mão do manipulador. A roupa pode ser feita revestindo-se a mão do manipulador com meia, panos ou roupinha mesmo. Para molde destas roupinhas faz-se num papelão um desenho correspondente à mão do manipulador (com os dedos anular e mindinho bem encolhidos e os outros bem esticados) e mais seu braço, até o cotovelo. Em cima deste molde pode-se fazer qualquer tipo de roupa: camisa, casaco, gravata, etc.

As mãozinhas dos fantoches, que são presas nas manguinhas, devem ser do tamanho correspondente ao das falangetas do polegar do manipulador.

4.1.3 A MANIPULAÇÃO

A manipulação dos fantoches é feita introduzindo-se o dedo indicador no cilindro correspondente ao pescoço, o médio e o polegar nos braçinhos, que também tem um revestimento interno feito por um pequeno cilindro de papelão, que chega até o cotovelo do fantoche. O manipulador deve conservar o braço que move o boneco sempre bem vertical. Os movimentos de “andar” dos bonecos devem corresponder a passadas do manipulador, que, portanto, precisa sempre conservar-se em pé. Os movimentos de cintura dos fantoches são feitos pelo pulso do manipulador.

4.1.4 A VOZ

É a do próprio manipulador, que deve treiná-la, a fim de que seja bem clara e com bom volume.

4.1.5 O PALCO

Também chamada de empanada, pode ser feita de diversas formas. O mais simples constitui-se de um anteparo qualquer, de altura um pouco superior às dos manipuladores.

4.2 O TEATRO DE VARA

Um dos mais importantes tipos de bonecos entre os usados no palco. Sua manipulação é feita na parte inferior, através de um cabo de madeira que sustenta o corpo e a cabeça, e de arames ou varas ligadas à extremidades das mãos. São muito interessantes, pois se movimentam em toda a extensão do palco e do seu nível, devido às varas.

Podem ser recortados ou confeccionados com sucatas, bola de isopor fazendo bonecos, robôs, pessoas e animais. São movidos por meio de varas (pau de picolé ou de churrasco) presas ao corpo ou a cabeça.

4.3 TEATRO DE SOMBRAS

É uma atividade em que as crianças podem extravasar a sua criatividade. Elas

adoram criar histórias e confeccionar seus personagens.

É um material barato e de grande efeito, que as crianças gostam muito de participar.

Os personagens do teatrinho deveram ser confeccionados em papel cartão preto e com uma haste colada atrás para os alunos movimentarem. Nas aberturas dos olhos dos personagens, colar miolo de folhes ou papel celofane colorido.

- Utilizar uma caixa e recortar na frente para fazer a apresentação do teatro.
- Na abertura da caixa, pregar papel vegetal ou tecido um pouco transparente.
- Utilizar uma lâmpada colocada atrás da caixa, de modo que produza sombra nos personagens.

As crianças podem pesquisar em livros de histórias, revistas ou jornais, os modelos para os personagens.

O teatrinho de sombras deve ter diálogos interessantes, podendo também ter um narrador que facilita muito o desenrolar da história.

4.4 PALCOS PARA O TEATRO DE FANTOCHES

O palco para a apresentação do teatro de fantoches pode ser improvisado em certos locais como: ao ar livre e na sala de aula, e também pode ser confeccionado de caixas de papelão e outros materiais.

- Ao ar livre: Estende-se um lençol entre duas árvores ou entre duas estacas.
- Na sala de aula: Colocam-se duas mesas dos alunos sobre a mesa da professora. A boca de cena será formada pelo encontro das pernas das mesas dos alunos. A cortina pode ser confeccionada com papel crepom ou TNT e presa às pernas da mesa com tachinhas ou fita adesiva
- Canto da sala: Estender um lençol ou qualquer tecido em forma de varal num canto da sala. Os fantoches serão movimentados pelas crianças. Aproveitar um vão de porta, janela, etc.
- Palco fixo: um palco pequeno poderá ser confeccionado com caixa de papelão

ou caixote.

Abre-se um retângulo de 80 cm por 50 cm no fundo da caixa, onde os bonecos aparecerão. A cortina pode ser confeccionada com pano ou papel crepom.

- Palco móvel: é feito de madeira compensada, embalagem de geladeira ou televisão, fazendo uma abertura para a apresentação dos fantoches na parte mais larga. Dos lados pregar ou colar dobradiças, o que permite ser facilmente transportado e guardado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o término da pesquisa percebi que o professor de Educação Infantil precisa ter uma visão globalizante do desenvolvimento social e historicamente produzido.

O ponto de partida do processo educativo é a realidade social e histórica em que o professor e a criança estão ativamente inseridos.

Para que as atividades propostas na Educação Infantil sejam desenvolvidas de acordo com características próprias a esta faixa etária, é importante que o lúdico permeie a ação educativa. Através do “faz-de-conta”, aprende a diferenciar e a distanciar-se dos objetos do conhecimento, alcançando e seu significado ou conceito.

A criança dramatiza a rotina da vida, tirando disso experiências e aprendizado. As crianças envolvem-se mais espontaneamente nos jogos dramáticos quando o fazem através de bonecos, que são elementos normais em suas brincadeiras. Mas, o uso de bonecos é aconselhável em todas as idades, pois, sentindo-se menos exposto, o atuante fica mais à vontade.

Através do questionário aplicado aos professores de educação Infantil constatou-se que a maioria dos professores de Educação Infantil não fazem uso do teatro de fantoches como recurso em seus planejamentos e, que alguns professores que usaram este meio perceberam que a dramatização com fantoches desperta e educa, fazendo a criança trabalhar com sua imaginação e espírito criador, estimulando a auto-expressão, desenvolvendo a linguagem oral e gestual, ao mesmo tempo que utiliza o corpo como forma de expressão.

Mesmo a maioria dos profissionais infantis não fazerem uso desse recurso, os mesmos acreditam que o teatro de bonecos é um grande aliado para o professor trabalhar os conteúdos programados, pois muitos recursos podem ser utilizados para dinamizar e fazer da dramatização com fantoches uma brincadeira prazerosa. Sendo que, para a criança dramatizar é vital. Desde cedo, a criança se revela um ator nato. A criança gosta de ouvir uma boa história quando, porém, a criança tem oportunidades de se transportar e viver a peça junto com os fantoches ou bonecos que a apresentam, ela encontra neles a materialização de seu mundo de sonhos.

É necessário que nós educadores vejamos o teatro de bonecos não como um lazer abstrato e inconseqüente, mas como alguma coisa mais importante: projetar criaturas conscientes, sem inibições, para a atividade social em qualquer idade ou nível escolar.

O teatro de fantoches concorre como meio de realização do “eu” da criança. Cada professor deve estar ciente de sua missão, no sentido de revelar e projetar o trabalho das emoções em benefício dos nossos semelhantes: todos somos personagens do teatro do mundo, do dia-a-dia, de um mundo que não dialoga e que precisa aprender a fazê-lo.

Façamos de uma latinha uma figura viva, da fantasia uma realidade. Transformemos o rejeitado em valorizado, o complicado em simples, o forçado em natural, os incapazes da descoberta em descobridores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

DINIZ, Célia Maria de Deus & VALADARES, Solange F. Pinto. *Educação artística no cotidiano escolar*. 3. ed. Belo Horizonte: Fapi, 1994 V. 2.

_____. *Arte no cotidiano escolar*. Belo Horizonte: Fapi, 2001. V1

INSTITUTO Nacional de Artes Cênicas – INACEN. Teatro de Bonecos. Rio de Janeiro. 1983.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. Tatuapé: Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos).

PARÂMENTROS Nacionais Curriculares. Artes. Brasília MEC/ SEF, 1997. V. 06

PINTO, Gerusa Rodrigues & LIMA, Regina Célia Villaça. *O dia a dia do professor*. 2. ed. Belo Horizonte: Fapi, 1988. V. 7.

RADESPIEL, Maria. *Alfabetização sem segredos: eventos escolares*. Arte na pré-escola e ensino fundamental. Contagem: Temar, Fev/Out/Nov/Dez, 1999.

REVERBEL, Olga. *Um caminho do teatro na escola*. Arte Educação Pedagogia. Língua Portuguesa. Porto Alegre: Scipione, 1989.

SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.