

BOA HORA PARA AUMENTAR UM PONTO NO CONTO

Por Cátia Toledo e Marcella Guimarães

Sobre a nossa necessidade de ficções

Ouvi de uma professora da Faculdade que, quando a professora de seu filho começou a trabalhar com os fundamentos da leitura e da escrita, a criança desistiu do processo. Chamada às pressas pela escola, a minha professora não conseguia atinar os motivos que teriam levado uma criança, para quem ela lia diariamente histórias do mais variado repertório e que tinha os estímulos que todas as crianças deveriam ter – teatro, cinema e muitos livros em casa, a simplesmente ter se recusado a aprender a ler. A investigação pedagógica concluiu que a criança tinha medo de perder a sua contadora de histórias... Esta trama verídica ilustra o poder de sedução dos contadores, mas também evidencia aquilo que devem preservar: a contação de histórias existe para que as crianças possam ser levadas ao texto original. Nenhuma contação, por melhor que ela seja, pode substituir a leitura literária.

Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual elas foram sendo transmitidas de geração para geração, verificamos que a literatura foi o seu principal veículo. *Literatura oral* ou *literatura escrita* foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram, antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados.¹



A literatura preserva uma tradição que se refaz a cada leitura ou se reinventa a cada nova publicação, ela revela a nossa humanidade multifacetada, com uma história dolorida, mas fascinante. Como ter dúvidas da sua necessidade no mundo em que vivemos? “Nenhuma outra *forma de ler o mundo dos homens* é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite”².

¹ COELHO, Nelly. *Literatura infantil – Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000. p.16.

² Idem, p.15.

Um dos maiores questionamentos do teórico da recepção Wolfgang Iser foi: “Por que os seres humanos precisam de ficções?”³. Atenção para o fato de Iser não ter questionado a necessidade, mas sim seus motivos. Na verdade, todas as práticas da vida social são marcadas por ficções, no sentido que extrapola o literário, sobretudo em uma sociedade midiacultural⁴. Estamos mergulhados

em uma variedade de ficções operacionais, criadas para [que a sociedade funcione], entre as quais ganham destaque e relevância, entre outras, a ficção literária (ou ficcionalidade), as ficções sociais (ou conhecimento coletivo), as ficções culturais (ou programas auto-organizativos de conduta), as ficções midiáticas e as ficções tecnológicas⁵

No centro dessa questão está o debate sobre o conceito de realidade. É preciso repensar hoje o que chamamos de realidade sobretudo levando-se em consideração a virtualidade dos ciberespaços⁶. É evidente que as transformações promovidas pelo nosso tempo exigem novas abordagens teóricas e nem sempre a teoria avança no mesmo ritmo dos acontecimentos. Apesar disso, alguns autores do reino da ficção literária já representaram mundos em que ambientes ilusórios parecem tão reais quanto o mundo à nossa volta. Em **O Admirável mundo novo** (1932), Aldous Huxley apresentou uma visão apocalíptica em que “as novas tecnologias de entretenimento são um modo de despojar o indivíduo da linguagem e da cultura que são sentido à vida, e de reduzi-lo a um estado de miserável bestialidade”⁷.

Quando perguntamos no dia-a-dia a alguém “Como vai você?”, investimentos apenas em uma regra de civilidade, pois não imaginamos que este alguém vá nos contar de maneira pormenorizada como tem passado ou se sentido. Se a pessoa o fizer, é possível que a narrativa gere em nós algum desconforto, ora porque estamos apressados, ora porque a intimidade segredada não estava em nossos planos. Se há algum problema nessa profusão de ficções, e o “Como vai?” faz parte de uma ficção da vida em sociedade, é o fato de que “os indivíduos transformam ficções sociais constantemente em fatos e os vivem como tais, sem que o senso comum sequer desconfie desta situação”⁸. Um exemplo grotesco de parte desta realidade é o sucesso de programas que, sendo dirigidos com o aparato de produções ficcionais, são consumidos por espectadores como “*show* da realidade”, sem que o público perceba (ou queira perceber) o paradoxo da expressão.

Se a ficcionalidade “é uma disposição humana básica, cuja pesquisa, por isso mesmo, não pode ser exclusividade dos estudos literários”⁹, o papel daquele que trabalha com a literatura especificamente – professor, contador de histórias, ator etc, é revelar o caráter artístico do seu texto. Nesse sentido, a Literatura para crianças e jovens, e é dela que devemos tratar especificamente para o nosso projeto A HORA DO CONTO, “tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade [que precisa se transformar]: a de servir como

³ Iser Apud ROCHA, João Cezar de Castro. “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa” in OLINTO, Heidrun Krieger, SHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2003. p.49.

⁴ OLINTO, Heidrun Krieger. Op. Cit., p.81.

⁵ Idem.

⁶ Idem, p.80

⁷ MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck – o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

⁸ OLINTO, Heidrun Krieger. Op. Cit, p.83.

⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. Op. Cit., p.50.

agente de formação, seja no espontâneo (...), seja no diálogo leitor/texto (...)”¹⁰. Por formação não entendemos subjugar o artístico pelo pedagógico, pois “se a literatura resultar de um ato *criador*, forçosamente essa dicotomia não se coloca, pois as duas dimensões estarão ali fundidas”¹¹. Dito de outro modo, não se trata de ensinar as crianças a escovarem os dentes, mas abrir a possibilidade para que a literatura seja “uma aventura espiritual que engaje o eu em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções”¹².

¹⁰ COELHO, Nelly. Op. Cit., p.15.

¹¹ Idem, p.32.

¹² Idem.

A Contação de Histórias

Aquele que deseja ser um contador de histórias deve saber que a escolha de uma narrativa deve levar em consideração uma série de aspectos, mas, antes, vale a pena se perguntar – “Por que contar histórias?” e “Para quem pretendo contar histórias”¹³. Não há uma resposta certa para a primeira questão, há um inventário que cresce a cada conto, como um “causo” bem contado, em que cada um quer acrescentar um dado. O contador se faz e se reconhece na prática; as suas respostas, portanto, devem ser tiradas da sua experiência na contação e no estudo. A contadora de histórias Cléo Busatto, cuja obra **Contar e encantar – pequenos segredos da narrativa** é uma referência importante para o contador em formação, construiu duas respostas bem interessantes para as perguntas enunciadas antes, que também estão em seu livro. Para a primeira pergunta:

“Conto histórias para formar leitores; para fazer da diversidade cultural um fato; valorizar as etnias; manter a História viva; para se sentir vivo; para encantar e sensibilizar o ouvinte; para estimular o imaginário; articular o sensível; tocar o coração; alimentar o espírito; resgatar significados para a nossa existência e reativar o sagrado.”¹⁴

Para a segunda – “Para quem eu conto histórias?”: “Para quem deseja ouvir.”¹⁵ Uma criança, uma turma cheia delas, adultos, adolescentes... O contador vive também do desejo do seu público. Por isso, uma sessão de contação de histórias não combina com entra e sai de sala, é um ritual que exige preparação e sintonia entre platéia e contador.

É preciso levar em conta a natureza do público para escolher uma narrativa, pois o grupo ou a pessoa que ouvirá a história precisa sentir o seu interesse acordado, precisa ser mobilizado pelas palavras, gestos e olhares do contador. Por isso, no caso da criança e do jovem, vale a pena estudar aspectos da sua formação ontológica. Eles podem ajudar na hora de selecionar uma narrativa¹⁶.

Se há um segredo para se formar um bom contador de histórias, o contador Celso Sisto em outra obra de referência para a formação desse profissional – **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias** – chega bem perto de o desvendar:

“A grande dica para ser um bom narrador de contos é ler muito; os livros, as placas, os gestos, as pessoas, a vida em cada coisa. E não ter pressa: o contador de histórias tem que ter paixão pela palavra pronunciada e contar a história pelo prazer de dizer (que é muito diferente de ler uma história, que também é muito diferente de explicar uma história!).”¹⁷

¹³ BUSATTO, Cléo. **Contar e encantar – pequenos segredos da narrativa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003. p.45 e 46.

¹⁴ Idem, p.46.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Pela articulação do desenvolvimento da criança a sugestões de leitura, vale a pena conferir o segmento “A Literatura e os estágios psicológicos da criança” na primeira parte do livro já citado da professora Nelly Novaes Coelho. A professora caracteriza fases com a do “pré-leitor” (até 3 anos), “leitor iniciante” (a partir dos 6 e 7 anos), “leitor-em-processo” (8/9 anos), leitor fluente (10/11 anos) e leitor crítico (a partir dos 12/13 anos)”, páginas 33-40.

¹⁷ SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. Chapecó (SC): Argos, 2001. p.23.



Já deu para perceber que o contador é um estudioso – do outro, do texto e si mesmo. Neste último caso, mais importante até que saber as características do seu público, o contador precisa escolher um texto que mobilize o seu afeto, só assim seguirá o ditame que Cléo Busatto considera fundamental para um contador – **CONTAR COM O CORAÇÃO**¹⁸. A recepção tem relação direta com o tipo de envolvimento que o contador tem com o seu conto.

Em relação ao texto, é fundamental escolher um que prime pela qualidade estética – “Todo Contador de Histórias foi marcado, de alguma forma, pela literatura”¹⁹. Se escolher um conto fora do âmbito da lusofonia, pesquise uma boa tradução e fuja das simplificações. Prefira os textos ricos em imagens, mas que também ofereçam um intervalo para a imaginação do público. Reconhecer a natureza do público é fundamental, mas de forma geral, Celso Sisto sintetiza alguns elementos nos textos que podem auxiliar o contador em formação. “Para escolher bem o texto”²⁰:

- Paixão;
- Conflitos instigantes;
- Personagens bem delineados;
- Estrutura narrativa bem armada;
- Linguagem bem construída;
- Duração de 5 a 10 minutos²¹;
- Apresentar possibilidades de interpretação nas entrelinhas (não ser muito mastigado);
- Possibilitar a passagem da modalidade escrita para a oral;
- Não ser óbvio, nem didático, nem moralista, nem doutrinário, nem preconceituoso (sem a preocupação de passar uma mensagem para o ouvinte);
- Ser capaz de cativar o ouvinte e suscitar o desejo de novas leituras;
- Ser capaz de suscitar prazer (provocar arrepios, levar à percepção de novas coisas, ampliar a imaginação etc).

¹⁸ BUSATTO, Cléo. Op. Cit., p.47.

¹⁹ SISTO, Celso. Op. Cit., p.39.

²⁰ Idem, p.123/124.

²¹ Para Celso Sisto, a apresentação “deve ficar sempre entre 40 minutos à uma hora de duração. (...) O número ideal de histórias é em torno de seis histórias, no máximo para o público adulto). Mais que isso o público começa a dar sinal de cansaço e pode-se passar a impressão de que ouvir histórias é uma coisa chata! Para o público infantil, não mais do que quatro ou cinco histórias, desde que elas não sejam muito longas. Uma história que dura mais do que 15 minutos é comprometedora!!!” – p.119.

No recente documentário **Janela da Alma** (2003, João Jardim e Walter Carvalho), o cineasta Win Wenders afirmou que o mau cinema não deixa muito espaço para o espectador preencher com a imaginação. Quem nunca parou para pensar nas longas estradas filmadas sem interrupção no filme **Viagem ao princípio do mundo** (ANO, Manuel de Oliveira)? O espectador não vê o novo, mas aquilo que passou rapidamente pela visão dos personagens dentro de um carro, ou talvez o nosso novo seja o que ficou para trás: a Europa, pois os personagens entram mais e mais em Portugal, depois de uma história de afetos marcada pela saudade do personagem vivido por Marcello Mastroianni. Ora, um romance, um poema e um conto criam raízes em nós porque também imprimimos significado no intervalo que percebemos aberto no texto. Esse significado é nosso, um bem intransferível, só possível de ser compartilhado.

No documentário já referido, Win Wenders ainda afirma que contar histórias dá conforto e segurança. Só assim podemos nos enternecer com a criança que pede: “conta uma história para mim...” Esse conforto e segurança não podem ser abalados pelo excesso, um pecado que o contador deve evitar a todo custo. Contação de histórias não é teatro, nem animação de objetos, nem leitura de livro. O figurino do contador é aquele que some quando o verbo se afirma presente. É preciso moderar também os gestos e as onomatopéias. Contação não é mímica.

O trabalho do contador se ergue na contracorrente de um tempo marcado pela multiplicação das imagens prontas e pela babel de sons. Às vezes, temos a sensação de que estamos perdidos de nós e do mundo, sem saber quem somos e que sentido tem a nossa existência. O contador pode ter a vaidade de tentar reconfigurar o ser e estar no mundo do seu público em um momento mágico de encontro com as possibilidades da ficção. A sua história de afeto pode apontar para a recuperação de um sentido para a vida comprometido com uma felicidade maior que a sua. O conto

“encanta por alimentar o nosso imaginário e dar mais brilho ao nosso mundo interior. Ao narrar um conto se concede ao ouvinte a possibilidade de criar o seu cenário, a sua música e as suas cores. O conto é mesmo uma das formas de expressão artística mais democráticas, pois através dele cada pessoa constrói a sua história, de comum acordo com os seus referenciais, e o que eles possam significar para si.”²²

Uma das primeiras questões que se colocam diante do contador de histórias na vivência da sua atividade é a necessidade de memorizar o texto. Se a contação deve se voltar à narrativa, ou seja contribuir para a formação do leitor, é fundamental que as palavras do contador sejam as palavras do texto. Caso o conto apresente um ou outro vocábulo que o contador ache que o público não entenderá, deixe claro antes da contação que a atividade não poderá se interrompida (outra regra) e que para entender bem uma história não é necessário dominar o significado de cada palavra, é o conto como um todo que importa. Aliás, outro valor que a nossa atividade junto ao texto pode ter é apontar para a possibilidade de vivenciar o todo no mundo da fragmentação.

Existem muitas maneiras de se memorizar um texto e afastar os apoios viciosos do “né”, “ai”, “éééé...”. Para começar, leia o conto muitas vezes, preencha também os intervalos abertos na sua imaginação; não menospreze detalhes, eles fazem toda a diferença; construa um plano de imagens e estude a sua sucessão; fique atento a cada

²² Idem, p.17/18.

mudança na trama – perceba que “o texto é feito em blocos [, que é preciso] dominar a seqüência dos fatos [e] construir minimamente, um roteiro da história”²³ – experimente maneiras de expressar essas mudanças, na frente do espelho, para seus amigos e outros amantes da Literatura...

“Contar com o coração, identificar-se com o conto, estar disponível, criar imagens: todas essas condições não terão validade se antes de tudo, você não tiver entendido qual é o sentido, a intenção sugerida pelo texto (...)

Freqüentemente confunde-se intenção com entoação, que é a variação da altura (graves e agudos) do som numa palavra ou na frase, e que cria uma melodia.”²⁴

Cléo Busatto fala de intenção do texto, não de intenção do autor, não é possível confundir essas coisas. A segunda muitas vezes nos escapa por completo e a primeira, a que nos interessa, nasce à revelia do seu autor, um todo que cria vida quando a leitura o desperta.

Se o perigo que os personagens de uma narrativa enfrentarão começar na contemplação de uma casinha feita de chocolates e outros confeitados sedutores ao paladar infantil, devo narrar como quem se esforça para guardar um segredo que está prestes a ser revelado. Muito diferente seria a minha narração se a casinha de chocolate fosse o prêmio de uma aventura cheia de descobertas.

Os perigos do excesso na postura do contador foram já abordados, entretanto, mesmo que o profissional modere os gestos, ele não estará livre de sobrecarregar o ritmo da narrativa. Se o fizer, a intenção da obra se esvai, bem como a atenção do público. É preciso valorizar, portanto, as diferenças no conto. Posso narrar ao limite do meu fôlego uma corrida desenfreada e silenciar no momento exato de anunciar o vencedor dessa prova bem disputada. Os segundos, bem medidos (o que significa bem preparados), podem promover um impacto significativo no íntimo de cada ouvinte.

Assuma uma postura confortável para contar o seu conto, em pé ou sentado, e arrume o público de modo que o seu olhar possa alcançar a todos. Qual é o limite da exploração dos movimentos do corpo do contador? “Até o limite que preserve ao ouvinte a possibilidade de imaginar os personagens e as suas ações, sem determinar através de um corpo e uma voz como é aquele personagem, e qual é a ação que ele está executando”²⁵.

No final do seu **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**, Celso Sisto apresenta a síntese de alguns procedimentos que o contador deve observar e que merece ser resgatada aqui a fim de que não possamos esquecer. “Para contar melhor”²⁶:

- Emoção;
- Texto;
- Adequação
- Corpo;
- Voz;
- Olhar;

²³ SISTO, Celso. Op. Cit., p.51.

²⁴ BUSATTO, Cléo. Op. Cit., p.60-62.

²⁵ Idem, p.74/75.

²⁶ A síntese registrada aqui está na página 121, mas a explicação de cada ponto vai da página 50 até a página 57.

- Espontaneidade e naturalidade;
- Ritmo;
- Clima;
- Memória;
- Credibilidade;
- Pausas e silêncios;
- O elemento estático.

Prepare a sua sessão de contação de histórias com bastante cuidado, escolha a(s) história(s), estude-a(s) bem, organize a apresentação e pense em um programa para fornecer ao público – “Afim de contas, somos promotores de leitura, e queremos que o nosso público possa voltar àquela história se assim desejar”²⁷.

²⁷ SISTO, Celso. Op. Cit., p.120. Vale a pena consultar os capítulos “Preparação de uma sessão de contos” e “Na Hora de contar” da mesma obra.

Teatro Infantil



Cezanne

Dentre as várias formas possíveis de se apresentar uma história à criança, o teatro infantil é uma modalidade muito interessante.

O teatro é arte, permite à criança expressar de modo concreto a criatividade que existe em todo ser humano. Para a criança o teatro é jogo, que é o meio natural de aprendizagem, “Através do teatro a criança é estimulada a descobrir gradualmente a si própria, ao outro, ao mundo que a rodeia.”²⁸

A criança deve ter liberdade e respeito, levando-se em consideração o nível de desenvolvimento em que está. “Não se devem atribuir notas ou conceitos a sua produção, pois cada aluno cria na medida de suas possibilidades”²⁹

Características do texto teatral

O texto teatral apresenta características próprias, que o singularizam; mesmo que seja considerado separado do espetáculo, para o qual é criado, sua natureza traz a marca desta ligação. As rubricas (indicações escritas sobre a execução de um trecho musical, mudanças de cenário, gestos, falas, etc.) existem em função do espetáculo e determinam o espaço, o tempo, a caracterização de personagens (inclusive a forma como o ator deve representá-lo) e o desenvolvimento da ação.

No teatro, a figura do narrador não tem importância, pois a ação se desenvolve a partir dos diálogos. Muitos textos escritos para crianças apresentam insuficiência em elementos que constituem um texto dramático, como por exemplo a presença constante de um narrador ou de um personagem que conta a história; há conflitos fracos ou mal definidos; tramas pouco desenvolvidas; personagens mal delineados; soluções insatisfatórias; utilização do recurso “deus ex machina”; participação da platéia para

²⁸ REVERBEL, O. **O teatro na Escola**. São Paulo, Scipione, 1997.

²⁹ Idem.

encobrir a ausência de solução dramática. As adaptações dos contos de fadas, geralmente, se revelam peças simplistas, didáticas, frias.

Exemplo de texto dramático:

O galo de Belém – de Walmir Ayala

Personagens : Rei Mago, o Estalajadeiro, a Estalajadeira, o Galo, a Estrela, Maria, José, o Pastor, a Pastora, Coro.

Cenário: uma estalagem: porta e janela rústicas. À direita a entrada de um pequeno estábulo, com uma escada alta encostada no teto, pela qual a estrela subirá para ficar brilhando. (...) - Rubricas de apresentação.

Galo – Eu vou andando, já está anoitecendo e vai fazer frio. Vou me recolher daqui a pouco. Cocoricó! Cocoricó!

Rei Mago (para a platéia) – Atenção, aí vem a Estalajadeira e o Estalajadeiro. Vou ficar aqui de lado para que não me vejam, senão levam um susto. Eles nunca viram um rei. Vamos ver o que eles dizem. (O Rei Mago se afasta para um canto sombrio do palco. Concentrar a luz nos acontecimentos que se seguem)

O que está entre parênteses também são rubricas, que indicam o movimento dos personagens, a expressão dos atores, a iluminação enfim, o modo como os recursos cênicos devem ser utilizados.

As raízes do teatro infantil

O teatro infantil tem raízes no teatro oriental, chinês, datado do século III a. C., quando bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos domiciliares para crianças e mulheres de classe social elevada

O caráter didático do teatro aparece em sua ligação com a Igreja: os autos medievais.

Até o século XIX não existiam textos dirigidos às crianças, com exceção do teatro religioso, jesuítico, que usava o teatro como forma de ensinar às crianças a ideologia cristã.

A partir de Maria Montessori surge o reconhecimento da criança como um ser especial, essencialmente ativo, e o teatro para crianças ganha a conotação didática.

No Brasil, no início do século XX, Figueiredo Pimentel publica “Teatrinho infantil”, de conotação didática. Olavo Bilac e Coelho Neto , em 1908, viam o teatro como um instrumento a ser utilizado na “linha de frente contra os desvios na educação infantil.”³⁰

O teatro infantil só ganhou status profissional a partir da encenação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti em 1948 , que fica mais de um ano em cartaz , deixa de lado o maniqueísmo e não apresenta mensagem final.

Em 1950 *O Boi e o Burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado , inaugura a grande fase do teatro infantil brasileiro, da qual *Pluft* , de 1955 é o ponto alto, reencenado até os dias de hoje, vezes incontáveis. Também *O caso dos pirilampos* , de Stella Leonardos (1957) foi marca desta dramaturgia.

Teatro e produção de texto Infantil – Sugestões de Dib Carneiro

³⁰ www.unicamp.br/iel/memoria

Os dez equívocos do teatro infantil

Leia a lista dos vícios mais frequentes presentes em peças dirigidas a crianças e adolescentes:

São Paulo - Há um festival de equívocos nos palcos do teatro infantil e isso faz aumentar o preconceito dos adultos com relação a esse tipo de arte. O oportunismo chega ao ponto de se criar a seguinte situação: quando uma peça é boa e recebe elogios nos jornais, outros grupos montam textos com títulos parecidos ao do espetáculo elogiado, para criar a confusão de nomes e conseguir atrair o público mais desavisado.

A seguir, uma lista dos defeitos mais comuns.

1) Excesso de intenções didáticas - Não é preciso ser explícito, criança é capaz de entender sugestões, simbologias. Arte é feita de alegorias, de metáforas. Estranheza é saudável. Criança tem capacidade de interpretar o que vê.

2) Uso de humor fácil e grosseiro - Muitos autores lançam mão de bordões televisivos para fazer a platéia rir ("da hora", "fala sério", "faz parte"). Isso cria no autor um falso retorno de aprovação do humor da peça. Essa facilidade de recorrer a bordões chulos e vazios da TV é um recurso pobre, que só escancara a incapacidade do autor de criar situações engraçadas por elas mesmas.

3) Excesso de efeitos multimídias - Muitos autores ficaram com idéia de que, para atingir o jovem no teatro, basta levar para o palco os recursos tecnológicos a que esse jovem está acostumado a lidar, ou seja, a linguagem de videoclipe, a rapidez da internet, as cenas pré-gravadas em vídeo e exibidas em telões em cima do palco. Mesclar linguagens artísticas diferenciadas é uma atitude até coerente com o universo adolescente. Mas abusar disso é lamentável e afasta os autores das especificidades da carpintaria dramática.

4) A obsessão pela lição de moral - Teatro infantil não tem a obrigação de encerrar em si uma bela lição construtiva. Em vez do dedo em riste e da lição de moral, vale mais a pena, e é até mais honesto, tentar contar livremente uma história e deixar que a criança se identifique, que a criança a vivencie por si mesma. Não é necessário invadir o imaginário da criança com regras de conduta.

5) Edulcoração dos contos de fadas - Os contos de fadas nasceram muito mais realistas, muito mais cruéis do que eles são hoje. Hollywood e os estúdios de Walt Disney transformaram tudo em final feliz, valorizando excessivamente o triunfo do amor e da bondade. Reduziram o poder transformador de um conto de fadas, minando neles a capacidade de fazer uma criança amadurecer. Um conto de fadas oferece significados em muitos níveis diferentes e enriquece a existência da criança em muitos modos.

6) Participação forçada da platéia - Até hoje, muitos autores de teatro infantil reproduzem aquela velha cena em que um personagem se esconde do outro e quem procura se dirige à platéia com a infalível pergunta: "Pra onde ele foi?" A garotada e até os pais entram no jogo e lá se vão uns dez minutos de "Foi pra lá", "Não, foi por ali", "Agora, está aqui" e assim por diante. O autor fica feliz porque acha que conseguiu promover uma interação do espetáculo com o público. Quem foi que disse que, para estar interagindo com o espetáculo, uma criança tem de berrar, sapatear, gritar? O profundo silêncio de uma platéia, muitas vezes, é a maior prova da interação, da comunicação com o espetáculo.

7) Obsessão pela segmentação - Existe hoje uma tendência mercadológica castrante e limitadora, que segue distribuindo rótulos em profusão às manifestações artísticas, enquadrando tudo em faixas etárias, dividindo o mundo em categorias fechadas, acomodando a arte em gêneros estabelecidos. Teatro infantil é, antes de tudo, teatro. E como tal, no máximo, pode ser classificado por sua boa ou má qualidade.

8) Uso abusivo e despreparado da linguagem dos clowns - Proliferam pelos palcos montagens em que os autores encaixam uma bola vermelha na ponta do nariz e acham que isso, por si só, já faz um espetáculo teatral. A linguagem do clown é difícil, especializada, deve ser trabalhada com rigor, com muito critério e criatividade. As crianças são submetidas no palco a típicos shows de palhaços de festinhas de aniversário e os pais saem achando que levaram o filho ao teatro infantil. Isso também vale para os espetáculos de bonecos. Não basta comprar fantoches no loja da esquina e montar um espetáculo. Artistas estudam anos e anos para entender da arte de manipulação de bonecos.

9) Diálogos mal escritos e ineficientes - Dramaturgia é antes de tudo literatura e, por isso, deve ter todos os compromissos com a profundidade e a criatividade da literatura, sem perder o pé da oralidade. O discurso teatral é uma expressão artística que tem de ser encarada com responsabilidade, porque o texto dramático tem a capacidade específica de reproduzir as falas sociais, as aspirações, os sonhos e as esperanças. Peça infantil com diálogos descuidados, frases mal construídas, idéias truncadas, é um mau teatro.

10) Mercantilização do espetáculo teatral - Há quem não seja tão rigoroso com relação a esse aspecto, mas realizar sorteios de produtos no final dos espetáculos é um desvirtuamento da função do teatro, é um mercantilismo desnecessário. A criança tem de levantar da poltrona concentrada no que viu, na arte que desfilou pelo palco o tempo todo e não preocupada se o número de sua poltrona vai ser o número sorteado para ganhar os brindes. Teatro não é programa de auditório.

Dib Carneiro Neto ³¹

Alguns autores contemporâneos: Ana Maria Machado (Hoje tem espetáculo), Carlos Queiroz Telles (A revolta dos perus) , Maria Clara Machado (coleção *O teatro de Maria Clara Machado*), Carlos Augusto Nazareth (*O pássaro do limo verde, A história de Tony e Clóvis*), Ilo Krugli (*História de lenços e ventos*), Walmir Ayala(*O galo de Belém*).

Adaptação do texto narrativo para dramático:

Há alguns livros cujos textos já propiciam a adaptação, como por exemplo, de Ruth Rocha, *Dois idiotas sentados cada qual no seu barril* –até 5ª série , *Para que serve?*- 5ª em diante, *Tristeza colorida*, de Mariza Mokarzel (3ª e 4ª séries) e *Canto da Praça*, de Regina Yolanda, para 7ª e 8ª séries.

Leitura da obra.

Antes que se inicie a adaptação de uma obra para texto dramático, é interessante ler outro texto do gênero, para que se possa ter melhor idéia do que se propõe. Notar os diversos elementos do texto dramático, como o conflito, os diálogos, as rubricas. Para que se faça a adaptação, é necessário que se responda às seguintes questões:

- Qual é o tema do texto?
- Qual é a fábula?
- Onde acontece a história?
- Quem são os personagens? Como são? A que classe social pertencem?
- Quando os fatos se desenrolam?

³¹ <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/jul/17/153.htm>

É interessante que se crie um esquema no qual sejam levados em conta: personagens, ação, espaço, tempo, sonoplastia – conjunto de sons, musicais ou não, usados durante o espetáculo. No caso de optar pelo uso da música, é preciso ter cuidado para que esta não se torne mais importante que o texto. Para quem está começando, a sonoplastia pode ser feita durante o espetáculo com tambor, caixas de fósforo ou qualquer coisa que possa dar um clima à peça.

Adaptação em si

- Criação das rubricas, adaptação do discurso dos personagens, de acordo com a época em que a ação ocorre, o espaço, a idade, a condição social.
- Criação dos diálogos.
- Pensar nas soluções dramáticas. Por exemplo: como reproduzir o pensamento de um personagem? Como demonstrar passagem de tempo? Como substituir o narrador? Deve-se mantê-lo? Como?
- Confecção do cenário e acessórios cênicos.
- Organização do elenco.

Exemplo de peça infantil adaptada.

O TIGRE, O HOMEM E O RATO – adaptado por Ricahard Aumiller de uma fábula da Índia Oriental: O Tigre, o Bramane e o Chacal.

Traduzido por Ana Maria Terra *Cadernos de teatro – nº142*

O palco está vazio com exceção de uma grande jaula de madeira pendurada no teto. O levantar e abaixar da jaula é controlado nos bastidores. Em geral, cada personagem narra sua parte e interpreta a história, à medida que conta, seguindo a narrativa.

Tigre – (entra, espreitando). Era uma vez um tigre feroz (rosna) que estava muito faminto. Uma noite, ele resolveu rondar pela selva à procura de algo para comer. Prestou muita atenção, mas não conseguiu ouvir nada. Então farejou o ar, mas não sentiu nada. Finalmente, olhou para um lado... e depois para o outro, mas não percebeu nada. Já estava quase a desistir e tentar outra parte da selva quando ... (a jaula cai sobre o tigre, que vinha caminhando para trás em direção á mesma) ... ele se viu preso na armadilha. Ele tentou forçar as barras, atravessá-las, e até mesmo mastigá-las! Mas não conseguiu sair de jeito nenhum.

Homem - (entra) Neste exato momento, caminhava através da selva um homem, vindo de seu trabalho no campo a caminho de casa.

Tigre – Quando o tigre viu o homem, gritou: “Socorro, eu fui preso nesta armadilha; não consigo sair. Por favor, ajude-me. Deixe-me sair e serei seu escravo. Farei tudo o que você mandar; basta me libertar.”

Homem – “Ah não, não! Eu sei o que faria se eu te libertasse – me jantaria, seria isto o que o que você faria. Não deixarei você sair.”

Tigre – (soluçando e chorando) Ah, nunca faria isso! Deixe-me sair e provarei, serei seu amigo para sempre, (o homem não responde; o tigre tenta outra tática) Ah, o que vou fazer?

Não me deixe preso nesta armadilha. Eles chegarão e me levarão para muito longe. Irão me colocar num zoológico. Eu nunca mais verei minha família.

Homem – (também chorando) – Homens não suportam ver tigres chorando. (O tigre passa um lenço através das grades para o homem; o homem assoa o nariz bem alto e o devolve). Tudo bem, tudo bem! Já que você colocou desta forma, deixarei você sair (o homem começa a levantar a jaula).

Tigre- (Entretanto, mal o pobre homem levantou a jaula, o tigre saltou sobre ele dando um imenso rugido). Como você é bobo! Agora, o que me impede de comer você? Depois de estar aprisionado nesta jaula, estou mais faminto do que antes. Estou com tanta fome que poderia comê-lo de uma só vez . (O tigre agarra a mão do homem e prepara-se para dar uma grande mordida; mas é detido pela entrada do rato).

Rato – (entrando de modo muito apressado)Mas assim que o tigre estava para começar o seu jantar, um ratinho vem correndo atravessando a selva. Quando ele viu o que estava para acontecer(o rato pára completamente e olha fixamente o tigre e o homem), ele gritou no seu mais alto chiado: “Espere!”

Tigre- O quê?

Rato- Espere!

Tigre – Por quê?

Rato- Por quê?

Tigre – Por quê?

Rato- (pensando rápido)- Uh... Eu estou confuso. Eu não estou entendendo o que está acontecendo aqui.

Homem- Este tigre aqui estava preso naquela armadilha; eu o libertei e agora a fera ingrata vai me jantar. É realmente muito simples.

Rato- (muito atrapalhado) Não tão simples, absolutamente! Oh, minha cabeça, minha cabeça. Agora , deixa-me ver, deixa-me ver; como isto tudo começou? Você (apontando o homem) estava na jaula, e o tigre vinha passando por aqui ...”

Tigre- Mentira! Como você é bobo. Eu que estava na jaula!

Rato – Ah sim, claro, como fui estúpido. (o rato finge tremer de medo)Sim, eu que estava na jaula – não, eu não estava. Meu Deus, meu deus! Onde está a minha inteligência? Deixe-me ver, o tigre estava dentro do homem, e a jaula estava andando por aí – não, não; não é isso também. Eu acho melhor você ir em frente e terminar seu jantar. Eu nunca vou entender.

Tigre – (furioso com a estupidez do Rato) – Eu vou fazer você entender. Olha aqui, eu sou o tigre ...

Rato- Sim, eu entendo.

Tigre- Este é o homem ...

Rato- Sim, entendo.

Tigre – E aquela é a jaula ...

Rato- Sim, entendo.

Tigre- E eu estava na jaula. Entendeu?

Rato- (faz um gesto como se fosse dizer sim outra vez, mas reconsidera no último momento). Não! Por favor, senhor?

Tigre- (impacientemente) Então?

Rato - Por favor, senhor; como o senhor entrou na jaula?

Tigre- Como? Ora essa, da maneira normal!

Rato- Oh, meu caro; minha cabeça está começando a girar outra vez. Por favor não se zangue, mas como é da maneira normal?

Tigre- (pulando para dentro da jaula) Desta maneira, seu bobo. Agora você entende?

Rato- Perfeitamente (ele tranca o tigre na jaula) Eu entendo que você está de volta à jaula a qual você pertence; e eu entendo que é onde você ficará por enquanto.

Rato e **Homem** – E assim, o Rato e o Homem apertaram as mãos e seguiram cada qual seu caminho.

(As luzes do palco se apagam)



Apresentação de uma peça da Commedia dell'arte

Improvisação.

A improvisação é um excelente estímulo para desenvolver a espontaneidade. Na história do teatro, a improvisação era praticada pelos atores da commedia dell'arte, na segunda metade do século XVI. . Eram atores nômades, que viajavam com suas peças de povoados em povoados. Não existiam textos prontos, somente os canevas, colocados atrás da porta, de modo que quando o ator passasse por ela, pudesse ter as indicações de sua ação no palco.

Exemplo de caneva:

Suponha que a história envolva animais: uma Andorinha, um Porco, um Boi e um lindo Gatinho branco :

Gatinho	Entra olhando para o céu e percebendo a andorinha ao longe , grita por ela.
Andorinha	Entra , com expressão curiosa, pergunta quem a chama.
Porco	Escondido na moita, observa tudo com expressão desconfiada.
Boi	Olha displicentemente para a cena, mantém-se parado, ruminando seu capim.

Gatinho	Fingindo-se de doente pede ajuda à Andorinha, para fazer curativo em seu pé.
Andorinha	Desconfiada, fica de longe e pergunta pelo machucado.
Gatinho	Gritando muito, encolhe a perna direita e aponta para o pé.
Andorinha	Aproxima-se , demonstrando pena.
Gatinho	Dá um bote em cima da andorinha, gritando de alegria, vangloriando-se, segura-a firmemente.
Porco	Sai de trás da moita e faz um barulhão para assustar o gatinho, que larga a Andorinha.
Andorinha	Corre assustada, se esconde atrás do Porco.
Boi	Olha com raiva para o Gatinho, reclama de sua atitude, coloca-se ao lado do Porco e da Andorinha.
Gatinho	Defendendo-se, alega que só queria fazer carinho na Andorinha. Esconde as unhas afiadas.
Andorinha	Olha para o Gatinho, fala sobre sua beleza e que não deve ser malvado. Aproxima-se muito do Gatinho.
Gatinho	Rapidamente, sem que ninguém possa fazer nada, avança sobre a Andorinha, pega-a e sobe numa árvore, onde a mata.
Porco e Boi	Lamentam-se da inocência da Andorinha e comentam que beleza não é igual à bondade.

Para fazer uma peça improvisada, pode-se também só escolher um tema simples, como por exemplo *Um passeio por uma escola mal-assombrada* , ou então contar uma história que já exista, adaptada para as necessidades dos atores e do público.

O Teatro de Bonecos



Outra forma de mostrar uma história às crianças é através do teatro de bonecos. Como já vimos, o teatro de bonecos é muito antigo, os registros nos levam ao século III a . C., na China, onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos em casas de pessoas ricas, para mulheres e crianças. Os bonecos, fantoches e mamelungos (mamelungo= mão mole) , hoje em dia, podem ser confeccionados pelos bonequeiros ou comprados prontos. Em Curitiba, há um famoso teatro de bonecos : Teatro de Bonecos Dr. Botica, que tem apresentado espetáculos muito interessantes, mas que exigem muito conhecimento e treino por parte dos bonequeiros.

No espetáculo de bonecos, o manipulador desaparece, a atenção deve estar voltada para o boneco.

As roupas , a voz e os movimentos emprestados ao boneco pela mão do manipulador dão-lhe vida. É algo meio mágico e pode ser feito em qualquer lugar. Pode-se adaptar uma janela , uma porta , cadeiras cobertas com um lençol ou mesmo um sofá para palco de teatro de bonecos, onde os manipuladores ficarão escondidos e apenas bonecos aparecerão. O palco também pode ser feito de papelão ou de tecido, depende da criatividade e da proposta dos manipuladores.

Para nosso projeto, levaremos em conta as modalidades de teatro de bonecos que são mais fáceis, próprias para quem está começando ou mesmo para quem quer desenvolvê-las com as crianças, torná-las manipuladores também.

Há várias possibilidades possibilidades de trabalhar com bonecos. Objetos podem se transformar em personagens: lenços, bonés, lápis... Os bonecos mais comuns são os os bonecos de dedos (dedoches) os bonecos de vara e de luva.

Os bonecos de dedos já podem ser comprados prontos ou confeccionados com papel (cartolina ou papel cartão), tubo(pode ser de papel higiênico), retalhos(se possível feltro) ou mesmo sobras de lã (exigem habilidade de crochê).

Os bonecos de vara podem ser feitos de cartolina(só desenhar o rosto do personagem, pintar , recortar e colar na vara) , de papel crepom (deve ser feito o personagem inteiro para depois prendê-lo na vara) , de sucata (você pode aproveitar caixas, pedaços de aparelhos, molas, copos de plástico , etc para fazer o boneco), de tecido com três varas (pode usar arame grosso ou palito de churrasco para dar movimento ao corpo e às mãos) ou um boneco de cartão articulado (mexe os pés e as mãos conforme se puxam os cordões, que podem ser feitos de barbante preso em furinhos feitos na parte interna de cada membro do boneco e preso a um fio cumprido, que será colado atrás do corpo do boneco.)

Os bonecos de luva são aqueles que vestem a mão, como uma luva. Os mais conhecidos são os fantoches de pano (com a cabeça de isopor ou articulada), mas também podem ser feitos com meia, com sacos de papel (como o de pão, por exemplo) ou com dobraduras.

Os textos usados no teatro de bonecos podem ser peças prontas, adaptadas para esta modalidade de espetáculo ou, assim como no teatro em geral, podem ser improvisados, a partir, por exemplo, dos fantoches de que se dispõe.

O cenário pode ser desenhado e recortado em papelão ou cartolina. Se puder armar um palco em que o cenário fique atrás dos bonequeiros, presos na parede ou então sustentados por hastes, será melhor, senão, cole no palco com fita durex ou crepe e faça um intervalo entre as cenas, quando as cortinas serão fechadas para mudança de cenário.

Quanto à iluminação, deve-se ter o cuidado de apagar as luzes (se for no interior de um prédio ou à noite) e deixar uma luz iluminando o palco. Você pode fazer isso utilizando um abajour ou uma lanterna.

Para a sonoplastia, assim como vimos antes no teatro, você pode usar objetos que façam barulho ou mesmo gravar os sons que quer utilizar e colocá-los na hora certa. Isso requer uma pessoa só para esse trabalho.

Seja qual for a forma que você escolha para levar uma história para as crianças, lembre-se de que elas não são bobas, não gostam de histórias óbvias demais e já estão cansadas de ouvir, ver e ler certos contos de fadas, como Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, O patinho feio, Gata Borralheira, A pequena sereia.... Procure textos novos, diferentes, crie você mesmo histórias interessantes que possam cativar as crianças e proporcionar-lhes momentos de magia e descontração, ao mesmo tempo em que entram em contato com outros universos, até então desconhecidos.

Trabalhe sempre com alegria, boa vontade, pois este é um projeto comunitário e as crianças para quem você vai contar histórias podem não ter muitas oportunidades de ouvi-las em casa. As histórias, sejam de que modo forem contadas, estimulam a imaginação e desenvolvem o potencial de expressão do ser humano. A criança que cresce ouvindo histórias tem mais probabilidade de ser um bom leitor, além de viver gostosos momentos de magia, que jamais serão esquecidos.

Para saber mais :

BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar – pequenos segredos da narrativa*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003.

COELHO, Nelly. *Literatura infantil – Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

LOMARDO, F. *O que é teatro infantil*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

MACHADO, M. C. *A aventura do teatro*. 9ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck – o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

OLINTO, Heindrun Krieger, SHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2003.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. 5ed. São Paulo : Brasiliense, 1983.

REVERBEL, *Teatro na escola*. São Paulo : Scipione, 1997

RIOS, R. *Teatro de bonecos*. São Paulo: Global, 1997.

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Chapecó (SC): Argos, 2001.

Endereços eletrônicos:

<http://gpantiga.tripod.com/teatro/> - O mundo do teatro infantil

<http://www.forumdacultura.ufjf.br/teainfantil.htm>

<http://www.articularte.com.br/Imprensa/Estad%E3o/TEATRO%20INFANTIL.htm>

<http://www.teatroemsite.com.br/noticia.asp?noticia=726>

<http://www.truks.com.br/index.htm>

<http://www.mariafumaca.com.br/>

<http://www.canalkids.com.br/arte/teatro/dellarte.htm>

<http://www.geocities.com/Broadway/Alley/4259/>