

UM PALCO PARA O CONTO DE FADAS: UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL COM CRIANÇAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

SOUZA, Luiz Fernando de – CRECHE FIOCRUZ – lufenando@yahoo.com.br

GT: Educação de Crianças de 0 a 6 anos / n.07

Agência Financiadora: Sem Financiamento

INTRODUÇÃO

Os que se aproximam do “mundo da infância”, o fazem com o intuito de compreendê-lo para poder influenciar na educação de suas criaturas, considerando-as, muitas vezes, como aqueles sem voz, sem cultura, páginas em branco, prontas para serem preenchidas por uma lógica que não permite o diálogo, ou seja, por uma pedagogia que não se pauta pela autonomia dos sujeitos, especificamente, crianças em processo de desenvolvimento.

Na Educação Infantil o intuito é de se aproximar na perspectiva de educar e cuidar. Mas tentamos fazê-lo usando a linguagem da arte, especialmente a do teatro, por acreditar que através dela seria mais fácil estabelecer contato, considerando que ela pode ser usada na Educação para que a criança, ao se apropriar da linguagem característica dessa Arte, possa começar a compreender o mundo à sua volta, as relações sociais que regem a sua vida, iluminando as complexas questões internas que ela vivencia sem possuir ainda a maturidade necessária para entendê-las, cumprindo essa tarefa pela ação da magia, do encantamento e do sensível, inserindo-se na cultura, a qual é submetida pelo nascimento, influenciando nela e sendo por ela influenciada.

O teatro dialoga com as outras artes, apropriando-se de suas diferentes linguagens para se fazer mais atuante no âmbito específico da Educação Infantil, levando a criança a aprender, através do jogo dramático, a lidar com a alteridade e com as diferenças, construindo assim um referencial artístico e cultural.

A partir da segunda metade do século XX, o foco do Teatro na Educação passou a favorecer o conteúdo estético ou essencialista do teatro, compreendendo-o como “*sistema de representação semiótico, como forma de expressão artística e linguagem acessível a todo ser humano*” (Japiassu, 2001, p.22) (grifo nosso). Nesse contexto, a prática teatral exercitada numa Creche institucional, localizada no Rio de Janeiro, insere-se nessa abordagem essencialista que defende o uso do teatro na educação como uma forma fundamental de formação cultural, estética e social do ser humano.

Neste sentido, buscamos a aplicabilidade da linguagem teatral no universo da Educação Infantil, para que a criança se aproprie dela como mais um recurso lúdico que pode ser jogado no social, trazendo “benefícios” para o desenvolvimento de sua subjetividade, mantendo profundos laços com a realidade do mundo ao seu redor e estabelecendo com o teatro um sistema semiótico que pode representar tanto o mundo externo como interno da criança.

DIALOGANDO COM OS TEÓRICOS DO PRIMITIVO À CRIANÇA CONTEMPORÂNEA – O TEATRO COMO PONTE (ERNST FISCHER)

Começamos a tarefa com Ernst Fischer a partir de sua obra “A Necessidade da Arte”, tentando delinear o efeito da Arte na Educação Infantil a partir da compreensão de sua natureza, de sua gênese e da ação por ela exercida na construção de uma consciência estética que faça a criança se apropriar de seus meios criativos para compreender os processos que regem o mundo, levando-a a atuar criticamente em relação a esses processos, com uma visão mais social, sensível e procurando se integrar à coletividade.

Para tanto, podemos utilizar a visão de Fischer que teoriza sobre a necessidade da arte a partir da idéia de uma raiz comum da qual se originaram a ciência, a religião e a própria arte: a manifestação de uma forma primitiva de magia no cotidiano cultural do homem primitivo com o intuito de tentar dominar o mundo real inexplorado.

Com o progressivo desenvolvimento dessas três formas de conhecimento humano, ocorre a diversificação entre elas para atender as necessidades de sociedades mais complexas e que passam a reservar à arte o papel de esclarecer o ser humano a respeito das relações sociais que vão sendo estabelecidas, iluminar sensivelmente o seu raciocínio a fim de auxiliá-lo a reconhecer e transformar a realidade social a sua volta. A arte ajuda o ser no processo de identificação com a vida do outro, incorporando em si aquilo que ele ainda não é, mas que pode vir a ser: um ser humano “total”.

Fischer associa a idéia do nascimento da arte com o do trabalho humano coletivo a partir da concepção da ferramenta como utensílio que permitiu ao primitivo distanciar-se da natureza, lançar-lhe um olhar crítico, amedrontado, mas que procurava dominá-la magicamente. Para Fischer, o trabalho foi criador do pensamento, do fazer consciente e do ser consciente, gerando a linguagem, fruto de variadas denominações sensoriais que ajudavam o primitivo a diferenciar-se da natureza ao seu redor.

Qualquer criança, ao nascer, traz em si o passado primitivo do homem, reproduzindo a mesma trajetória pelo qual ele evoluiu até se erguer sob os dois pés. A criança nasce primitiva e ao sofrer o processo de educação no seio de uma sociedade, assimila as regras sociais e culturais nos quais vai se desenvolvendo. O interesse da prática teatral na Educação Infantil é recuperar, junto com a criança pequena, por ela e para ela, o sentimento ancestral de magia e encantamento que a arte apresentou na constituição da noção de humanidade, para que ao adquirir o olhar estético, a criança possa vivenciar o mundo que a rodeia com um profundo sentimento renovador e crítico que, a qualquer época, é imprescindível para a evolução do que conhecemos hoje como uma sociedade humana.

A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADAS (BRUNO BETTELHEIM)

O segundo autor que nos ajuda a fundamentar nossa prática teatral, Bruno Bettelheim, trabalha com a narrativa fantasiosa (o conto de fadas, o conto popular), tentando estabelecê-la como uma possibilidade cognitiva concreta (embora fantasiosa) para que a criança possa alcançar um objetivo fundamental na sua constituição: construir significado para a vida que pulsa ao seu redor e dentro dela, através do enriquecimento de nossas capacidades interiores, como a imaginação, as emoções e o intelecto.

Concomitantemente, o conto de fadas ajuda a criança a conhecer a história, muitas vezes oculta, da constituição das relações sociais do mundo, tal como o conhecemos hoje, assim como as diferentes maneiras pelas quais a humanidade age neste mundo na eterna luta pela vida, construindo sociedades e as destruindo, estabelecendo sistemas de governo e estilos de vida.

Outro objetivo da narrativa e da dramatização dos contos de fadas, reside no fato de ele permitir à criança “construir um ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa” (Bettelheim, 1996, p. 19). Na grande maioria dos contos de fadas o herói precisa sempre encontrar um outro que o ajude a atingir um estágio mais avançado de conhecimento e de amadurecimento. E quando esse objetivo é alcançado na narrativa, constitui-se afinal um exemplo de sentido para a vida individual do herói e, conseqüentemente, para a criança.

Queremos acreditar que a escolha do conto de fadas como dramaturgia básica de uma prática teatral, que pretende estabelecer o jogo do teatro no cotidiano escolar infantil, insere-se numa perspectiva benjaminiana que concebe a Infância como

“historicamente construída”, imaginando-a como a fase da vida capaz de ser crítica da cultura do mundo adulto.

Essa dramatização se torna “experiência”, possibilitando que uma aventura narrada e vivenciada coletivamente na ficção, faça parte do que é vivido pela criança, enraizando-se na realidade, refletindo suas contradições, iluminando a estrada da contemporaneidade e o que pode acontecer com a subjetividade infantil ao se defrontar com ela, revelando a história humana através da Infância, estabelecendo-a como “*um modo privilegiado de percepção*” (Gagnebin, 1994, p. 86) e fazendo-nos perceber a criança como aquela que pode nos ensinar a criar, sentir, viver melhor (Kramer, 2003).

Acreditamos que a prática teatral em questão, visa colaborar com uma concepção de educação que possibilite a criança pequena desenvolver um tipo particular de conhecimento, o sensível, que colabore com sua iniciação no mundo cultural através da apresentação do que de mais significativo possa haver na cultura do país e do mundo, usando “linguagens estéticas” que estimulem a vivência de experiências sensoriais e expressivas, adaptando esse material às necessidades específicas do palco e do entendimento da criança, levando-a a se reconhecer como um vasto campo de possibilidades na interação com o outro.

A dinâmica da prática teatral faz com que a riqueza das idéias embutidas nos contos de fada ganhe vida através do exercício lúdico da teatralidade. A magia traz o passado para o presente e a criança vai recolhendo fragmentos desse passado, colecionando-os e preparando-se para compreender a noção benjaminiana do despertar, isto é, “*juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real não só pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva*” (Gagnebin, 1994, p. 90). A prática de teatro na Educação Infantil prepara a criança para compreender o mundo, unindo-a ao primitivo. O teatro pode ser a ponte.

WALTER BENJAMIN E O TEATRO INFANTIL PROLETÁRIO

O terceiro teórico com o qual dialogamos foi Benjamin, que acreditava que a criança pequena deveria ser educada proletariamente, isto é, adquirindo desde cedo consciência de classe através de uma pedagogia que atuasse através daquilo que é verdadeiro para a infância.

A verdade poderia ser encontrada no contexto que envolve a criança, expresso no campo do teatro, porque para Benjamin (1984), este é o lugar onde a vida pode ser expressa em sua totalidade, embora delimitada e emoldurada pelos limites do palco.

Em oposição ao sentimento de medo nutrido pela burguesia em relação ao teatro, principalmente sobre os seus efeitos na educação das crianças, Benjamin (1984) considerava que o teatro infantil proletário poderia ser uma forma de organizá-las para “*a possibilidade de ver a força mais poderosa do futuro ser despertada nas crianças através do teatro*” (p.85).

As afirmações de Benjamin podem ser vistas como uma forma de lutar contra a destruição da memória coletiva e de preservar a maneira própria da criança ver o mundo, sua sensibilidade e valores; como uma forma de estabelecer a cultura da criança face à cultura do adulto, preservando a plenitude e a integridade da infância diante do assédio da ideologia burguesa. A luta de Benjamin pela infância continua a fazer sentido nos dias de hoje, principalmente para uma educação que se preocupa com a formação do sentimento de cidadania a partir do nascimento e que se organiza para oferecer os meios pelos quais a criança pequena pode tomar posse da cultura que pulsa ao seu redor.

Mas como Benjamin (1984) organiza o “teatro infantil proletário”, que para ele é “*fogo no qual realidade e jogo fundem-se para as crianças, imbricam-se tão profundamente que sofrimentos simulados podem converter-se em autênticos, surras simuladas em reais*”. O papel do educador no teatro infantil proletário não é o de promover a educação moral das crianças ou prepará-las para exercer um papel na sociedade burguesa, mas sim de incentivá-las a se exercitarem coletivamente, de se envolverem pelos conteúdos propostos pelo educador, mas deixando que elas mesmas descubram as diversas tarefas e associações possíveis decorrentes dessa atividade lúdica coletiva. Para Benjamin (1984), é na coletividade infantil que podemos encontrar a “*atualidade da criação*” e a irradiação das mais poderosas forças.

O educador de teatro deve dar especial atenção à observação, ponto de onde começa a educação, e a partir do qual, ele pode capturar o “*gesto infantil*”, percebido como sinal emitido da infância e que traduz esse mundo ao adulto, emitindo o revolucionário “*sinal secreto*” do vindouro. Para Benjamin (1984), o gesto infantil é “*uma inervação criadora em correspondência precisa com a receptiva*” (p.86). A tarefa do educador é “*libertar os sinais infantis do perigoso reino mágico da mera fantasia e conduzi-los à sua execução nos conteúdos*” (p. 86).

Um papel especial é reservado à improvisação das crianças, de onde surge o gesto infantil, sendo o teatro o sintetizador desse gesto, que aparece de repente, uma única vez. Para Benjamin, “*todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos*

produtos, mas sim pelo 'instante' do gesto. O teatro, enquanto arte efêmera, é infantil” (p.87). É pela improvisação que a criança pode exercitar sua criatividade durante a encenação libertando-se do jugo pedagógico através do jogo. Mas isso não quer dizer que a criança não possa ter contato com os conflitos que ocorrem no mundo real, sendo necessário apenas que sejam apresentados de forma lúdica, garantindo assim a adesão da criança ao jogo teatral, até porque para Benjamin (1984), “*a encenação é a grande pausa criativa no trabalho de educação*”.

O universo do conto revela o cotidiano cruel do mundo numa perspectiva oposta à romantização burguesa, apresentando ludicamente tanto a beleza quanto a perversidade do mundo, sem fantasias que sepultem sob uma camada de hipocrisia e moralismo, a história da construção da sociedade, de suas relações, e a possibilidade de modificá-la. O conto e a prática teatral infantil valorizam a magia na constituição da cultura da criança.

O CÍRCULO ENCANTADO DE BAKHTIN: TEATRO, EDUCAÇÃO E VIDA

Como toda forma artística pressupõe uma linguagem, o teatro procura fazer sentido através de um elemento específico de sua natureza, a teatralidade, isto é, tudo aquilo que pode se tornar signo, sensação, percepção no momento em que se usufrui da arte teatral.

É justamente essa linguagem específica expressa pela teatralidade que se pretende que a criança pequena se apodere, com o intuito de prover seu desenvolvimento global através da aquisição de conhecimento sensível, capaz de fazê-la criar sentido, elemento imprescindível na união entre arte e vida.

O sentido se forma no encontro de uma subjetividade com outra, gerando uma gama variada de perspectivas de se representar a realidade do mundo, dentro de um contexto coletivo. A condição de ser inacabado é da natureza da existência humana. Por isso é importante irmos em busca do outro, aquele que pode nos ajudar na tarefa de nos completarmos mutuamente. É pela emoção interior, compartilhada nas vivências sociais, que podemos tentar executar o acabamento.

Segundo Bakhtin, a atividade estética existe na vida, nas relações sociais, definindo-se como uma atitude ética que funda e revê valores em constante movimento de transformação e acabamento

No texto *Arte Y Responsabilidad*, Bakhtin defende a idéia de que “*Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida*”. Podemos entrever

aqui uma questão que é fundamental no pensamento de Bakhtin: “*El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad*”.

A partir dessa idéia seminal, acreditamos que Bakhtin estabelece um papel fundamental para a arte na vida de um indivíduo, como o elemento que pode ajudá-lo a se constituir como um sujeito responsável tanto consigo mesmo, como com aqueles com os quais convive no meio social. Usufruir da arte ou mesmo vivenciá-la, pode se constituir num ato ético, de comprometimento com a melhoria das condições de existência no mundo, levando o ser humano, pela sensibilização, pela reflexão e pela linguagem a se relacionar com a alteridade.

A representação infantil, que a princípio não tem preocupação com a construção interior do personagem, é comparada por Bakhtin (op. Cit.) com o devaneio, com o sonho, com o desejo de participar de uma atividade prazerosa provocada pelo interesse lúdico de viver diferentes vidas.

Neste ponto é importante definirmos melhor a diferença entre a dramatização espontânea vivida pela criança durante suas brincadeiras imaginativas e a representação teatral.

Considera-se que a criança ainda não possui maturidade psicológica suficiente para compreender a vida interior de um personagem. Ela imita as ações exteriores, interessando-se pelas narrativas aventurosas, embora o faça com uma verdade muitas vezes invejada pelos profissionais do teatro. Diferentemente do ator, que compreende a distância significativa entre a sua própria vida e a do personagem, o que provoca a criação de uma aparência de realidade através de seu físico e de sua subjetividade.

Por ser ainda imatura, ela não desenvolveu a consciência (exotopia) necessária para poder valorizar a alteridade e poder distanciar-se da realidade do mundo, acabando por, muitas vezes, confundir-se com ela. A criança não está preocupada em modificar essa realidade, que às vezes sequer chega a compreender, embora deseje profundamente alcançar essa compreensão, para poder enfim chegar à maturidade sonhada.

A dramatização espontânea pode ser seu jogo preferido, pelo qual ela vai apoderar-se de alguns mecanismos para desenvolver suas habilidades expressivas e estabelecer suas relações sociais, aprendendo a agir no mundo em constante convívio com o outro, ao mesmo tempo que amadurece e vai adquirindo conhecimento através de um mecanismo lúdico e poderoso como a dramaticidade que lhe permite viver várias vidas numa só, a sua. Para Bakhtin “*a arte possibilita-me viver várias vidas em vez de*

uma só, e com isso enriquecer minha experiência pessoal, possibilita-me participar internamente de outra vida, em nome do significado que ela comporta” (1992, p.96).

Em nossa prática teatral na Educação Infantil, queremos aproveitar essa aptidão da criança pela dramatização espontânea para provocar seu interesse pelo jogo dramático. Concomitantemente, a criança poderá desenvolver o gosto pela exploração de sua expressão corporal (gestual e vocal) e vivenciar uma experiência criativa e lúdica.

Outro ponto de contato entre a teoria de Bakhtin e a prática teatral passível de ser exercida na Educação Infantil, é quando ele define o caráter sociológico da arte. Originada na vida, a ela retorna, propondo alternativas, numa perspectiva estética, crítica e social, já que *“todos os produtos da criatividade humana nascem na e para a sociedade humana”* (Bakhtin, s/d, p.2). A *“fala da vida e das ações cotidianas”* (Bakhtin, s/d, p.4) aparece enunciada no discurso artístico e vice-versa, isto é, a fala artística se encontra enunciada na vida social.

Quando no ambiente educacional lhe é oferecida a oportunidade de vivenciar o ato estético e de aprender pela arte que seus atos são objeto de crítica (o outro, na relação, completa os vários sentidos possíveis de seus atos, exigindo reflexão e auto-reconhecimento) e que suas atitudes possuem uma história comum expressa tanto na narrativa fantasiosa quanto na realidade cotidiana, formando uma espécie de coletividade compartilhada de significados, então a criança pode começar a formar o que Bakhtin (1992) chamou de exotopia, isto é, a consciência da alteridade na vida.

Isso pode ser considerado um ato ético (uma categoria bakhtiniana) pela oportunidade de construção coletiva de um conhecimento sensível que implica a atuação de um outro que compartilha um acontecimento da existência da criança. A relação criada pelo exercício do ato teatral é eminentemente dialógica, pois ao dramatizarmos precisamos do olhar do outro, de sua visão, de seu saber, de sua ação estética, de uma constante troca emocional que cria um ambiente em que compreender implica responder ao outro e completar sua visão de mundo.

A partir da fruição da narrativa dos contos de fadas, a criança pode começar a construir no presente da sua existência, pelo encantamento e pela fantasia, a memória do futuro. Para Bakhtin (1992), a visão artística se organiza ao redor da vida do ser humano, constituindo seu ambiente de valores através das relações estabelecidas por ele no tempo, no espaço e no sentido, criando sua realidade estética.

Não é nosso objetivo induzir a criança a “encarnar” o herói do conto de fadas, mas através do jogo dramático exercitado em conjunto, em que podemos ter um grupo de

crianças representando um único personagem ao mesmo tempo. Queremos que a criança possa adquirir conhecimento, ao mesmo tempo em que constrói referências dos valores que ajudaram a estabelecer a sociedade humana da forma que conhecemos.

No interior dos contos de fadas encontramos valores que se referem ao acontecimento da vida, mesmo que ao analisarmos sua linguagem fantasiosa possamos considerá-la inverossímil, mistificadora, como defendem alguns. A linguagem do conto é encantadora, construída apropriadamente para falar ao interior da alma infantil, obedecendo apenas às leis da verossimilhança da ficção. Contudo, está ligada ao que realmente acontece no mundo.

Ao dramatizarmos os contos de fadas, observamos algo da técnica de teatro épico. O estímulo à presença de muitos narradores (crianças e educador), que exploram diferentes pontos de vista a respeito da mesma narrativa, quebra a sensação de “ilusão”, própria do teatro aristotélico, aproximando o efeito obtido da técnica de “distanciamento brechtiano”.

Neste ponto é possível encontrarmos pontos de contato entre o teatro de Brecht e o que falava Bakhtin a respeito da arte dramática, principalmente no objetivo comum expresso por ambos de estimular a formação de uma consciência que seja modificadora do presente e que, ao compartilhar a construção de significados através da estética, possa tanto constituir um novo ser humano, como realizar a tarefa de reformar a sociedade pela crítica a valores arcaicos e à atitudes autoritárias, através do reconhecimento do valor dos sentidos compartilhados em sociedade e principalmente na vida.

Acreditamos que aqui reside o poder pedagógico do Teatro: na possibilidade de afetar comportamentos, atitudes, modos de pensar, através de uma atividade estética coletiva que obriga, por sua própria natureza, a constante troca de sentidos entre seus participantes. Talvez resida aí também a contribuição da arte na possibilidade de mudar o mundo que conhecemos: possibilitar acesso a formas de conhecimento sensível, realizando uma espécie de alfabetização sentimental, que permita a criança se dar conta de que ela se constitui nas relações sociais, que não está isolada num mundo de indivíduos isolados, que o que ela pensa, sente, já foi pensado, sentido por outros da comunidade humana.

Pelo contato com a diversidade contida nas narrativas fantasiosas, aliada ao exercício da teatralidade que também pressupõe a troca afetiva, além da resignificação de modos de agir e da reflexão através do sensível, talvez a criança possa compreender

que a arte não é um bem inacessível, mas um elemento comum da vida, que está bem aqui, ao alcance de sua mão e do qual ela pode se utilizar, recuperando a centralidade e o valor da palavra afetada pelo sensível, existente no fluxo da relação com a diversidade.

A criança pode rever a contrapelo a história na qual é lançada desde o nascimento, mas na qual pode influir ao se apossar do conhecimento, do signo lingüístico. Pode compreender (esse movimento mágico e intelectual, que implica algo de pedagógico) que não é possível viver na selva da vida, sem se comprometer em “ser para o outro”, esse que pode nos dar o acabamento, que nos completa, colaborando na tarefa do nosso próprio auto-conhecimento e em nossa consciência social.

O que afinal podemos desejar com o teatro aliado à dramatização dos contos de fada na Educação Infantil?

Talvez o que mais queiramos seja afetar a fala interior infantil para que, ao comunicar o que pensa e sente, ao procurar o contato com o outro, com o diferente, a criança crie consciência de si e deste outro e, mesmo estando ainda imatura para compreender em toda a sua extensão e profundidade o valor social e ideológico da arte, ela possa cantar, dançar, criar, teatralizar, sabendo que em seu poder está o mundo novo revigorado, renascido, na consciência de cada uma das crianças.

UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL COM CRIANÇAS PEQUENAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

No início do ano letivo, durante os primeiros cinco meses de aula de teatro nessa creche institucional, procuramos trabalhar a expressão corporal das crianças pequenas, visando estimular a descoberta de diferentes possibilidades de movimento tanto para viabilizar o desenvolvimento corporal, como para levar a criança ao encontro do corpo do outro, exercitando a afetividade, o inter-relacionamento, a sensibilização, enfatizando a importância do respeito ao limite de cada indivíduo dentro de uma coletividade, usando como veículo dessa relação a prática teatral.

Em nossa experiência teatral é com a noção de imagem corporal, definida por Paul Schilder como “*uma construção que se assenta nos sentidos, especialmente os visuais, mas também os táteis e cinestéticos*” e na qual “*o elemento social é um dos fundamentos na construção da imagem corporal*” (Freitas, 1999, pp.22-23), que desejamos trabalhar, por entendermos que o ser humano não está sozinho no mundo, mas interagindo desde o nascimento em constante diálogo com este, constituindo-se como sujeito de cidadania pelas relações sociais que é capaz de articular, sendo capaz

de transformá-lo e de ser por ele transformado, e que *“se recria e recria constantemente seu mundo – e essa reconstrução é inexoravelmente simbólica (...) A imagem corporal é, pois, uma reconstrução constante do que o indivíduo percebe de si e das determinações inconscientes que ele traz de seu diálogo com o mundo”* (Freitas, 1999, pp.25-30).

Trabalhamos com outro conceito, a corporeidade, definida como *“uma unidade expressiva da existência”*, que sintetiza no corpo *“as diferentes relações dialéticas entre esse corpo, essa alma e o mundo no qual se manifestam”* (Freitas, 1999, p.52). Portanto, a partir da noção de corporeidade, estabelecemos uma prática de educação pela arte em que o reinado da alteridade é levado em conta como um elemento fundamental na constituição do sujeito. As vivências estimuladas pelo exercício de jogos de expressão corporal e teatral levam em conta o olhar do outro, o contato, o afeto, as significações construídas em coletividade, a possibilidade de acabamento implícita no convívio em que *“a existência exterior do outro ganha vida nova, adquire novo sentido, alcança novo plano de existência”* (Bakhtin,1992, p.60).

A nossa experiência teatral começou a partir do momento em que uma questão se impôs de forma inequívoca: como trabalhar a linguagem teatral com crianças tão pequenas, em que muitas, ainda, não tinham adquirido sequer a linguagem falada? Como fazê-las compreender a especificidade do teatro? Qual seria o material dramaturgicamente apropriado para o nível de entendimento dessas crianças?

Essas questões começaram a ser respondidas a partir do momento em que começamos a trabalhar com os contos de fadas, seguindo o ideário de Bettelheim a respeito da possibilidade dessa forma de narrativa atuar como ponte entre o mundo exterior e o imaginário infantil.

Durante os quatro primeiros anos (desde 1993, mais ou menos treze anos) as oficinas de teatro eram ministradas para as turmas de maternal I (2,5 a 3,5 anos), maternal II (3,5 a 4,5) e jardim (4,5 a 5,5 anos), sem que acontecesse a montagem final de uma peça teatral das turmas de jardim, fato que passou a ocorrer de forma sistemática a partir de 1997, com a encenação do conto *“O Casamento da Dona Baratinha”*, diante de uma platéia composta por pais e funcionários.

Apesar de apresentarmos um projeto único para todos os segmentos da Creche, seja de expressão corporal ou de encenação de contos de fadas, a maneira de aplicá-lo muda conforme a faixa etária das crianças.

Para as crianças dos segmentos de maternal I, II e jardim é apresentada toda a proposta do projeto. Elas são estimuladas a responder a ele, a trocar idéias com o educador de teatro, que pode modificar o projeto de encenação de contos ou de expressão corporal conforme aconteça ou não a adesão das crianças ao que é sugerido no projeto.

A experiência teatral com crianças pequenas começa com jogos de expressão corporal, orientados para estimular a criança a trabalhar seu corpo ludicamente. Ao final desse processo, começam os jogos teatrais, com a experiência de contar histórias de fadas para as crianças reunidas em roda. A narrativa pode sofrer interrupções das crianças fazendo perguntas a respeito da história que vai sendo elaborada no momento da oficina e nunca é completamente aquela que está na página dos livros, na imaginação de quem a conta ou de quem a ouve, mas uma “trança” de diversas narrativas reais ou fictícias, que emerge, “cobra invisível”, da boca da roda.

Uma criança mais empolgada pode imitar para todas as outras a personagem que ela constrói em sua mente e por algum tempo tomar as rédeas do que é contado e propor novos caminhos. Muitos se revezam no comando e a cada mudança brusca de direção, a cobra vai pondo um ovo, que é recolhido pelo educador. É com um gesto infantil aqui, um fiapo de narrativa ali, que o material é construído pela interação entre as pessoas que constroem a experiência, filhote da realidade e da fantasia.

Ao educador cabe a tarefa de propor a encenação da história recém contada e de distribuir as crianças pelos personagens do interesse delas, podendo ocorrer uma multiplicidade de diferentes tipos, que são interpretados em grupo, enquanto o educador de teatro vai narrando outra vez e devolvendo os “ovos” recolhidos da primeira narrativa, para que as crianças rememorem o que elas próprias produziram. Cabe enaltecer algo diferente proposto pela criança, ou uma fala engraçada, espirituosa que alguma outra tenha produzido e, em grupo, discutir o que de significativo tenha surgido, dando-lhes confiança para se soltarem cada vez mais, dentro de um ambiente harmônico.

A elaboração da encenação de final de ano com as turmas de Jardim, leva em conta alguns fatores, tais como: Quando criamos o texto final, procuramos elaborar cenas que sejam interpretadas pelas crianças coletivamente, com os educadores assumindo alguns papéis de destaque que possam ajudar a contar a história, sendo o foco mantido sempre na atuação das crianças em grupo; as falas devem ser curtas para facilitar a compreensão das crianças da história a ser interpretada e sua memorização.

Alguns educadores as acompanham durante a apresentação, interpretando junto com elas, sussurrando-lhes as falas quando necessário. A peça é elaborada de forma que as crianças possam tornar significativo para si o que está sendo narrado. Durante o processo de ensaio, as marcações da peça são do educador de teatro, mas submetidas ao crivo das crianças que as deverão realizar e dos outros educadores que tem liberdade para alterar qualquer uma delas, visando facilitar a realização das mesmas pelas crianças. Reações dos personagens da peça (medo, alegria, raiva, susto...), são explicadas detalhadamente às crianças, para que compreendam a razão daquilo que pedimos que interpretem ou de alguma movimentação que estiver sendo ensaiada. A participação interessada dos educadores como atores durante a apresentação é necessária, pois quanto mais se empenharem na realização de seus papéis, mais as crianças correspondem, evidenciando o fato de que, quanto mais a relação educador-criança for sincera, afetuosa, fraterna, educativa, mais a criança será capaz de assimilar o que lhe é proposto.

CONCLUSÃO

Para efeito de conclusão, o diálogo com Bakhtin, Benjamin, Bettelheim e Fischer aconteceu pelo fato de poder relacionar o pensamento deles com a construção de uma experiência teatral que lida com sujeitos em desenvolvimento vivendo em comunidade (creche). Tais pensadores tiveram grande preocupação a respeito da vida humana em sociedade, de sua construção histórica e da alma do tipo burguês, relacionando sua reflexão teórica com a arte e a possibilidade dessa relação ser profundamente necessária para o desenvolvimento do indivíduo, na esperança de que possa compreender que a arte é o resultado sensível do olhar humano sobre a realidade do mundo.

Quando estabelecemos um “palco” para o conto de fadas no qual a criança pudesse brincar, foi com a intenção de lhe favorecer o contato com dois modos de fazer artístico, a narrativa e a dramatização, que trazem em si conhecimentos fundamentais para o desenvolvimento infantil e também, permitir a construção de alternativas sensíveis que possam servir de contraponto ao conhecimento científico, sem negá-lo, mas que a façam olhar a realidade do mundo como sujeita a modificações, posto que possui um passado que pode ser revisto. A criança pode realizar a tarefa fundamental de apreender a realidade através da sensibilidade artística, provocando o reconhecimento de certos valores éticos que são importantes para a vida em sociedade e também para seu auto-reconhecimento (Konder, 2000).

Quisemos ressaltar a importância do conto de fadas e da experiência teatral para a construção da subjetividade e do conhecimento infantis, a partir da relevância dada à prática artística, tornando a arte parceira efetiva da educação.

A teatralidade, faculdade inerente ao fazer teatral, permite desvelar através do fictício, o que de verdadeiro existe para se compreender e vivenciar a respeito do ato de viver. Além de ser uma arte eminente coletiva, na qual o ato de criar é vivenciado comunitariamente, de forma organizada, numa constante troca de saberes que vai se constituindo na medida em que se permite que o lúdico demonstre seu valor. É pelo filtro do lúdico que, o gesto infantil se revela e a força poderosa do futuro, prevista por Benjamin, pode ser transmitida à criança para que ela possa renovar o mundo e suas relações autoritárias e arcaicas.

Desejamos que a criança ao se apropriar da arte da narrativa e de sua dramatização, possa se constituir como um sujeito responsável por sua vida e pela vida do outro e que a arte não seja apenas um passatempo pequeno-burguês, uma diversão alienada e alienadora. Mas que seu exercício ou sua fruição seja, principalmente, considerado um ato ético, que implique num comprometimento com o social, no qual o enriquecimento individual esteja implícito, uma vez que é no interior de cada criança que a dispersão do sentido no mundo, pode encontrar um significado para todo o acontecimento da existência.

Reforçamos que ao estabelecer um “palco” para o conto de fadas, esse é nosso objetivo: nos dirigir à sensibilidade da criança, dando-lhes os subsídios que o conto e o teatro possuem para que ela as organize como quiser e puder, enriquecendo seu potencial sensível, para que seu mundo, no futuro que começa hoje no presente, não comporte mais a barbárie.

Recomendamos que o teatro possa ser utilizado na escola no sentido de trazer para seu interior a cultura do mundo, fazendo do espaço escolar um lugar de discussão de idéias, de experimentação de variadas linguagens artísticas, de encontro entre seus diversos segmentos, de revisão de conceitos arcaicos. E, ainda, que o espaço escolar possa se constituir num grande “palco” no qual os diversos atores possam atuar com espontaneidade e alegria, renovando a estrutura escolar, tornando-a menos reprodutiva de ideologias que visam restringir a liberdade de pensamento e ação, que é a mola que conduz o ser humano em busca de seu futuro e de sua felicidade. Que essa busca possa ser feita de mãos dadas com a arte, é o que sonhamos. Porque, afinal de contas, a vida é sonho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, M.M. *Discurso na Vida e Discurso na Arte*. Tradução Cristóvão Tezzo.

(mimeo), s/d.

_____ *Estética da Criação verbal*. São Paulo. Martins Fontes, 1992

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus 1984.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1971.

FREITAS, Giovanina Gomes de. *O Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. Ijuí: Editôra Unijuí, 1999

GAGNEBIM, Jean Marie. *A Criança no Limiar do Labirinto*. In: *História e Narração em W. Benjamin*. Campinas, Perspectiva, 1994

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do Ensino de Teatro*. Campinas, SP: Papyrus, 2001. – (Coleção Ágere).

KRAMER, S e **LEITE**, M. I – *Infância: fios e desafios da pesquisa*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a Arte: Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

..... *Os Sofrimentos do Homem Burguês*. São Paulo: Ed. Senac. (Livre Pensar 2), 2000.