



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
LICENCIATURA EM TEATRO**

**A UTILIZAÇÃO DOS JOGOS TEATRAIS NA CONSTRUÇÃO CÊNICA:
RESSIGNIFICANDO O OLHAR SOBRE O ENSINO DO TEATRO NA ESCOLA.**

WANDERLY BORGES SILVA

Barretos SP
2011

WANDERLY BORGES SILVA

**A UTILIZAÇÃO DOS JOGOS TEATRAIS NA CONSTRUÇÃO CÊNICA:
RESSIGNIFICANDO O OLHAR SOBRE O ENSINO DO TEATRO NA ESCOLA.**

Trabalho de conclusão do curso em Licenciatura,
habilitação em Teatro do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Duarte Pinho.

Barretos SP

2011

WANDERLY BORGES SILVA

**A UTILIZAÇÃO DOS JOGOS TEATRAIS NA CONSTRUÇÃO CÊNICA:
RESSIGNIFICANDO O OLHAR SOBRE O ENSINO DO TEATRO NA ESCOLA.**

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB- Universidade de Brasília ao Instituto de Artes CEN como requisito pra obtenção do título de Licenciatura em Teatro final igual a __ sob a orientação da Professora Doutora Márcia Duarte Pinho.

Barretos, ____, de _____ de 2011.

Professor (Titulação) _____

Professor (Titulação) _____

Professor (Titulação) _____

Dedico este trabalho ao Deus Trino (Pai, Filho e Espírito Santo) pela capacitação e fortalecimento em todo o tempo. Aos que compreenderam a minha ausência necessária e aguardaram por mim, dentre estes minha filha Natally, que muitas vezes em meio aos livros e textos disse: "Mamãe brinca comigo, sinto muito sua falta". Ao meu esposo Edson por todo amor carinho e dedicação, amo muito meus amigos e minha família.

Agradecimentos

Agradeço minha orientadora Professora Doutora Márcia Duarte Pinho, por sua paciência e direcionamento. Querida não fui uma orientanda fácil, mas você não desistiu de mim, obrigada.

A todos os professores, mestres e doutores da UnB, que se dedicaram a este programa de Universidade Aberta e trouxe ao alcance das minhas mãos esta graduação que ressignificou minha vida.

A coordenadora do Pólo Dinelaine Sarti Dini Freitas por todo empenho ao programa.

A minha tutora presencial Luciana Helena Reis por seu companheirismo e dedicação quando solicitada.

Ao Uelton Gomes Martins, amigo, companheiro, (co) orientador, (co) tutor. Querido você fez desta jornada mais agradável todas as vezes que foi solicitado, estando dentro das suas atribuições ou não. Você trouxe leveza ao curso.

A secretária D. Lucia que sempre me recebeu com um sorriso e um forte abraço.

As minhas amigas: Janaina, Jaqueline, Juliana e meu amigo Vladimir nós somos os sobreviventes. Obrigada por todas as vezes que rimos e choramos juntos... Nunca vou me esquecer de vocês.

Aos meus amigos que não são acadêmicos por todas as vezes que não compareci aos seus eventos, pois tinha prazos a cumprir.

A minha mãe Luzia e minhas irmãs Viviane e Valéria, por todas as vezes que ficaram com a Natally para que eu pudesse me deslocar ao pólo de apoio presencial.

As minhas queridas amigas: Eli Mara, Jéssica Maria e Sueli Próbio, vocês fazem parte desta conquista também, apenas com um pequeno atraso, mas também chegarão aqui.

"Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que fazeres se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino, continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade" (Paulo Freire).

RESUMO

Este estudo teve como objetivo investigar a aplicabilidade do jogo teatral como estratégia metodológica de composição cênica. A partir de sua estrutura básica (Onde: o espaço na ação teatral, Quem: papéis no jogo teatral e Que: ação no jogo teatral; mais o foco: o ponto de concentração: a razão para o ator estar no palco) procurou-se proporcionar uma compreensão efetiva e construtiva da ação na cena. A pesquisa, de caráter artístico e pedagógico, foi realizada em uma escola de ensino formal, com alunos do quarto ano do ensino fundamental entre oito e doze anos de idade, e compreendeu o período de início e término do último semestre do ano letivo de 2011. Sendo o jogo teatral o principal suporte para a ação cênica este acabou por definir-se como o elemento básico na estrutura dramaturgica da encenação da peça Estrelinha Mágica de Roberto Villani.

Palavras chave: ensinar; aprender; jogo teatral; ressignificar.

ABSTRACT

This study aimed to investigate the applicability of the theatrical play as a methodological strategy scenic composition. From its basic structure (Where: the space in theatrical action, Who: and theater roles in the game What: theatrical action in the game, more focus: the point of concentration: the reason for the actor to be on stage) sought to provide an effective understanding and constructive action in the scene. The research, educational and artistic character, was conducted in a formal school education, with students from fourth grade of elementary school between eight and twelve years old, and included the period between the beginning and end of the last semester of the academic year 2011 . As the theatrical play the main support for the scenic action this turned out to be defined as the basic element in the structure of dramaturgical enactment Part Estrelinha Magic Roberto Villani.

Keywords: each, learn, play theater, reframe

LISTA DE IMAGENS

Foto nº. 1 (Jogo Cabra-Cega).....	28
Foto nº. 2 (Jogo Morto e Vivo).....	32
Foto nº. 3 (Jogo Amarelinha).....	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ENTENDENDO A ARTE/TEATRO NA EDUCAÇÃO.....	14
1.1 Contextualizando o ensino de teatro na cidade de Barretos.....	15
1.2 Metodologia do ensino do teatro/jogos dramáticos e teatrais.....	17
2. CONTEXTUALIZANDO A PESQUISA.....	20
2.1 O processo criativo: primeira etapa.....	21
2.2 Mudando as estratégias.....	22
2.3 Escolha dos jogos que contemplam a peça.....	25
2.3.1 Primeira sessão de trabalho: Cabra Cega.....	26
2.3.2 Segunda sessão de trabalho: Morto Vivo.....	30
2.3.3 Terceira Sessão de trabalho: Amarelinha.....	33
2.4 Conectando os Jogos.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
ANEXOS.....	40
Anexo A: TERV A Estrelinha Mágica	
Anexo B: Fotos Diversas	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

INTRODUÇÃO

O projeto nasceu da oportunidade de realizar a última fase do estágio supervisionado na Escola Municipal Sagrados Corações que passa a oferecer a disciplina de artes cênicas em sua grade curricular pela primeira vez em 2011, graças à sua inserção no Programa Mais Educação do MEC, criado pela Portaria Interministerial nº 17/2007. O programa possibilita aumentar a oferta educativa nas escolas públicas por meio da realização de atividades optativas agrupadas nos seguintes macrocampos: acompanhamento pedagógico, meio ambiente, esporte e lazer, direitos humanos, cultura e *artes*¹, cultura digital, prevenção e promoção da saúde, educomunicação, educação científica e educação econômica.

O recurso que este programa oferece para os profissionais de cada área, aos quais não é exigida formação superior, é apenas uma bolsa auxílio. Com base neste fator, a diretora da instituição distribuiu a oferta dessas atividades de caráter optativo entre os diversos níveis de escolaridade. Os quartos anos foram os contemplados pelas artes cênicas, assim como aos demais foram designadas outras disciplinas, o terceiro ano ficou com a capoeira, o segundo com o judô, o quinto ano com educação musical, etc.

O Educandário mencionado existe há mais de quarenta anos e foi fundado em 1920, como asilo, sendo que nessa caminhada até os dias atuais, passou a orfanato e depois a educandário. A instituição assiste hoje crianças e adolescentes oriundas de famílias carentes de toda a cidade de Barretos, a clientela é composta em sua grande maioria de crianças e adolescentes em situação socioeconômica desfavorecida, cujos pais sobrevivem do trabalho braçal ou encontram-se desempregados em situação de vulnerabilidade social.

O contexto familiar desse grupo apresenta muitos problemas, entre eles, o excessivo número de crianças, cuja educação e cuidados são delegados aos avós ou a terceiros, os quais não se encontram em condições de atender as necessidades de afeto e atenção, como tão poucos estão aptos a impor respeito aos limites necessários ao convívio social, isto é, a participação dos pais é praticamente ausente. Daí a importância do Educandário Benedictus na vida dessas crianças e adolescentes, que, através da sua rotina de trabalho e atividades diversificadas fortalece nelas os laços afetivos e diversas habilidades, constituindo significativa referência na construção de relacionamentos e formação de hábitos.

¹ Grifo meu.

A escola e o educandário saíram do mesmo prédio, mas continuou a parceria entre os mesmos. As crianças que são atendidas no período matutino no educandário, estudam na escola Sagrados Corações no período vespertino, e quem é atendido no período vespertino, estuda nesta escola no período matutino. O transporte destes alunos é oferecido gratuitamente pela empresa VIASA (Viação Sarri), em caráter beneficente.

Para a disciplina de Estágio IV (disciplina esta que cursei durante este curso de Licenciatura em Teatro), foi estruturada uma oficina, com o objetivo de trabalhar o reconhecimento, a compreensão e aquisição da linguagem cênica. Os alunos foram receptivos e participativos, porém houve grandes falhas. Alguns jogos, por exemplo, não foram compreendidos e assimilados e o fator tempo não foi suficiente. Apesar dos desafios encontrados as crianças estavam motivadas e envolvidas, chegou-se ao produto final artístico que foi a dramatização da cantiga de roda “A Linda Rosa Juvenil”, porém, os alunos ficaram muito inibidos, não conseguiram dar suas falas e esqueceram até a posição de entrar e sair do palco.

Esta primeira experiência serviu como estímulo para dar continuidade ao trabalho e fazer as mudanças tendo como base a experiência da oficina anterior. A instituição propôs um texto de Roberto Villani, “A Estrelinha Mágica”², para uma apresentação no final do ano na festa de encerramento do ano letivo, o período de trabalho se deu entre os dias 05 de setembro e 05 de dezembro de 2011, e a festa de encerramento foi programada para o dia 07/12/2011.

Reagir ao pensamento de que o teatro na escola serve apenas para apresentações em datas comemorativas do calendário escolar foi o que motivou esta nova fase da pesquisa, pautada pelo propósito de ressignificar o sentido de contar/apreciar/vivenciar histórias que estes educandos conhecem.

O texto “A Estrelinha Mágica” traz situações de conflito: o abandono (estar pedido); a solidariedade (os amigos ajudando encontrar a solução); estar sem vida (morto) e depois ganhar vida; a despedida. A ideia foi transpor esses conflitos para o contexto do jogo teatral, possibilitando ao educando descobrir como solucionar problemas. Pretendeu-se com isso despertar sua capacidade de romper com o paradigma estático onde os problemas existem, porém passam-se por cima deles o tempo todo, muitas vezes fingindo que eles não existem.

O primeiro capítulo apresenta um breve relato histórico da arte educação e o momento em que o teatro começou efetivamente a fazer parte do sistema de ensino e aprendizagem, traz também uma contextualização do sistema sócio educacional na cidade de Barretos. E uma

² O texto da peça está em anexo.

abordagem da metodologia do ensino do teatro falando de alguns métodos e seus estudiosos culminando com os jogos teatrais que é a metodologia de ensino mais usualmente usada em sala de aula, que é onde esta pesquisa foi realizada, para um melhor entendimento foi necessário uma distinção entre os jogos teatrais e os jogos dramáticos, justificando a utilização do primeiro.

O segundo capítulo traz uma descrição do processo de trabalho, de como se deu a ressignificação das estratégias de composição da cena, a partir da idéia de transformar a peça em três jogos teatrais que abordam os conceitos éticos do texto deixando o jogador livre para a sua construção cênica. Apresenta também os procedimentos encontrados para que os jogos fossem conectados de forma a oferecer uma estrutura dramática para a encenação do espetáculo.

Finalizando esta experiência a conclusão aponta qual foi a relevância da pesquisa para a professora/pesquisadora, as descobertas pessoais e um convite para futuras pesquisas nesta área.

1. ENTENDENDO A ARTE/TEATRO NA EDUCAÇÃO

A arte foi introduzida na educação brasileira com os jesuítas em 1549³, na colonização do Brasil, período em que nas oficinas os artesãos evangelizavam os nativos através das técnicas artísticas. Foi introduzida como disciplina formal na educação através da fundação da Academia Imperial das Belas Artes em 1816, com a chegada da Missão Artística Francesa que era marcada pelo estilo neoclássico, ou seja, produção de desenhos com modelos vivos, de figuras e retratos, obedecendo a regras rígidas. Mas nessa época o ensino das Artes, era considerado um instrumento de modernização de outros setores. Com a abolição da escravatura em 1888 e com a proclamação da República em 1889, os liberais e positivistas passaram a olhar a educação como uma grande aliada nessas mudanças. Baseados no positivismo de Comte acreditavam que a arte era importante à medida que contribuía para o ensino da ciência, e que era um mecanismo para a racionalização da emoção, desde que ensinada por método positivista subordinando a imaginação à observação.

Em 1914, com a influência de americanos e europeus que trouxeram a pedagogia experimental, começou a despontar o movimento modernista, que defendia a livre expressão nos cursos de formação de professores no Estado de São Paulo, movimento que passa a ser passível de investigação e interpretação. Em 1922 houve a Semana da Arte Moderna no estado de São Paulo, e com isto os estilos expressionista, dadaísta e futurista foram expostos e difundidos no contexto nacional de apreciação, ensino e aprendizado da Arte.

Mas o grande marco na história da arte/educação no Brasil aconteceu com a inserção obrigatória da educação artística no ensino de primeiro e segundo grau, pela lei federal de 1971, que propunha englobar em uma única aula de cinquenta minutos os conteúdos de artes cênicas, música, artes plásticas e desenho. Na teoria era um grande avanço, mas na prática foi algo de difícil realização, os professores formados pelas “escolinhas de arte”⁴ difundidas desde 1948 não poderiam ser caracterizados como professores, pois para lecionar da 5ª a 8ª série era exigido nível universitário. Em 1973 o governo então resolveu criar o curso universitário de artes com um currículo base para ser aplicado em todo país. O curso preparava o professor em dois anos para lecionar música, teatro, artes visuais, desenho geométrico para alunos da primeira a oitava série assim como no segundo grau.

³ Dados do Contexto histórico da arte-educação no Brasil em: (BERTOLD, 2008); (BARBOSA, 2006) e <<http://www.infoescola.com/artes/academicismo-no-brasil/>>.

⁴ Estas escolinhas, em sua maior parte particulares, ofereciam cursos de artes para crianças e adolescentes e de arte-educação para professores e artistas (cf. Ana Mae Barbosa Arte-Educação no Brasil).

O Parâmetro Nacional Curricular (PCN) de arte do ensino fundamental ressalta que essa polivalência deixou de atender as especificidades de cada uma dessas áreas, compondo uma só área. Os professores faziam o que podiam para se adequarem a essa situação, mas os cursos técnicos não os capacitavam para compreender e trabalhar com os conceitos de cada área das Artes. Enfim com a Lei nº. 9.394/96 que consolida a obrigatoriedade do ensino da arte na educação básica, chegamos ao ensino das Artes como conhecemos hoje: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (artigo 26, parágrafo 2o).

As escolas estão se adequando para atender essa demanda, os profissionais graduados ainda são insuficientes, mas com a divulgação e propagação dos cursos também na forma EAD (Educação à distância) essa carência tende a ser sanada gradativamente.

O ensino a distância veio com o intuito de diminuir o isolamento e levar o conhecimento onde antes da expansão da internet seria praticamente impossível, hoje pela mesma plataforma virtual de comunicação, compartilhando uma determinada graduação, pessoas do Acre, de São Paulo e do Tocantins dividem a sala de aula virtual, os mesmos conhecimentos partilhados no sudeste são também partilhados no norte do país e este é apenas um exemplo, esta modalidade de ensino pode romper as barreiras territoriais da nação, construindo e multiplicando conhecimentos pela face do planeta. Mas a tela do computador e as redes de navegação ainda não podem suprir a carência do contato humano mesmo tendo as web conferências onde os educandos conversam em tempo real, por isto os cursos são semi-presenciais, proporcionando ainda a proximidade que os seres humanos necessitam com pessoas concretas e reais e não apenas virtuais.

1.1 Contextualizando o ensino de teatro na cidade de Barretos

O ensino de teatro na cidade existe há alguns anos oferecido em cursos livres promovidos por apreciadores (adeptos) da Arte Cênica que acreditam em sua disseminação no contexto barretense. Funciona em Barretos há mais de dez anos o “CEMART” (Centro Municipal de Artes), os cursos oferecidos são: Dança, Artes Plásticas, Artes Cênicas e Música. Os monitores que ministram estas aulas são admitidos por meio de concurso público e a escolaridade mínima exigida é o segundo grau completo. Após a prova objetiva passam por uma banca examinadora que avaliam as aptidões exigidas para os cargos. Atualmente o curso de Artes Cênicas conta com um professor responsável, com turmas no período da tarde

e noite, que atendem uma faixa etária entre 12 anos e 30 anos. Alguns trabalhos já foram premiados em concursos regionais.

A cidade conta ainda com a Cia. Rio Circular de Artes Cênicas. Existe desde 1990 e a partir do seu nascimento procura construir uma linguagem com características próprias. Embora pequena, a companhia atua com profissionalismo e onde levou seus espetáculos foi sempre aplaudida. A Cia. Goitacá Teatro de Animação é formada por artistas paulistas, com sede na cidade de Barretos-SP, desde 2010 quando Geraldo Oliveira, bonequeiro da Cia. Pia Fraus em São Paulo, resolveu voltar às suas origens e regressou para a cidade onde seus familiares sempre estiveram.

Em 2006 a Administração Municipal, através da Secretaria de Educação, começou a adotar o ensino em período integral na Rede Municipal, com isso, os alunos passaram a iniciar o aprendizado às 7 horas da manhã e somente às 17 horas, após 10 horas de atividades, deixam as escolas. Durante a permanência na escola participam de atividades pedagógicas, inglês, espanhol, laboratório de ciência, informática, gastronomia, teatro, dança, capoeira e educação física, além de receberem todas as refeições diárias.

Nesse mesmo ano apenas três escolas adotaram o período integral, nos anos que se seguiram outras escolas foram aderindo ao projeto tendo hoje mais oito escolas vinculadas ao programa.

Nenhum dos professores que ministram aulas de teatro nestas escolas possui formação específica em Licenciatura em Teatro ou Bacharelado, são graduados em Pedagogia Licenciatura Plena e Letras Licenciatura Plena. Passam por um processo seletivo que a própria Secretaria de Educação elabora, com duas fases, a prova objetiva com conhecimentos específicos em Artes e Pedagogia e uma banca avaliadora, para analisar o domínio de sala.

Além disso, como já foi citado anteriormente, existe o Projeto Mais Educação que recruta monitores com apenas o segundo grau completo como quesito básico para ministrar as aulas. É nesta realidade que a pesquisa está inserida. Todo esse contexto tornou mais evidente ainda a necessidade desta mudança de paradigma onde prevalece subentendida e imbricada, a máxima de que o fazer teatral está a serviço da realização da “pecinha para o dia das mães” ou para outras ocasiões festivas.

São ideias retrógradas, defasadas, que não mais correspondem ao pensamento dos estudiosos em arte educação, pois os professores que não atendem esta demanda prevista nos calendários estão sujeitos a cobranças e ao descrédito por parte da direção e coordenação pedagógica. Esta proposta de pesquisa visa acima de tudo discutir o ensino do teatro e suas reais contribuições para o educando.

1.2 Metodologias do ensino do teatro/jogos dramáticos e teatrais

Desde as mais remotas épocas o homem aprendeu a expressar-se por meio da representação, expondo suas concepções da existência e posteriormente seus sentimentos: amor, ódio, rancor, dor. Em seu percurso evolutivo o teatro ocidental passou por grandes transformações, e estas aconteceram em sua metodologia também. Dentro do teatro contemporâneo pode-se destacar o método do russo Constantin Stanislavski, um dos maiores representantes do naturalismo. Sua intenção era proporcionar a identificação da plateia com os personagens por meio da simulação da realidade, sua metodologia propunha que o ator desenvolvesse aptidões através de exercícios físicos exaustivos objetivando o controle sobre si próprio. Opondo-se ao naturalismo, destacou-se Bertolt Brecht e seu teatro Épico, um teatro politizado, tendo como objetivo modificar a sociedade. Brecht criou o efeito de distanciamento, a intenção era despertar o espectador para uma reflexão crítica, mostrar para todos que o teatro não é a vida real.

Para o ensino do teatro em sala de aula, que é a essência desta pesquisa destacaram-se alguns estudiosos. Dentre eles Olga Reverbel afirma que a criança aprende atuando, enfatiza que o professor deve proporcionar estes momentos de atuação, e também ressalta que o meio natural de aprendizagem da criança é o jogo. Não somente ela como também a precursora da proposta metodológica dos jogos teatrais no ensino formal e não formal, Viola Spolin, não aceita o conceito de classificar os jogos teatrais como passatempo nos currículos escolares, mas sim como complemento para a aprendizagem, ampliando a consciência de problemas e ideias, sendo fundamental para o desenvolvimento intelectual dos alunos.

Outro profissional que faz uso dos jogos como metodologia de ensino do teatro é Augusto Boal, definindo teatro como a arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo! Para Boal todo mundo atua, age, interpreta até os atores. (BOAL, 2011, p. ix). Sua metodologia defende a ideia de que todo ser humano desenvolva a capacidade de se expressar através do teatro.

Mas para falar de jogo teatral é necessária uma diferenciação entre o Jogo Dramático infantil e o Jogo Teatral, pois este último é o cerne desta pesquisa. O jogo dramático antecede o jogo teatral, pois como diz Peter Slade “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”. (SLADE, 1978, p.17).

Ficando assim a definição que o jogo dramático infantil não possui regras e é onde a criança faz imitações do seu dia a dia ou idealiza a vida que gostaria de ter, diferente do jogo teatral que tem regras e pressupõe resolução de situação problema.

Viola Spolin (1906-1994), atriz, professora e diretora de teatro norte americana foi a criadora do sistema de jogos teatrais como metodologia de ensino do teatro, sua pesquisa se estendeu por três décadas, trabalhando com crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. Utilizou a estrutura de jogos com regras como base de seu treinamento, os jogos utilizados por Spolin são jogos sociais infantis, a tradutora dos seus livros para o português Ingrid Dormien Koudela adaptou a maioria deles para o contexto cultural brasileiro.

Através dos jogos Spolin afirma que há envolvimento e liberdade pessoal necessária para que a experiência aconteça. No momento em que se está jogando divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem a oferecer a espontaneidade floresce e a solução da situação problema do jogo é resolvida naturalmente, no jogo teatral há regras a serem seguidas, conflitos a serem solucionados; como diz Spolin. “Mais do que uma mera atividade lúdica, o jogo constitui-se como o cerne da manifestação da inteligência no ser humano.” (2008, p. 21).

Japiassu (1998)⁵, citando Spolin, afirma que sua grande ambição de trabalho é a libertação da criança e do ator amador do comportamento rígido e mecânico em cima do palco, com isto ele trabalhou os jogos visando à experiência criativa, a espontaneidade e a improvisação. Ricardo Ottoni Vaz Japiassu, é doutor em Educação e mestre em Artes, licenciado e bacharel em teatro, desenvolveu alguns estudos sobre a metodologia do ensino do teatro, e uma pesquisa com alunos do primeiro ao quarto ano de uma escola pública do estado de São Paulo, fundamentada no sistema de jogos teatrais de Viola Spolin.

Seu relevante estudo trouxe grande contribuição para o cenário da arte-educação nacional. Em suas próprias palavras: “O processo de desenvolvimento das ações cooperativas encontra na moldura dos jogos com regras o enquadramento adequado para que o aluno possa perceber, sobretudo sensorialmente, o significado da participação no coletivo”. (2001, p. 87). Suas aulas foram planejadas de maneira a trabalhar os conceitos básicos da metodologia de Spolin: a ação do jogo teatral (QUE); espaço ou lugar da ação no jogo teatral (ONDE) e os papéis no jogo teatral (QUEM). “Essas noções compõem os princípios fundamentais da

⁵ JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Jogos teatrais na escola pública**. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-25551998000200005&script=sci_arttext > Acesso 20 de outubro de 2011 as 17 h e 04 min.

realidade cênica, quer dizer, da realidade do signo teatral ou da existência propriamente dita do fenômeno teatral criado com base no jogo” (2001, p. 70).

Estes dois nomes da pesquisa no jogo teatral Spolin e Japiassu, são complementares, pois Japiassu em sua pesquisa deixa claro sua identificação com o sistema de jogos de Viola Spolin.

Tendo como pressuposto um teatro educador e uma clientela que está inserida em um contexto social desfavorecido, crianças que podem e devem expressar sua insatisfação e busca por melhores condições de sobrevivência, libertando-se do estigma cultural da massificação proletária, Augusto Boal traz uma proposta altamente política e transformadora. Ele defende um teatro do povo para o povo, de forma a transformar a realidade de quem o pratica e participa: “O Teatro do Oprimido em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesmo, e é a preparação para ações futuras”. (BOAL, 2008, p. 19)

Augusto Boal (1931-2009) foi diretor e teórico de teatro, escreveu 22 livros que foram publicados em mais de 20 línguas e é o fundador do Teatro do Oprimido, que vincula o teatro a ação social, para ele “Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores”.(2011, p. ix)

Em seu livro, **Jogos para Atores e Não atores** em sua 14ª edição revista e comentada traz um arcabouço de jogos teatrais com os quais trabalhou em todos os países nos quais difundiu suas técnicas e suas experiências desenvolvidas no Brasil, fazendo desta obra uma das mais ricas e completas na área do conhecimento em jogos teatrais.

Os jogos porque reúnem duas características essenciais na vida em sociedade: possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para que se realizem, mas necessitam de liberdade criativa para que o Jogo, ou a vida, não se transforme em servil obediência. Sem regras não há Jogo, sem liberdade não há vida. (BOAL, 2008, p. 16)

Com base nestes conceitos estudados e aplicados pelos estudiosos, a pesquisadora foi em busca da experiência prática, verificando e analisando a experimentação desta teoria em sala de aula.

2. CONTEXTUALIZANDO A PESQUISA

Esta pesquisa deu início no primeiro semestre do ano de 2011, com o Estágio Supervisionado IV, onde foi desenvolvida uma oficina de jogos teatrais visando um produto final artístico: a dramatização da cantiga de roda “A Linda Rosa Juvenil”, vários problemas, no entanto foram apercebidos e a necessidade de uma continuidade era evidente.

Com o reinício das aulas em cinco de setembro deste mesmo ano, houve a oportunidade de continuar com a turma, o quarto ano do ensino fundamental. A intenção era reaplicar o projeto, fazendo algumas intervenções tendo em vista os resultados obtidos com a primeira experiência, que se mostraram insatisfatórios, pois não aconteceu a teatralidade que na definição de Japiassu “é uma modalidade muito singular a comunicação cênica ou comunicação corporal.” (2007 p. 92) e a “comunicação cênica vai muito além do uso consciente de palavras a expressão corporal e facial muitas vezes falam muito mais sobre como estamos nos sentindo e qual a nossa opinião sobre o assunto, sem que seja necessário o uso de uma única palavra” (2007, p. 93).

O objetivo da primeira oficina foi trabalhar o reconhecimento, a compreensão e a aquisição da linguagem cênica, culminando no produto artístico final: a dramatização da cantiga de roda “A linda Rosa Juvenil”. A metodologia dos jogos teatrais de Augusto Boal e Viola Spolin utilizada, serviu de base para todo o processo tendo como objetivo a “libertação do comportamento rígido e mecânico em cima dos palcos” (SPOLIN, 2010, p. XXVII).

Augusto Boal tem uma justificativa do porquê seu teatro também foi pautado no jogo teatral que corrobora totalmente esta concepção de Viola Spolin. Como já dito, com o início do período, o intuito era continuar com a mesma estrutura do semestre passado, trabalhar novamente o projeto anterior fazendo as devidas correções; apenas mudando a peça, pois a direção solicitou uma peça específica para a festa de encerramento do ano letivo em 16 de dezembro de 2011, para tanto sugeriu um texto de Roberto Villani⁶, “A Estrelinha Mágica”.

E esta peça em especial “A Estrelinha Mágica” fala sobre o período natalino e pressupõe uma série de acontecimentos visando compartilhar o sentimento/atitude de solidariedade sendo este o tema principal da história.

Roberto Villani defende um Teatro Educativo, visando o desenvolvimento integral da criança. Com esse texto ele acredita que a criança é capaz de compreender a solidariedade e a forma como ela é essencial na convivência em sociedade, onde um depende do outro. O natal

⁶ Biografia de Roberto Villani Disponível em <<http://www.teatroeducativo.org/pagebiog.htm> >

para Villani é uma data especial que pressupõe amor, solidariedade, confraternização e religiosidade, “esta época do ano tem o poder de unir as pessoas, de despertar o melhor do ser humano, acredito que nossas crianças devem aprender o verdadeiro significado do natal, ou seja, o nascimento de Jesus, o Deus menino, por isto mesmo milagres acontecem... o tempo todo. A Estrelinha Mágica representa o verdadeiro espírito do Natal. A magia desse dia, quando a solidariedade deve estar acima de quaisquer interesses. Na verdade, o sentimento de fraternidade é colocado, nessa peça, como o tema principal. São todos liderados pela Estrelinha, estimulados a ações de auxílio mútuo. Os conteúdos educativos da peça resumem-se nisso ⁷”.

2.1 O processo criativo: primeira etapa

A primeira oficina tinha como objetivo o reconhecimento, a aquisição e a compreensão da linguagem cênica. O objetivo nessa nova etapa é externar a assimilação dos conceitos trabalhados a respeito da comunicação corporal. Japiassu diz que “a comunicação corporal ou cênica recorre às muitas possibilidades expressivas de nossos corpos” (2007, p. 93). O que na definição de Spolin pode ser denominada por fisicalização, ou seja, “é a manifestação física de uma comunicação, a expressão física de uma atitude, usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento, dar vida ao objeto (...) é mostrar”. (JAPIASSU, 2001, p. 88)

O plano de trabalho foi dividido em: leitura branca da peça; debate sobre a interpretação da história; escolha dos papéis e ensaio. As aulas sempre começavam com jogos de aquecimento, interação e resolução de situações problema. Já na segunda aula os papéis foram se definindo, e alguns alunos já foram pedindo os papéis específicos. O papel protagonista, a Estrelinha, foi solicitado apenas por um dos alunos, os demais alunos se dividiram nos papéis de Bonecos e Árvores, o Fabricante de Brinquedos e o Negociante ficaram à disposição, apenas na terceira semana é que se definiram.

As aulas estavam monótonas, os alunos participavam, mas não tinham expressões, apenas repetiam mecanicamente o que a facilitadora propunha. A cada final da aula as anotações eram passadas a limpo em um diário de bordo.

⁷ Entrevista concedida em através do serviço de mensagens do www.facebook.com.

Na quarta aula de trabalho houve um momento de reflexão sobre estas anotações, as mesmas falhas cometidas no semestre passado estavam se repetindo, continuando neste caminho provavelmente o resultado do processo seria o mesmo alcançado no período passado. Algo novo, criativo e instigante necessitava acontecer. Era preciso compreender melhor como conduzir os jogos de forma a alcançar resultados, baseados nesta concepção de Boal em que “os jogos facilitam e obrigam a essa desmecanização sendo, como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem criatividade, que é a sua essência”. (2008, p. 16)

A criatividade na sábia concepção do educador Paulo Freire é uma “inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo (...) como procura de esclarecimento, como atenção que sugere alerta (...)” (2010, p. 33). Continuando no mesmo pensamento criativo do educador, ele ressalta que “a curiosidade humana vem sendo histórica e socialmente construída e reconstruída. Precisamente porque a promoção da ingenuidade para a criticidade não se dá automaticamente (...)” (2010, p. 33).

Nesta reflexão sobre a prática educativa o que foi crucial para a conversão⁸ do processo de trabalho foi à constatação da falta de motivação com que estes alunos estavam chegando para as aulas de teatro, estavam realizando os jogos teatrais apenas para cumprir o programa da escola. Sobre isto Spolin fala com objetividade “se o jogador responde com prazer, sem esforço, o diretor saberá que o teatro está presente”:

Uma criança só poderá fazer uma contribuição honesta e excitante para a sala de aula, por meio da oficina de teatro, quando lhe damos liberdade pessoal. O jogador precisa estar livre para interagir e experimentar seu ambiente social e físico. Jovens atuantes podem aceitar responsabilidades para comunicar-se, ficar envolvidos, desenvolver relacionamentos e cenas teatralmente válidas apenas quando lhes é dada à liberdade para fazê-los. (SPOLIN, 2008, p. 31)

Tendo como premissa a liberdade criativa desses jogadores, foi planejado um cronograma em que eles (jogadores) pudessem compreender o texto da peça trabalhada, e fiscalizassem as ações que compreendem os conceitos imbricados na mesma.

2.2 Mudando as estratégias

Sendo esta uma oficina de jogos teatrais, foi necessário um novo olhar para essência do jogo teatral. “As regras não restringem o jogador, elas fazem com que o jogador permaneça no jogo. Atuar é fazer”. (SPOLIN, 2008, p.29)

⁸ O significado léxico da palavra conversão é transmutar, transformar, metamorfosear, transmudar.

Atuar é fazer, então fazer é atuar quando se manifesta através da ação a intencionalidade teatral. E para isso “a manifestação corporal ou cênica recorre às muitas possibilidades expressivas de nossos corpos. Esse é o modo de comunicação mais usado nas manifestações espetaculares e teatrais (...) uma manifestação espetacular, é um acontecimento que se oferece à fruição e à apreciação estéticas de eventuais observadores”. (...) Essa manifestação espetacular pode ser da natureza (ondas do mar quebrando na areia; as tartarugas marinhas que nascem e vão para o mar sem que ninguém as ensine, etc.), ou um garoto andando de patins na praça que está sujeito a cair e nem se dá conta se está sendo apreciado ou não, está apenas executando a ação a qual se propôs (JAPIASSU, 2007, p. 93-94).

Então fruição “deve ser entendida como atividade prazerosa de integração do sujeito com diferentes manifestações espetaculares, algo que se apóia exclusivamente na percepção atualizada (instantânea) dos fenômenos observados/vivenciados”. (JAPIASSU, 2007, p. 94) No caso do garoto andando de patins, a ação/fruição é desenvolver com êxito a proposta de andar equilibrando nos patins, interagindo com o ambiente em que está, desviando de obstáculos que estão a sua frente, podendo ser transeuntes ou não, mas a atividade em si é o andar de patins.

A apreciação já deve ser entendida como “apercepção, ou seja, atividade metacognitiva (reflexiva) do sujeito sobre suas percepções atuais ou recordadas e ou imaginadas.” (JAPIASSU, 2007, p. 94). Para o ato de andar de patins, o garoto viu alguém andando, recordou dos passos de quem apreciou, assim como a maneira como se equilibrou para depois arriscar os primeiros passos. A partir do momento que isto aconteceu ele desenvolveu sua própria maneira de andar de patins, mas para que ele iniciasse apreciou outra pessoa e aquela ação despertou nele sensações e desejos de arriscar-se em cima dos patins também.

Assim pode-se concluir que “todo fenômeno teatral é espetacular, mas nem toda espetacularidade é teatral, ou seja, nem toda espetacularidade é produzida por seres humanos ou dirigida a observadores humanos.” (JAPIASSU, 2007, p. 95).

Constata-se então que o jogo teatral é um fenômeno espetacular que pressupõe fruição e apreciação através dos sentidos humanos, sendo assim cabe perfeitamente no objetivo da oficina pretender que seus participantes desenvolvam a capacidade de reconhecer, compreender e adquirir a linguagem cênica.

Mas o que é cênico? “O conceito de cênico refere-se à cena, isto é corpo, lugar privilegiado da atividade humana” (JAPIASSU, 2007, p. 96). Contudo nem todo ato cênico é

teatral, nem toda atividade feita pelo corpo com a intencionalidade de fruição e apreciação, torna-se teatral à medida que há “a intencionalidade das ações corporais no processo de comunicação cênica por parte do corpo enunciador”. (JAPIASSU, 2007, p. 97)

Sendo assim após um estudo minucioso da peça em questão “A Estrelinha mágica”, interpretando e analisando os conceitos éticos que a mesma contém. Uma estratégia de trabalho foi traçada, e dentro desta proposta alguns elementos foram acrescentados como conectores para dar fluência ao processo.

O primeiro foi a contação de história. A magia presente na contação transporta o ouvinte para dentro da história e por consequência facilita na compreensão e interpretação.

O estudo de uma história permite ao contador levantar questões que levam à compreensão do tema, das personagens, do enredo e, conseqüentemente, a uma contação coerente. O contador deve estar preparado para responder perguntas do tipo: do que a história fala? O que conta para o leitor? O que tenta dizer? (SISTO, 2005, p. 114).

Mas o papel do contador da história não pode ser confundido com o do ator porque quem está contando a história é ele mesmo, o contador, e não um personagem, “essa confusão com o teatro se dá devido ao fato de o contador usar sua emoção para contar, expressar-se corporalmente, trabalhar marcações cênicas, ritmos, climas” (SISTO, 2005, p. 66).

O segundo elemento agregado nesta metodologia foi o círculo de debate, conceito defendido por Ricardo Japiassu, 2001, p. 71.

O círculo de discussão funciona também como uma espécie de preparação psicológica (concentração) para a “passagem” da realidade concreta à realidade cênica ou simbólica, além é claro, de construir um fórum privilegiado de reflexão sobre a práxis no/do grupo.

Ainda nos moldes de Japiassu, dando passando a palavra a cada integrante do círculo tanto no sentido horário ou anti-horário o essencial é que todos tenham a oportunidade de expressão, inclusive a facilitadora, proporcionando e preservando a unidade do grupo.

Dentro deste propósito os jogos teatrais foram introduzidos seguindo a definição básica de Viola Spolin sobre sua estrutura e desenvolvimento, dentro do formato ONDE (espaço, cenário o lugar da ação no jogo teatral), QUEM (os personagens, papéis no jogo teatral) e o QUÊ (a ação no jogo teatral), pressupondo a solução de problemas e mantendo sempre o foco (ponto de concentração). Sendo assim “essas noções compõem os princípios fundamentais para a instalação da realidade cênica, quer dizer, da realidade do signo teatral da existência propriamente dita do fenômeno teatral com base no jogo” (JAPIASSU, 2001, p. 70).

2.3 Escolha dos jogos que contemplam a peça

A peça “A Estrelinha Mágica”, têm conceitos fortes em seu enredo, no início ela está perdida no espaço e vem parar na terra, e encontra algumas árvores falantes que após um passe de mágica da Estrelinha a levam ao Fabricante de Bonecos, que está com um terrível problema, seus Bonecos não têm vida e ninguém os quer, mas a Estrelinha em outro passe de mágica dá a vida aos Bonecos, em agradecimento o Fabricante de Bonecos a ajuda encontrar o caminho de casa. Como a faixa etária destes participantes está entre oito e doze anos houve a preocupação em discutir o entendimento do significado de “estar perdido”, “ganhar vida estando morto” e “a despedida de um amigo”.

O cuidado com a escolha dos jogos teatrais foi pensando em primeiro lugar no caráter lúdico dos mesmos afinal “é através do brincar que as habilidades e estratégias necessárias para o jogo são desenvolvidas” (SPOLIN, 2008, p. 30). E por consequência, as atividades são introduzidas normalmente através dos jogos tradicionais infantis, nos quais algum aspecto original de teatralidade é ressaltado, os jogos teatrais são áreas férteis para o trabalho com a linguagem teatral improvisacional. (JAPIASSU, 2001, p. 78) Tendo estas premissas, a escolha dos jogos considerou a realidade dos alunos, algo comum do cotidiano deles e como a peça foi dividida em três conceitos: O estar perdida, O milagre de ganhar a vida, e a despedida de um amigo, por consequência foram escolhidos três jogos: Cabra-Cega; Morto e Vivo; Amarelinha.

Para a primeira situação na qual a Estrelinha está perdida no espaço foi proposto o jogo de cabra cega. Este jogo consiste em vendar um dos jogadores e conduzi-lo pelo espaço até um pique pré-determinado. Os demais jogadores, espalhados pela área do jogo, o direcionam por meio de sons até o pique. A princípio o jogo foi experimentado com apenas uma cabra cega, depois duas e até a três ao mesmo tempo. Dessa forma os jogadores iam se revezando na área do jogo e compreendendo o sentimento que a estrelinha sentiu quando se viu perdida no espaço.

Para o segundo momento, quando a Estrelinha chega à casa do Fabricante e o encontra triste por causa de seus Bonecos que estão sem vida, e ela generosamente através da sua palavra mágica concede vida a esses Bonecos, foi escolhido o jogo Morto e Vivo. O Jogo consiste em responder prontamente ao comando do jogo “Morto” seria interromper o movimento e “Vivo” se manter em movimento.

Quando a Estrelinha consegue ajuda para voltar para casa o jogo proposto foi Amarelinha. O desafio do jogo é ir da “Terra” para o “Céu”, percorrendo as “casas”

desenhadas no chão pulando em um pé só sem em nenhum momento pisar na risca que divide as casas.

O jogo teatral é aplicado segundo três aspectos definidos por Spolin: “o foco (cada foco determinado da atividade é um problema essencial para o jogo e pode ser solucionado pelos participantes)” A instrução “é o enunciado daquela palavra ou frase que mantém o jogador com o foco” a avaliação “deve nascer do foco, lidar com o problema que o foco propõe e indagam se o problema foi solucionado” (SPOLIN, 2008, p. 32).

Dentro dessas perspectivas, as sessões de trabalho foram estabelecidas e organizadas para que o jogador pudesse experienciar, envolver-se no ambiente, como diz Spolin em todos os níveis intelectual, físico e intuitivo, tão profundamente que se torna orgânico simples e natural (2008, p. 03). Para que dentro desta experimentação ele possa realmente fisicalizar as ações, mostrando e não contando, usando a si mesmo para colocar um objeto em movimento, fisicalizando, ou seja, mostrando de uma maneira visível a comunicação subjetiva (2010, p. 340).

2.3.1 Primeira sessão de trabalho: Cabra Cega.

Adotou-se o processo de protocolo das sessões, neste caso denominado “Diário de Bordo”, “os protocolos são as coisas que os alunos têm a dizer sobre o que vivenciaram nas aulas de teatro” (JAPIASSU, 2001, p. 74). Foi com base nas anotações neste “Diário de Bordo” que houve a reestruturação do processo de trabalho, objetivando uma compreensão efetiva do fazer teatral. Após cada sessão eles fizeram alguma observação sobre o que foi apreendido, por meio de falas ou desenhos, tendo como premissa avaliar o processo na concepção de cada jogador. Esta foi uma das formas de avaliação aplicada dentre outras a exemplo do círculo de discussão “que permite a deliberação coletiva de normas e conduta de regras de comportamento socialmente desejadas no grupo.” (JAPIASSU, 2001, p. 84).

Para o início desta etapa do processo foi adotado o sistema de contação de história.

Tradicional e primordialmente a contação (ação de contar) de histórias tem como objetivo a formação de leitores. Nessa formação evoca também um “acordar” histórico cultural, pois evoca um passado distante (ou próximo) que permeia o imaginário popular, e mantém a História viva. Outra propriedade da narração é o encantamento e sensibilização do ouvinte para estimular o imaginário. (VIEIRA, 2011, p. 139)

Não é pretensão dessa pesquisa entrar em um estudo aprofundado sobre contação de histórias, pois aqui foi utilizada como metodologia que estimulasse o imaginário dos

jogadores para uma melhor compreensão do contexto que a peça hora trabalhada está inserida, “O contador realiza também a mediação, propiciando à criança a interação com os conflitos vividos pelos personagens”.⁹ Sendo esse primeiro momento onde o jogador é estimulado a entrar no mundo encantado da Estrelinha Mágica, onde árvores e bonecos têm a capacidade de falar e se locomover.

Assim quando os alunos chegaram à sala a contadora da história estava com roupas pretas e uma peruca colorida. Pediu que todos os alunos entrassem e tirassem seus sapatos porque o ambiente possuía uma magia que pedia respeito... A entonação da voz com suspense convidou-os a entrar no mundo da Estrelinha Mágica, pediu que ficassem em semicírculo ao redor do tapete com três árvores feitas em EVA e uma Estrelinha em EVA também. Com todos acomodados começou a história e parou no momento em que a Estrelinha é levada pelas Árvores para a casa do Fabricante de Brinquedos.

A contadora tira a peruca e recolhe o tapete com os objetos usados na contação da história e entrega uma venda na mão de cada aluno, ajudando-os a colocá-las (eles sempre procuram trapacear deixando uma brechinha por onde olhar, em outros jogos de percepção do espaço este dado já foi percebido), deixando os em linha reta de frente para a facilitadora.

Normalmente os trabalhos com jogos teatrais iniciam-se com alongamento e aquecimento, preparando assim o corpo para o exercício físico “o alongamento é uma preparação do corpo para as aulas de teatro, sem ele fica impossível à realização dos exercícios que virão na seqüência. O alongamento proporciona uma melhor flexibilidade do corpo e representação do esquema corporal”¹⁰. Nesta primeira sessão, o alongamento foi com todos os jogadores com os olhos vendados, e com as suas mãos unidas respirar fundo e imaginar tocar o teto da sala, depois soltando o ar tocar as pontas dos dedos dos pés, repetindo por três vezes.

O alongamento e o aquecimento estão intrinsecamente ligados, pode-se dizer que o alongamento aquece os músculos lentamente sendo uma preparação para os jogos e os deixam preparados para fomentar a interação do grupo. “Os jogos de aquecimento promovem a integração do grupo e ajudam a focalizar a energia para a próxima experiência de

⁹ VIEIRA, Marcos Antônio; FRONZA, Flávio Joaquim. **A Arte de contar histórias: formação e informação**. Disponível em < <http://www.caminhos.unidavi.edu.br/wp-content/uploads/2011/08/Artigo08.pdf> >

¹⁰ ALMEIDA, Bianca Miranda de; SILVA, Daniela da. **Oficina de jogos teatrais**. Disponível em http://www.cdcc.sc.usp.br/CESCAR/Conteudos/26-05-07/Oficina_Jogos_Teatrais.pdf

aprendizagem” (SPOLIN, 2008, p. 39). Estando todos parados no mesmo lugar pular oito vezes virado para frente, depois lado esquerdo, lado direito, de costas, quando chegava de frente contava até quatro, e mantinham a mesma sequência, depois dois. Aqui houve um dado importante eles se confundiram muito com a esquerda e direita, todos se divertiram muito com esta “confusão”.

Depois todos retiraram a venda, um jogador se ofereceu para ser a Cabra Cega e foi vendado por outro jogador e os demais jogadores passaram a conduzi-lo através de sons criativos. A espontaneidade do grupo foi o ponto importante, eles foram totalmente livres e criativos. “A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela”. (SPOLIN, 2010, p. 4). Assim levaram o jogador ao pique; quando o jogador atingiu o objetivo indicou um colega para substituí-lo, e desta maneira todos se revezaram na área do jogo, de forma que todos pudessem experienciar a ação proposta. “As equipes se revezam no espaço físico delimitado arbitrariamente como área do jogo, na tentativa de buscar soluções cênicas para o problema apresentado pelo grupo” (JAPIASSU, 2001, p. 81).



(Jogo Cabra Cega foto nº1)

As formas como eles expressavam o estarem perdidos foi extremamente espontânea e natural. Como estavam vendados, ficaram titubeando no espaço de jogo. Alguns alunos quiseram se arrastar no chão, engatinhar, e conforme o comando (todos de pé), (vamos escutem o som), (acompanhem os sons), eles iam se soltando e a criatividade dos movimentos

foi acontecendo, tal qual diz Sandra Chacra sobre a capacidade criadora e espontânea do homem: “iniciativas, movimentos, mudanças e variações são perfeitamente observáveis em seus comportamentos” (2007, p. 41).

O mesmo ocorreu em relação às expressões dos condutores eles se desdobravam para conseguir a atenção do conduzido, uns rolavam no chão, outros pegavam o sapato faziam barulhos ritmados. Começou com uma Cabra-cega e no decorrer do jogo até três jogadores dividiam a área com este papel.

A atitude dos jogadores representa exatamente o que diz Spolin sobre “A energia liberada para resolver o problema, sendo restringida pelas regras do jogo e estabelecida pela decisão grupal, cria uma explosão – ou espontaneidade – e, como é comum nas explosões, tudo é destruído, rearranjado, desbloqueado” (2010, p. 5), o objetivo do jogo era levar a/as cabra-cegas (Estrelinhas) ao pique, a forma como isto iria acontecer dependia deles, mas tinham que respeitar as seguintes regras: não poderiam articular palavras apenas emitir sons a/as cabra-cegas não poderiam retirar a/as vendas até chegar ao pique.

Dentro da estrutura do jogo teatral que pressupõe elementos essenciais não se pode deixar de ressaltar a alegria e a atmosfera de cada sessão de trabalho.

(...) o motor é o prazer de jogar. Trata-se de uma improvisação de caráter lúdico e enfatiza não um tema, a comunicação de uma mensagem ou a ilustração de um texto, mas sim os elementos que constituem a própria linguagem teatral. Neste sentido os jogos possuem como ponto de partida o papel ou personagem (Quem), a ação (Quê) e o espaço (Onde) e tem como objeto o foco. (MARTINS, 2004, p. 49)

Para finalizar os exercícios foi proposta uma desaceleração, através de exercícios respiratórios, visando o relaxamento muscular e baixar a excitação provocada pela agitação do jogo.

A avaliação de cada sessão de trabalho foi feita no círculo de discussão com os participantes falando sobre as impressões que o jogo lhes trouxe. Como exemplo, apresento o depoimento de três alunos de idades diferentes entre os dezoito que participaram dos três jogos, aqui denominados de A, B e C. A e B são meninos e C é uma menina.

A (08 anos): “Ah é esquisito ficar com o olho tampado sem saber se eles vão me levar certo, ficar sem ver e depender dos outros é ruim.”

B (10 anos): “Puxa é louco cara, é diferente, nunca tinha brincado com esse jogo assim, mas é legal, depender dos outros é ruim (palavra substituída pela professora a original era de baixo calção).”

C (12 anos): “Gostei viu professora, a gente acha que eles vão mentir e fazer a gente errar, mas quando a gente chega ao pique viu que eles estavam brincando sério. Ah, estar perdida não é tão chato se as pessoas ajudam.”.

Nesta sessão seguinte foi trabalhado o conceito de Morto e Vivo, tanto na contação da história, como no jogo teatral.

2.3.2 Segunda sessão de trabalho: *Morto Vivo.*

Quando os alunos entraram na sala a facilitadora já estava vestida para a contação da história e o ambiente já estava preparado. Os bonecos (fantoques) estavam dispostos em cima de um tapete e a contadora de roupas pretas com uma peruca colorida. À medida que eles foram entrando, ela os foi convidando para sentarem e se acomodarem porque naquele momento todos iriam fazer novamente uma viagem para dentro da história da “Estrelinha Mágica”.

Lembremos que o ato de contar histórias traz, em si, um contato próximo e acolhedor entre o contador e os ouvintes, desenvolvendo uma participação ativa, onde é estipulado um jogo interdependente entre quem conta um conto e quem o ouve. A contação é, então, um exercício de diálogo. (VIEIRA, 2011, p.142)

_ Vocês se lembram de onde a história parou? Eles lembraram e todos queriam falar ao mesmo tempo, e falaram... _ Foi no momento que a Estrelinha estava indo para a casa do Fabricante de Brinquedos com as Árvores.

Exatamente... _Enquanto isto lá na casa do Fabricante uma coisa horrível estava acontecendo... Continua a história até o momento que a o Negociante compra todos os Bonecos e todos ficam em festa A contadora tirou a peruca e recolheu o tapete com os Bonecos, eles estavam sentados em meio círculo, à facilitadora sentou e pediu que fechassem mais o círculo.

Neste momento foi aberto o protocolo da sessão com uma revisão das anotações da sessão anterior. A facilitadora deixou em aberto para quem quisesse fazer esta leitura, a princípio alguns se dispuseram, havendo assim um pequeno problema a ser resolvido, e sobre este tipo de problema Japiassu tem experiência “caso haja mais que um voluntário, deixa-se que os próprios alunos decidam o que fazer para solucionar esse problema. Apenas se houver um impasse o professor intervém, propondo, por exemplo, sorteio do tipo par-ou-ímpar”. (JAPIASSU, 2001 p. 74), o que foi necessário ficando assim o ganhador do sorteio responsável pela leitura.

Após recordarem a primeira parte da história e o jogo Cabra Cega, abriu-se a discussão sobre o segundo momento da história, os Bonecos sem vida na casa do Fabricante,

todos tristes, e o passe de mágica da Estrelinha dando vida aos mesmos e transformando uma situação de tristeza em alegria.

Dentro da concepção de Spolin sobre os componentes necessários ao jogo foram lançadas perguntas direcionadas aos jogadores “ONDE aconteceu esta parte da história (cenário ambiente)? Quem eram os novos personagens (personagem/relacionamento)? O que eles estavam fazendo (ação)?” (2008 p. 123-125) E assim a discussão dos fatos e acontecimentos da história permitiu aos jogadores estabelecerem uma linha de raciocínio.

Após esta parte de discussão passou para o jogo propriamente dito com Alongamento/aquecimento que foi “Caminhada no espaço nº. 3: Esqueleto” (SPOLIN, 2008 p. 74), os jogadores caminham pelo espaço, focalizando o movimento do esqueleto nos ossos, nas articulações, o foco é o movimento físico do esqueleto, e o objetivo é sentir o corpo fisicamente, durante o jogo os comandos foram: batendo uma palma parar no lugar, duas palmas continuam andando, três palmas acelera o ritmo, uma palavra (Teatro) fica com os braços caídos sobre o tronco e cabeça baixa, duas palavra (Viva Teatro) pulam no lugar, três palavras (Viva Teatro Agora) corre.

Durante a caminhada a facilitadora foi dando instruções: vocês passam pelo espaço ou o espaço passa por vocês? Sintam seus esqueletos se movimentando no espaço, sintam as articulações (juntas), sintam o movimento da coluna, dos braços, pernas, sintam seus crânios (cabeça) sintam agora o espaço das bochechas, do estômago, sintam agora onde termina o espaço e começa seus corpos. Agora imaginem vocês sem vida. Quando ouvirem uma palma deixem de se movimentar e permaneçam parados, como se fossem estátuas. Quando ouvirem duas palmas vocês voltem a se movimentar e sintem os movimentos vindo de dentro de vocês.

Logo em seguida, a facilitadora pediu um voluntário para ser o comandante do jogo Morto Vivo, e propôs que se revezassem na área do jogo, ora como jogadores, ora como facilitadores. “Observei que a apropriação do conceito teatral de fisicalização ocorre geralmente antes que o estudante possa converter em palavras o que já consegue experimentar corporalmente” (JAPIASSU, 2007 p. 117). Conforme o jogo foi acontecendo, as expressões faciais foram se modificando. Quando o comando do jogo era “MORTO”, antes que eles baixassem o tronco e os braços, a face já denotava certa tristeza, e quando o comando era “VIVO”, eles subiam com expressão de pura alegria e satisfação. À medida que o revezamento na área do jogo ia acontecendo a fisicalização era perceptível, eles realmente estavam alegres quando “viviam” e tristes quando “morriam”. As maneiras como eles

abaixavam primeiramente os ombros, a cabeça e depois o tronco mostrou como cada um experimentou expressar estar morto e estar vivo.



(jogo Morto e Vivo foto nº. 2)

Para a desaceleração, a facilitadora propôs que todos caminhassem pelo espaço normalmente, depois até pararem totalmente, em forma de círculo e sentassem nessa forma juntamente com ela.

O protocolo da sessão foi reaberto e o aluno que leu a sessão anterior ficou responsável também pelas anotações desta sessão, pediu-se que os alunos falassem uma frase que expressassem o que foi representado com o jogo teatral. Como aquela experiência vivenciada no jogo trouxe entendimento sobre a história e o que isto significa para eles, “estar morto” e “ganhar a vida”.

Aluno A: “É acho que estar morto e reviver assim de morte morrida mesmo nunca vi, mas quando ganho um presente que quero muito, sinto uma coisa engraçada assim igual a senhora está falando.”

Aluno B: “Reviver pode ser sarar de uma doença? Pode ser então”.

Aluno C: “Acho que o natal faz estas coisas assim de milagre, tem tanta gente que sai ajudando os outros, tem festas, presentes”.

Alguns alunos explicitaram que estar sem vida é algo muito triste e sem graça, mas quando a vida é devolvida pela palavra mágica (comando do jogo) um sentimento engraçado e forte sai de dentro deles, uma alegria mesmo.

Tendo os alunos experimentado o jogo teatral aplicado ao conceito da peça à próxima sessão será trabalhar o último conceito tratado pelo texto teatral, “a despedida”.

2.3.3 Terceira Sessão de trabalho: Amarelinha

No momento em que os alunos chegaram à sala de aula, eles a encontraram preparada para o término da história: a facilitadora estava parada no centro da sala; o tapete demarcava o espaço da casa do Fabricante de Bonecos, e havia a Estrelinha e as Árvores em EVA. A facilitadora perguntou se eles lembravam onde a história tinha parado na sessão anterior.

Ao trazer à tona uma história, quem conta passa a ter o poder de levar quem ouve a um estado de suspensão, de “e então?”. O contador passa a abrir portas pelas quais o ouvinte se deixa conduzir, e quando este dá por si, já está tão próximo daquele que não pode mais voltar. (VIEIRA, 2011, p. 143)

E nesta cumplicidade entre contador e ouvintes chegaram à resposta: Quando os Bonecos ganharam vida e o Negociante comprou todos eles... A história foi narrada, até o final quando a Estrelinha vai embora e desaparece no céu em meio às nuvens e todos cantam “Brilha, Brilha Estrelinha”. A contadora tirou a peruca dobrou o tapete com os objetos da contação.

A facilitadora senta com os alunos no círculo de discussão e abre o protocolo da sessão deixando o Diário de Bordo ao centro. Dois jogadores se dispuseram a ler as anotações da aula anterior, provocando assim um estranhamento entre os dois, o que foi resolvido com a interferência da facilitadora quando propôs decidirem no par-ou-ímpar, o protocolo foi lido e as novas discussões sobre a ação dentro da história, o que eles fizeram para ajudar a Estrelinha, sobre os personagens e o personagem que ajudou a Estrelinha e para qual lugar a Estrelinha foi?

Após este pequeno debate a facilitadora pediu que todos ficassem em pé e iniciou o alongamento: com a ponta dos dedos propôs alinharem ao máximo a coluna tentando tocar o céu, depois baixar todo o tronco e tocar a terra, repetindo este movimento por três vezes, fazendo assim uma analogia do alto e do baixo com o céu e a terra.

Aquecimento: Jogo Batatinha Frita (Spolin, 2008 p. 60): Os jogadores fazem uma fila lateral, ombro com ombro e juntamente com a facilitadora se posicionam de frente para o quadro negro, porém ela vinte passos a diante e ao seu comando diz: “Batatinha Frita um, dois, três” vira-se e olha quem for surpreendido andando ou se movendo volta para a linha atrás, ganha quem chegar ao pique (quadro negro) primeiro, quem chega toma o lugar do

facilitador que passa o comando do jogo. O grau de dificuldade é aumentado quando é exigido que cheguem ao pique pulando em apenas um pé. Como orienta Spolin “os jogos de aquecimento focam a interação do grupo” (SPOLIN, 2008 p. 63), preparando-os para o próximo jogo, “A Amarelinha”.

Difícil encontrar uma criança que nunca brincou de amarelinha, pois no pátio desta escola, onde acontecem as aulas, existem várias formas de Amarelinha riscadas com tinta permanente. Na sala de aula adotou-se o giz de lousa para riscar o chão, com dez casas intercaladas e o pique sendo Terra e Céu, os próprios jogadores riscaram o jogo no chão. Cada jogador que errava a casa ou desequilibrava, tinha que voltar para a “Terra”.



(Jogo Amarelinha foto n.º 3)

A mágica do jogo teatral acontece quando as “transformações parecem surgir a partir do movimento físico intensificado e da troca desta energia em movimento entre os parceiros, a transformação ocorre não apenas uma, mas muitas e muitas vezes” (SPOLIN, 2008 p. 32). Assim a cada instante os jogadores foram revelando estas transformações, primeiro eles apenas jogavam a Amarelinha, à medida que o jogo intensificava e muitos jogadores erravam e tinham de retornar para a terra, os demais jogadores foram se revelando companheiros dos adversários, pois se ajudavam na área do jogo, o foco era chegar ao céu, para isto tinham de passar pelas casas do jogo (os obstáculos). O clima foi de total solidariedade, todos se ajudaram e cooperaram entre si.

O comportamento natural e espontâneo dos jogadores proporcionou a comunicação teatral proposta pelo jogo.

Como sabemos, seja criança ou adulto, aquele que joga livremente, totalmente empenhado em resolver o problema da oficina (ponto de concentração), atinge (ou reserva) o comportamento espontâneo natural ao mesmo tempo em que está realizando a comunicação teatral. (SPOLIN, 2010, p. 256)

Os jogadores espalhados pela área do jogo como estavam, aos comandos da facilitadora foram realizando os movimentos em câmara lenta, respirando, desacelerando, até chegarem novamente ao formato do círculo de discussão e assim o protocolo da sessão foi feito.

Nesse momento foram realizadas algumas perguntas sobre o foco primário (onde) e o secundário (quem e o quê) (SPOLIN, 2010 p. 82).

- Onde vocês estavam e onde deveriam chegar?
- Neste lugar onde vocês estavam dentro da história da Estrelinha Mágica onde era?
- O que tinha neste lugar que fez que vocês percebessem onde estavam?
- Como vocês perceberam a diferença da sala da casa o Fabricante de Brinquedos e a floresta onde a Estrelinha apareceu à primeira vez?

Transcrição das respostas:

Aluno A: Na terra professora e ir para o céu.

A casa do Fabricante de Bonecos.

O Fabricante.

Pelas árvores que estavam plantadas na floresta e na casa do Noel os Brinquedos.

Aluno B: Terra e chegar ao céu.

O Fabricante.

O Fabricante e também os Bonecos.

Mesma resposta do aluno A.

Aluno C: O jogo começa estando na terra e tem que chegar ao céu.

A casa do Noel.

O Papai Noel e os brinquedos.

Mesma resposta do Aluno A.

“E assim, através da discussão e apresentação de perguntas orientadas, os alunos-atores concluem que “nós sabemos onde estamos através de objetos físicos à nossa volta”” (SPOLIN, 2010 p. 82). E assim perpassando por cada elemento do foco (ponto de

concentração) o jogador teve a oportunidade de estar realmente situado e ambientado dentro do contexto da peça. Sobre o “Quem” Spolin diz que “através dele estamos interessados em estabelecer relacionamentos humanos – em encorajar os atores a reconhecer com quem está trabalhando e a chegar a uma compreensão dos seus papéis mútuos” (2010, p. 83).

Tendo em conta essa afirmação é possível deduzir que as pessoas mostram o que são por meio do seu comportamento, de suas ações.

Assim após estas anotações no Diário de Bordo ficou acordado com o grupo que a história da peça “A Estrelinha Mágica” seria contada ao público através dos jogos: Cabra Cega; Morto e Vivo; Amarelinha, constituindo a estrutura dramática da peça.

A criatividade é frequentemente considerada como uma maneira menos formal de apresentar ou usar o mesmo material, talvez de modo mais engenhoso ou inventivo - um arranjo diferente dos mesmos blocos. Criatividade não é apenas construir ou fazer algo, não é apenas variação de forma. Criatividade é atitude, um modo de encarar algo, de inquirir, talvez um modo de vida – ela pode ser encontrada em trilhas jamais percorridas. Criatividade é curiosidade, alegria e comunhão. É processo-transformação-processo. (SPOLIN, 2010, p. 257)

2.4 Conectando os jogos.

Esse momento da pesquisa foi desafiador e instigante. Os jogos foram executados, compreendidos e assimilados. A peça foi composta por três jogos teatrais executados de maneira que o jogador fosse criando naturalmente sua concepção dos personagens e das situações problemas que os jogos propunham.

Spolin diz que “o ator no palco deve criar realidade. Deve ter energia, comunicar-se com a platéia, ser capaz de desenvolver um personagem, relacionar-se com os demais atores e ter sentido do ritmo e do tempo” (2010, p. 255). Pensando no palco e na cena, os jogos deveriam ser conectados para serem apresentados em um formato que permitisse “conservar o jogo espontâneo da criança e transformá-lo em comportamento de Palco comunicável” (2010 p. 256).

A passagem de um jogo para o outro foi feita sem ruptura, dando, assim, uma sensação de continuidade. O primeiro jogo começava com três jogadores vendados e cinco distribuídos pela área de jogo demarcando-a, os outros oito alunos que não participavam deste jogo ficavam sentados com as pernas cruzadas na lateral da área de jogo. Os jogadores através dos sons levavam as três Cabras-Cegas ao pique em um ponto extremo do campo do jogo.

Ao chegarem ao pique, as Cabras Cegas tiravam as vendas e agachavam, os demais jogadores também agachavam e rolavam até ocuparem uma posição que delimitasse a área do

jogo. Enquanto isto os jogadores da lateral rolavam para dentro da área para ficarem de pé e iniciar uma caminhada pelo espaço. Caminhavam por alguns segundos e um jogador assumia a voz de comando “vivo”, “morto”... O jogo se desenvolvia até que restasse um ganhador. Os jogadores que iam saindo voltavam a se posicionar sentados na lateral. Quando restavam na cena apenas o facilitador e o jogador ganhador eles tiravam um giz do bolso e começavam a riscar o chão para o jogo da Amarelinha, cada um riscando uma.

Enquanto o chão era riscado os jogadores sentados à frente da área do jogo ficavam de pé de uma vez e, virando-se, entravam no espaço da cena pegando uma pedra nos seus próprios bolsos. Os jogadores que riscaram as amarelinhas sorteavam no par-ou-ímpar, quem iria escolher os jogadores para seu grupo. O ganhador escolhia primeiro passando a vez ao outro até que todos estivessem inseridos respectivamente em cada um dos grupos que iriam jogar simultaneamente. Os jogadores passavam da terra ao céu e voltavam.

Após se revezarem na área do jogo, os jogadores da lateral ficavam em pé e se juntavam aos demais para cantar “Brilha, Brilha Estrelinha”, por duas vezes.

O fundo musical escolhido para os jogos foram as cantigas de roda que são indicadas na peça original: para a Cabra-Cega (Ciranda cirandinha), Morto Vivo (Não atire o pau no gato; Mulher rendeira), Amarelinha (Brilha, Brilha Estrelinha).

Estas músicas foram ensaiadas com a professora de flauta, proporcionando assim uma interdisciplinaridade entre a Música e a Arte Cênica. A melodia deveria ser tocada por aqueles que estavam fora da área do jogo. Nos ensaios aconteceu algo surpreendente. Eles estavam tocando e a facilitadora não havia dito nada sobre os alunos entoarem a melodia. À medida que o jogo foi acontecendo eles começaram a cantarolar as músicas, e, por fim, todos acompanhavam os instrumentos.

Com base nas atividades dos jogos teatrais e da organização das cenas foi possível vislumbrar a possibilidade do encontro entre atuante e público. Sob essa perspectiva “a plateia é entendida como sendo uma parte orgânica da experiência teatral, o aluno-ator ganha um sentido de responsabilidade para com ela que não tem nenhuma tensão nervosa” (SPOLIN, 2010 p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre esta pesquisa é algo prazeroso, visto que as novas descobertas proporcionaram uma reflexão sobre o caráter experimental do projeto, que demandou uma ressignificação na minha própria didática.

A faculdade traz um suporte teórico extremamente rico e vasto, mas somente quando se está em sala de aula, diante das situações problemas, que se descobre realmente que tipo de professor deseja ser. Podemos ser um mero transmissor de conteúdo como pregava a ESCOLA TRADICIONAL, ou um professor que aprende com as dificuldades e junto com seus alunos constrói os conhecimentos necessários. Como disse sabiamente Paulo Freire “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender”. (2011 p. 25)

No início o objetivo era externar a assimilação dos conceitos trabalhados a respeito da comunicação corporal através de uma oficina de jogos teatrais, abordando os jogos de aquecimento, interação, resolução de problemas e ensaios, num processo que culminaria na montagem de uma peça comemorativa para o período natalino (encerramento do ano letivo). Porém as aulas estavam desinteressantes e pouco criativas, os alunos participavam, mas sem nenhuma motivação, apenas realizavam atos repetitivos. O que inevitavelmente levou a uma conversão neste caminho, demandando uma mudança na metodologia de trabalho.

Esta experiência de construção cênica foi pautada pelo desejo de levar ao palco a espontaneidade e levezas proporcionadas pela atmosfera do jogo teatral. Neste sentido pude constatar o quanto foi produtivo o processo de criação. Os jogos lograram explicitar os conceitos propostos na peça “A Estrelinha Mágica”; os jogadores criaram suas concepções de cada personagem, se afastando do estereótipo, da imitação do que eles “acreditavam ser”, vivenciando e experimentando as situações vividas por cada personagem, aproximando-se da concepção de verdade cênica. Os jogos foram para o palco em forma de espetáculo, trabalhando os três conceitos que a peça traz: “estar perdido”(Cabra-Cega), “ganhar vida estando morto” (Morto e Vivo) e “a despedida de um amigo” (Amarelinha).

Percebi, entretanto que enquanto os jogos foram trabalhados separadamente os alunos estavam soltos e entregues ao momento, no instante em que passamos a elaborar as conexões dos jogos e a marcação das cenas de transição eles ficaram rígidos e inseguros, ficando claro que com a perspectiva da apreciação teatral os jogadores sentiram a pressão da exposição, perdendo assim sua espontaneidade e, com isso, a fruição ficou comprometida.

Concluo que, de certa forma, nesta última etapa de concatenação dos jogos perdeu-se o espírito lúdico na formalização das marcas por não ter sido mantido o caráter livre do jogo.

A necessidade de ensaiar algo pré- determinado gerou uma preocupação em não errar. Isto explicita que o processo criativo se desenvolveu no sentido correto, porém, necessitando de aprimoramento nas estratégias encontradas para finalização da montagem e encenação da peça.

À medida que fui buscando suporte teórico para as próprias descobertas, me descobri pesquisadora e inquiridora em um processo educacional que necessita se reformular a cada instante.

Grandes conquistas ocorreram na área da arte educação no Brasil, e o Teatro já é realidade no contexto educacional, a capacitação de professores tem contribuído muito para um ensino/aprendizagem de qualidade propagando o pensamento que concebe o Teatro em sala de aula como disciplina curricular e não apenas como passatempo, procurando entender as reais contribuições que esta Arte traz ao educando. Fica aqui o convite a um mergulho no campo da pesquisa acadêmica, onde grandes teóricos já fizeram e continuam fazendo descobertas importantes e transformadoras.

Esta pesquisa é a prova real de que o processo educacional tanto em Teatro como em qualquer área do conhecimento está baseado em questionamentos. Na busca de respostas a estes questionamentos, outros são levantados. É esta a magia da Educação: nunca ficar estacionado, ensinar e aprender a cada dia e a cada instante do dia.

ANEXO

Anexo A: TERV - Teatro Educativo de Roberto Villani

A ESTRELINHA MÁGICA de Roberto Villani

Personagens:

a ESTRELINHA

as ÁRVORES

o FABRICANTE DE BONECOS

o NEGOCIANTE DE BRINQUEDOS

os BONECOS

ATO ÚNICO

Cena 1

Ao início, doze (12) crianças entram no palco e formam três grupos de quatro crianças. Esses grupos se colocam no palco da seguinte maneira: 1 grupo à direita, outro ao centro e o outro à esquerda. Todas as crianças abaixam-se, com os joelhos no chão e a cabeça inclinada sobre as coxas. Ouve-se, então, música suave. As crianças começam uma expressão corporal imitando o nascimento da árvore. Erguem-se lentamente e, com os braços imitando galhos, colocam-se de pé imitando árvores, imóveis.

De repente, entre as ÁRVORES aparece a ESTRELINHA.

ESTRELINHA (com expressão de tristeza, canta {usar a melodia de “Ciranda, cirandinha...”}):

Eu sou uma estrelinha

Muito triste, do espaço.

Mas na terra estou perdida...

E agora, o que eu faço?

ÁRVORE-A (estática, canta):

Se você é estrelinha,
 Nós já vamos animá-la.
 Mas é pena não podemos
 Nunca, nunca acompanhá-la.

ESTRELINHA – Por quê?

ÁRVORE-B - Não podemos sair do lugar...

ÁRVORE-A - Se você se afastar um pouco, ficará longe de nós...

ESTRELINHA – Ora, mas eu posso resolver esse problema. Afinal, estamos no Natal!

ÁRVORE-B - E isso faz diferença?

ESTRELINHA - Claro! No Natal eu fico com poderes mágicos. Vocês querem ver?

ÁRVORE-A - Se é isso que você quer...

ESTRELINHA – Pois muito bem. Aprontem-se. Vou dizer a minha palavra mágica. (fala bem alto, movimentando bastante os braços): Balabadim, a minha mágica é assim! (e as ÁRVORES começam a saltitar e a correr, como humanas).

ÁRVORE-B - (abraça a ESTRELINHA): Você é maravilhosa!

ÁRVORE-A – (muito alegre):

Como é gostoso Estrelinha,

A gente poder andar.

Felizes então amiguinhas

Vamos todas dançar.

Ao ritmo de música bem alegre, todas dançam, felizes. Depois...

ÁRVORE-C - Venha, Estrelinha. Vamos levá-la à casa dos bonecos.

E todas deixam o palco, alegres.

Cena 2

Entra o FABRICANTE de bonecos. Triste, ele canta (usar a melodia de “Terezinha de Jesus...”).

FABRICANTE – Mas que triste, triste estou,

Que terrível situação.

Ninguém compra meus bonecos

E já estou sem um tostão.

Cabisbaixo, o FABRICANTE senta-se num canto, em silêncio. Então, surge o NEGOCIANTE de brinquedos.

NEGOCIANTE (áspero, fala ao FABRICANTE): Vim devolver os seus bonecos. Eles não tem vida...

FABRICANTE – Eu já esperava por isso. Ninguém mais quer meus bonecos... E eu os fabriquei especialmente para este Natal...

NEGOCIANTE (canta {usar a melodia de “Atirei um pau no gato-to...”}):

Seus bonecos não tem vida-da-da,

Seu trabalho-lho foi em vão, vão, vão...

Aconselho-lho que se aposente-te

Para o bem, para o bem desta Nação. (e deixa o palco).

Cena 3

Nesse momento, entram a ESTRELINHA e as (três) ÁRVORES (A, B e C).

ÁRVORE-A - Estrelinha, este é o famoso Fabricante de Bonecos.

ESTRELINHA – Como vai, “seu” Fabricante de Bonecos?

FABRICANTE - Mal, muito mal. Ninguém quer os meus bonecos...

ÁRVORE-B - Mas o senhor não é famoso?

FABRICANTE - Não sou mais. Todos dizem que meus bonecos não tem vida...

ÁRVORE-C - E o Natal? As crianças ficarão tristes sem seus bonecos...

FABRICANTE – Infelizmente, eu nada posso fazer...

ESTRELINHA - Mas eu posso! (e canta {usar a melodia de “A canoa virou...”}):

Resolver o seu problema

Vai ser fácil para mim.

Vou dar vida aos seus bonecos,

Vou falar balabadim.

FABRICANTE - Mas o que é balabadim?

ESTRELINHA - Balabadim é uma palavra mágica. Traga seus bonecos e eu mostrarei como se faz.

O FABRICANTE bate palmas e os BONECOS entram com a seguinte postura: corpo curvado para frente, braços caídos, soltos, cabeça baixa, andar lento e cambaleante. Espalham-se pelo palco, mais ou menos em semicírculo. E ficam imóveis, na postura indicada.

ESTRELINHA (coloca-se à frente dos BONECOS e, com movimentos de braços, exclama):
Balabadim, a minha mágica é assim!

Os BONECOS colocam-se eretos, soltos, alegres. E cantam (melodia de “mulher rendeira”):

BONECOS - Olá, já temos vida!

Olá, vida já temos!

Somos todos bons bonecos,

Bom dinheiro então valemós...

Cena 4

Sob o ritmo de música bem alegre, todos dançam, inclusive o FABRICANTE, a ESTRELINHA e as ÁRVORES. Enquanto eles dançam, volta o NEGOCIANTE que, surpreso, observa tudo.

Ao final da música...

NEGOCIANTE (entusiasmado): Compro todos os BONECOS. Agora, eles têm vida!

TODOS (muito alegres): Viva!

NEGOCIANTE (para os BONECOS): Queridos Bonecos, acompanhem-me! Vamos alegrar as crianças neste Natal. (e deixa o palco seguido pelos BONECOS).

A ESTRELINHA, então, põe-se triste.

FABRICANTE (aproxima-se dela): O que faz você triste, meu bem?

ESTRELINHA – Estou perdida no espaço. Não sei mais o caminho de volta...

FABRICANTE - Pois então, alegre-se! Eu vou mostrar para você o caminho de volta. Espere um pouquinho só. (e sai)

ÁRVORE-A - Ele tem um montão de mapas.

ÁRVORE-B - Mapas muito velhos...

ÁRVORE-C - Talvez ele tenha o mapa do lugar...

ESTRELINHA - Engraçado, eu gosto muito dele... E nem sei o seu nome...

ÁRVORE-A - Também não sabemos. Mas as crianças costumam chamá-lo de **Noel...**

FABRICANTE (volta com um grande mapa nas mãos): Este mapa é tão velho quanto o mundo. (com movimentos exagerados, coloca o mapa no chão e debruça-se sobre ele):

Venham ver.

Todos se aproximam.

ESTRELINHA (examina, atentamente, o mapa): Deixe-me ver... (dá um salto de alegria): É aqui! (mostra no mapa) Eu moro aqui, neste pedaço do céu...

FABRICANTE - Eu sabia. Os meus velhos mapas não falham!

ESTRELINHA (um tanto triste): Adeus, amigos! Chegou a hora de eu partir...(abraça todos e deixa o palco, sempre 'acenando' adeuses e beijos).

Todos os que estavam fora do palco retornam, menos a ESTRELINHA. E olham para cima, como se buscassem alguma coisa no céu. De repente...

NEGOCIANTE (apontando): Lá está ela! E como brilha!

FABRICANTE (emocionado): Sim, é a minha ESTRELINHA MÁGICA!

Então, todos cantam (melodia da "Estrela Dalva, no céu desponta...") enquanto acenam para o alto:

A estrela Dalva, no céu desponta,

E a lua anda tonta com tamanho esplendor...

E as pastorinhas, pra consolo da lua,

Vão cantando na rua lindos versos de amor...

(aqui decidi colocar a música Brilha Brilha estrelinha, que as crianças já conhecem)

"Brilha Brilha estrelinha, quero ver você brilhar, brilha alto lá no céu, nesta noite de luar."

(repete... repete... repete...)

F I M

Nota: este texto pode ser apresentado em ambientes escolares, livremente, sem pagamentos de taxas a título de Direitos Autorais. Trata-se de texto didático.

A única exigência que se faz é que, ao ser apresentado, seja divulgada à platéia a importância do Teatro Educativo na formação integral da criança.

Anexo B: Fotos Diversas



Referência Bibliográfica.

Alocução do Prof. Dr. Ricardo Ottoni Vaz Japiassu [1] durante sessão de abertura do II Seminário de Licenciatura em Teatro, realizado pelo Colegiado de Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, em 29 de abril de 2005. incluído no site em 25/07/2005 : http://www.educacaoonline.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=24:metodologias-do-ensino-de-teatro&catid=4:educacao&Itemid=15

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras**. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdf> > Acesso: 15 de outubro de 2011 às 14h e 06 min.

_____. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 368 p. 2011.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral** – São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAVINI, Silvia Adriana. **O corpo ressonante: estética e poder no teatro contemporâneo**. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/SILVIA%20ADRIANA%20DAVINI%20-%20O%20Corpo%20Reessoante%20estetica%20e%20poder%20no%20teatro%20contemporaneo.pdf> > Acesso em 08 de novembro de 2011 às 19h e 27 min.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **A linguagem teatral na escola: Pesquisa, docência e prática pedagógica**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

_____. **Jogos teatrais na escola pública**. Rev. Fac. Educ. vol.24 n.2 São Paulo July/Dec. 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-25551998000200005&script=sci_arttext > Acesso 20 de outubro de 2011 as 17 h e 04 min.

_____. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. – São Paulo: Hucitec, 2004

REVERBEL, Olga. **Um caminho do Teatro na Escola**. São Paulo. Scipione, 1989.

SILVA, E. M. Araújo; ARAÚJO, Clarissa M. de. **Tendências e concepções do ensino de arte na educação escolar brasileira: um estudo a partir da trajetória histórica e sócio-epistemológica da arte/educação.** Disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3073--Int.pdf> Acesso em 15 de outubro de 2011 às 15h e 12 min.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil.** [tradução de Tatiana Belinky; direção de edição de Fanny Abramovich]. São Paulo: Summus, 1978.

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

_____. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor.** [tradução Ingrid Dormien Koudela]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin - 2ed.** – São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIEIRA, Marcos Antônio; FRONZA, Flávio Joaquim. **A Arte de contar histórias: formação e informação.** Revista Caminhos, On-line, “Dossiê Humanidades”, Rio do Sul, a. 2, n. 1, p. 137-153, jan./mar. 2011 Disponível em <<http://www.caminhos.unidavi.edu.br/wp-content/uploads/2011/08/Artigo08.pdf>>

Bibliografia complementar

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: leitura no subsolo. (org.)** São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. (org.)** São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** São paulo: Crtez, 2008.

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro II.** [tradução e org. Alberto Guzik e J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis, Vozes, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** [tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Joge Zahar, 1998

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** [tradução José Simões (coord.)]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

