

Universidade de Évora
Escola de Artes

Relatório do Trabalho de Projecto

Mestrado em Teatro - Arte do Actor



Contar e Fazer para Aprender

Autor: Mário Filipe do Nascimento Cortinhas

aluno nº: 18947

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Alves Pereira

Escola de Artes, Departamento de Artes Cénicas, Universidade de Évora

2007/2009

Mestrado em Teatro
Especialização Arte do Actor

Trabalho de Projecto

Contar e Fazer para Aprender

Autor:
Mário Filipe do Nascimento Cortinhas

Orientador:
Prof. Dr. Pedro Alves Pereira

Actor é o "veículo vivo entre o texto do autor, as directivas de actuação do encenador e o olhar e audição do espectador".¹

"Deixa o tesouro para os duendes. Tu provaste a ti mesmo que eras um verdadeiro amigo, e um verdadeiro amigo serei eu também para ti (...)".²

¹ Parte da definição do conceito actor in Pavis (1997): *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

² Excerto do texto: *Timóteo, o Amigo do Labrador* in Jones. T. (1990): *Novos contos de fadas*. Lisboa: Editorial Presença.

Agradecimentos

Gostaria de expressar os meus agradecimentos às pessoas que me ajudaram e apoiaram, auxiliando a concretização do trabalho de projecto e do presente relatório:

Ao Prof. Dr. Pedro Paulo Alves Pereira, que orientou e coordenou o projecto, pela total disponibilidade, entrega e apoio à causa, sem esquecer a confiança demonstrada e, ainda, a grande partilha de conhecimentos, assim como a crucial ajuda, por intermédio da orientação, no respeitante às questões metodológicas e científicas.

À Direcção do Agrupamento de Escolas de Arraiolos, na pessoa da professora Maria da Paz, que desde o início se demonstrou sempre disponível para apoiar, abrindo os braços ao projecto, aligeirando processos burocráticos, assim como por todo o apoio prestado em todos os pontos que lhe foram solicitados.

A todos os professores das turmas com quem desenvolvi o projecto, pela abertura e apoio demonstrados, revelando abertura total face à proposta.

Aos meninos por permitirem que fosse possível obter uma experiência tão rica e gratificante, ao empenharem-se amplamente em todas as actividades propostas.

A todos os que, de uma forma directa ou indirecta, tiveram influência no desenvolvimento do projecto, permitindo a sua concretização.

Resumo

A prática e a conseqüente reflexão sobre a mesma apresenta-se como uma das grandes possibilidades de aprendizagem do actor, sendo na experimentação e questionamento constante dos resultados obtidos, que se dá o seu processo de crescimento.

Durante cerca de um mês e meio desenvolveu-se um projecto, no âmbito do Mestrado em Teatro – Arte do Actor, que visava proporcionar aos alunos do 1º ciclo do ensino básico um momento pedagógico expressivo e interactivo, por intermédio da experimentação de diferentes personagens.

O projecto foi dividido em três momentos: um primeiro dedicado à preparação e ensaios da actividade; um segundo destinado ao desenvolvimento das sessões e um terceiro dirigido à reflexão sobre todos os acontecimentos.

O presente relatório comporta a descrição e reflexão sobre todo o processo, centrando-se, de uma forma mais profunda, sobre o procedimento que levou à criação de cinco personagens por um mesmo actor. Igualmente, em como mostrar essas diferentes personagens ao público e como mostrar o jogo existente na acção, uma vez que existe um único actor para desenvolver todas as acções das personagens e a acção da história.

Abstract

Count and do to learn

The practice and subsequent reflection on itself presents as one of the major possibilities of the actor's learning, and it is in experimentation and constant questioning of the results reached that its growing process takes place.

During about a month and a half a project was developed within the Master's Degree in Theatre - Art of the Actor (Mestrado em Teatro – Arte do Actor), which aimed to provide to the students from the 1st cycle of basic education an expressive and interactive pedagogical moment through experimentation with different characters.

The project was distributed in three stages, the first one dedicated to the activity preparation and testing, the second one designed to the sessions development, and a third one directed to the reflection on all the events.

This report bears a description and reflection on the entire process, focusing in a deeper way, on the procedure that leads to the creation of five characters by the same actor. In the same way, attempts to show different characters to the public and also how to show the existing game in action, since there is a single actor to develop all the character's actions and the action of the story.

Índice

1.Introdução	9
2.Contar e fazer para aprender	15
2.1.Caracterização do projecto	15
2.1.1.Estrutura da actividade	17
2.1.2.Objectivos	18
2.2.3.Público-alvo	20
2.2.Pesquisa da história	21
2.3.Ensaios	23
2.3.1.Dramaturgia	24
2.3.1.1.Fábula	26
2.3.2.Improvisação	27
2.3.2.1.As personagens	28
2.3.2.1.Criar múltiplas personagens	32
2.3.3.Fixação	40
3.Sessões	42
4.Conclusão	46
5.Bibliografia	49
6.Anexos	51
Anexo 1 – Texto: Timóteo, o amigo do lavrador	52
Anexo 2 – Calendarização das sessões	56
Anexo 3 – Evidências: registo fotográfico	57
EB1 Sabugueiro	57
EB1 Arraiolos: 1º A	58
EB1 Arraiolos: 2º B	59
EB1 Arraiolos: 3º D	60
Anexo 4 – Evidências: relatório de actividade	61
EB1 Santana do Campo	61
EB1 Igrejinha	63
EB1 Vimieiro	65
EB1 Ilhas	67
EB1 Arraiolos: 1º A	69

EB1 Arraiolos: 2º B	71
EB1 Arraiolos: 2º e 3º C	73
EB1 Arraiolos: 3º D	75

1. Introdução

O ser humano, ao mesmo tempo que com naturalidade, visto ser um *animal social* por excelência, desenvolveu a habilidade da comunicação verbal, foi utilizando-se desta para ensinar, aprender, explicitar e compreender o que explica. Agregada à habilidade da comunicação verbal está a de contar. Desde sempre que o homem conta histórias, para comunicar, para transmitir conhecimentos, para prestar culto ao sagrado, como forma de entretenimento, enfim, com forma de fazer perdurar a sua cultura. Durante muitos séculos o contar aos mais novos os feitos dos mais velhos foi a principal forma de instrução para o presente, com vista a assegurar o futuro da família, da sociedade e da cultura. O contar histórias, ao longo dos séculos, permitiu a acumulação de uma parte do saber da humanidade, nomeadamente ligado à oralidade. Esse recurso humano permitiu durante séculos e séculos de história desenvolver a consciência cultural das sociedades, pois contar histórias permite trabalhar algumas das dimensões mais importantes do desenvolvimento humano, como são a imaginação, a fantasia, o sonho, a sensibilidade e competências sociais, a consciência crítica, entre outras.

O facto do ser humano ser esse *animal social* por excelência e de ser uma *espécie* que para se desenvolver necessita de interagir com os seus pares, aprendendo, entre outras formas, por imitação, leva a que Homem seja um ser comunicativo. Comunicar é, desta forma, uma das grandes necessidades primárias que se pode observar no ser humano. Muitas pessoas vivem sem um conjunto de necessidades que até poderíamos julgar serem mais importantes que a da comunicação. Ora vejamos, quantas pessoas vivem na solidão das ruas sem um prato de comida, nada nem ninguém, mas no entanto não conseguem ficar em silêncio, chegando mesmo a comunicar com objectos ou com elas mesmas em frente a um espelho da montra de uma loja. Em oposição ao silêncio encontramos o som, que podemos utilizar na narrativa, contando os pequenos episódios do nosso dia-a-dia ao cônjuge, aos amigos, aos pais, etc., e até mesmo comentando connosco mesmos. Assim a necessidade de contar e de ouvir está, também ela, inerente ao ser humano, podendo ir do mais simples enredo diário, até à mais complexa trama de um romance de José Saramago ou de um filme de Manoel de Oliveira.

Desde os tempos mais remotos que o contar histórias é prática corrente em qualquer cultura, como forma de manter a tradição cultural da sociedade, delegando nos mais novos o legado dos mais velhos. Essa tradição, pressupõe, na narrativa, que exista por um lado um sujeito comunicante e por outro um sujeito receptor da mensagem comunicada pelo primeiro. Deste ponto de vista, o narrador cria a mensagem e *envia-a* para o seu público, que a depreende e segue criando imagens mentais pessoais, tendo como indutor gestos observados e as palavras e sons proferidos pelo narrador. O público torna-se, desta forma, elemento integrante da experiência, revelando-se como *co-criador* do elemento “dramático” exposto pelo narrador. Deste modo o contar permite ao ouvinte experimentar o que ouve, imaginando as personagens, os lugares e toda a trama que o contador está a descrever.

Coloca-se, aqui, algumas questões de fundamentação que orientaram uma primeira fase do projecto e que pretendem articular a relação entre o contador-de-histórias e a sua estratégia de narração/actuação face ao público.

Malba Tahan (1957) apresenta-nos algumas características que o contador-de-histórias deve ter em conta:

1ª - *Sentir, ou melhor, viver a história; ter a expressão viva, ardente, sugestiva.*

A autora apresenta-nos uma questão interessante. Refere-se, neste caso, ao aspecto do enquadramento emocional. A história deve despertar a sensibilidade do público. Para isso o actor/*contador-de-histórias* deverá socorrer-se das suas emoções, isto é do seu empenho emocional para que possa haver sucesso no acto de transmissão da fábula. O actor/*contador-de-histórias* tem de utilizar tanto na sua linguagem corporal como verbal, os meios que lhe permitam fazer prender a atenção a quem se dirige. O actor/*contador-de-histórias* tem de acreditar no que narra.

2ª - *Narrar com naturalidade, sem afectação.*

Se a autora refere a necessidade da naturalidade está, com isto, a advogar a importância do *contar* sem afectação, de evitar qualquer acto supérfluo. Pois esta retira credibilidade, desacredita o que está a acontecer por força da sensação que se cria no público de que algo está desajustado. Se pensarmos na proposta de criação de

Stanislavki, o actor deve viver a verdade cénica do seu papel, ou melhor dos seus papéis. Ou seja, o actor deve assumir tudo o que acontece em cena como verdadeiro, pois o público só acredita na verdade.

3ª - *Conhecer com absoluta confiança o enredo.*

Aqui pretende Tahan transmitir-nos a importância de que se reveste o domínio integral da fábula, por parte do actor/*contador-de-histórias*. Só assim este poderá estar preparado para a improvisação em função do público que tem na sua frente. Se não estiver seguro, o actor/*contador-de-histórias*, não poderá captar a atenção desse mesmo público e, por outro lado, não dar resposta às suas necessidades.

4ª - *Dominar o interesse do público.*

Procurar sempre formas de fazer com que os ouvintes permaneçam concentrados na história, dominando, como refere a autora, o interesse do público. Para tal o actor/*contador-de-histórias* poderá recorrer a momentos de pausa, à inflexão vocal, e a todo um jogo de silêncios para conseguir manter a história viva e dinâmica aos olhos dos espectadores. Ao conseguir dominar as valências que levam o público a ficar focado, ou seja, ao conseguir que todas as energias deste estejam centradas no que o contador está a narrar, este conseguirá as circunstâncias propícias à obtenção dos objectivos tidos para o acto de contar, isto é, criar um momento educativo.

5ª - *Contar dramaticamente.*

Aqui deve-se entender não um acto “afectado” ou melodramático, mas sim que o acto de contar histórias comporte em si uma verdadeira estratégia dramaturgica (forma como contar, o que contar primeiro, o que contar depois, onde se faz as pausas). O contador deve, igualmente, dar ênfase a alguns elementos dramáticos contidos na história, recorrendo para tal, à gestualidade e às potencialidades vocais, articulando-as em função do espaço e tempo, isto é recorrendo à estrutura de uma partitura que deve organizar para o efeito. O que significa que o actor/*contador-de-histórias* deve descobrir a musicalidade inerente à fábula que transmite.

6ª - *Falar com voz adequada, clara e agradável.*

Revela-se de grande importância, para conseguir manter o público focado na narração, que o contador consiga desenvolver um discurso, como refere a autora, onde possa procurar adequar a voz tanto às personagens da estória, como ao tipo de público a quem se dirige. Essa voz deverá, então, ser clara e agradável, para cativar o público e a sua atenção, pois, se o actor/*contador-de-histórias* permitir que se instale a “monotonia ao nível rítmico e sonoro todo o prazer da escuta da mensagem [estar] perdido” (Vieira, 1996: 23).

7ª - *Ser comedido nos gestos.*

Concordamos com a autora, pois se o contador exagerar em gestos sem objectivos, no gesto pelo gesto, e visto que, na acepção de Laban (1978:49), “cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto da nossa vida interior”, acabará por confundir o público ao criar um duplo foco de atenção, dispersando-o do que é realmente válido, ou seja a estória narrada. Isto é, todo e qualquer exagero poderá prejudicar a transmissão da mensagem contida. No entanto, a utilização de uma gesticulação concreta representa um reforço extremamente positivo à narração. As componentes de gesticulação terão muito mais força, e como tal serão muito mais facilmente captadas pelo público, se primarem por uma dinâmica e plasticidade adequadas. Desta forma a narrativa não assentará apenas na palavra, sendo que a linguagem gestual contribui como reforço e enriquecimento da própria verbalidade. Assim, a palavra gera a necessidade do gesto e este a necessidade da palavra seguinte.

8ª - *Ter espírito inventivo e original.*

Todo o público é diferente, a mesma história contada a duas pessoas terá, certamente, duas recepções distintas. Fruto da aculturação e da influência tida pela micro e macro-sociedade onde se está inserido, cada pessoa será, inevitavelmente dissemelhante, sentido e pensando de forma desigual. Cabe ao contador, como refere a autora, ter espírito inventivo e capacidade de originalidade para fazer face aos desafios que públicos diferentes colocam para histórias iguais, improvisando sempre que necessário. Assim, o contador deverá, na forma de contar, desenvolver algo específico

que capte a atenção do público. Por exemplo, alterando a rotina discursiva, o ritmo discursivo, o tom de voz, ou, ampliando ou diminuindo a gesticulação. Terá de encontrar uma forma de transmissão que desperte, sempre de novo, a atenção e concentração do ouvinte.

9ª - Ter estudado a história.

A estratégia assenta, fundamentalmente, na sua capacidade de improvisação. O contador só estará preparado para contar a história se a dominar completamente. Isto é, ele só poderá desenvolver certas nuances, que vão surgindo no acto de contar, se possuir um conhecimento real dessa mesma história. Só assim poderá estabelecer com o público uma fonte de comunicação. Só desta forma poderá corresponder às necessidades demonstradas por aquele.

No prosseguimento do presente projecto, o actor/*contador-de-histórias* passou a assumir a representação das diversas personagens intervenientes na história. Daí que o objecto de estudo tenha acabado naturalmente, por ser alterado. Inicialmente estava previsto analisar a figura do *contador-de-histórias*, enquanto actor, e a forma como este se relaciona com as várias personagens da história que conta, procurando na sua prática algumas ferramentas de trabalho. Com o desenrolar dos trabalhos foi tomada a opção de estudar não propriamente a figura acima referida, mas algo que, enquanto actor, se julga ser de maior importância para a sua evolução profissional. Estamos a falar da questão central que nos surgiu, ligada à criação de personagens e, nomeadamente, à criação de múltiplas personagens para um mesmo espectáculo, por um mesmo actor.

Para Pavis (2001: 285):

“no teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator. (...) é através do uso da persona em gramática que a persona adquire pouco a pouco significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana”.

Ou seja, a personagem poderá ser um qualquer ser que ganhe vida, desde um animal, objecto, ou um ser fictício, ou, ainda que não sendo estritamente humano e não

tendo a necessidade de ser falante, apesar de o poder fazer. Efectivamente para, mostrarmos uma personagem teremos de lhe conferir um corpo e, como tal, também uma voz, um *gestus*. Essa é a condição base para criar, aos olhos do público, o universo de uma personagem.

2. Contar e Fazer para Aprender

2.1 Caracterização do projecto

Por motivos da minha actividade profissional (docência) não me permitir ter tempo para desenvolver um estágio numa companhia de teatro (o que seria a minha primeira escolha para concluir o mestrado) e por desejar, ainda assim, conceber algo prático, fui levado a tomar a opção de desenvolver o trabalho de projecto. O desenvolvimento de um projecto permitiu-me encontrar uma forma de dar resposta ao desejo de passar por um processo de relevo, ligado à prática teatral, que me permitisse a obtenção de uma experimentação efectiva e uma experiência marcante enquanto elemento em formação.

Este projecto consistiu na selecção de uma história e na apresentação da mesma a um público. O meu papel, sob o supervisionamento do meu orientador, além de ser o seleccionador dessa história, foi o de fazer a análise dramaturgica com vista à sua apresentação e também em me preparar enquanto actor/*contador-de-histórias*, para a representar perante um público.

Tomei a opção de escolher um público jovem visto que poderia reunir as condições ideais para a experimentação de duas grandes valências, do actor (que é neste momento o objecto de estudo em causa) e do professor, que me promove maioritariamente um contacto com este tipo de público.

Contar e Fazer para Aprender foi um projecto destinado aos alunos do 1º ciclo das escolas básicas, na procura de proporcionar a estes, um momento pedagógico expressivo e interactivo.

Um projecto desta natureza engloba, em si, um enorme potencial educativo, pois serve de síntese a um conjunto de formas de expressão que permite às crianças uma exploração mais profunda e descomprometida de diversas situações. Promove, igualmente, o desenvolvimento da personalidade humana de uma forma mais harmoniosa.

Utilizou-se, para a abordagem deste processo, técnicas da chamada expressão dramática, por esta ser “(...) uma abordagem de um processo de ensino pela acção, onde o vivido do sujeito se torna objecto de experimentação, num contexto colectivo, com uma pedagogia do lúdico”.³ Ou seja, por ser um “método de educação activa, um meio pedagógico, uma técnica educativa que põe em acção os dois motores essenciais da arte teatral, das duas qualidades fundamentais do intérprete, segundo Stanislavski: a imaginação e a acção”.⁴

É bastante consensual o podermos afirmar que o contacto com a arte permite ao ser humano em formação (neste ponto, no principio da sua aculturação mais profunda em termos de percepção do mundo onde está inserido), um desenvolvimento de competências a vários níveis. Acima de tudo esse contacto trará à criança “uma variedade de modos de perceber, pensar e comunicar (...), [Ou seja], “as expressões artísticas, cultivando a experiência e a manipulação intencional dos sentidos, desenvolvem a intuição, o raciocínio e a imaginação”. (Melo, 2005: 14).

Poderemos, assim, concluir que o contacto com a arte e os meios de expressão artística são de uma profunda beneficência para quem usufrui dos mesmos, pois permite a obtenção de um “conhecimento em que o concreto e o abstracto, o sensorial e o intelectual, o racional e o emocional, o consciente e o inconsciente, se encontram unificados no poder integrador da imagem e do símbolo”⁵, que são as principais valências das expressões artísticas.

É, deste modo, na procura de proporcionar um momento de exploração das *linguagens artísticas*, aos alunos do 1º ciclo do ensino básico, que nos propusemos a recuperar a figura do actor/*contador-de-histórias*, que no projecto para além de contar também a interpretou cenicamente. A história foi o indutor que levava, seguidamente, o público/crianças a discutirem o tema com o actor e a materializarem as suas impressões na criação, conjunta, de um painel alusivo à história observada. Por fim, o

³ Barret, 1989, Cit. In Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação: drama e dança*. Lisboa: Instituto Piaget. página: 21.

⁴ M. Chevaly, 1978, Cit. In Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação: drama e dança*. Lisboa: Instituto Piaget. página: 21.

⁵ Pedro Barbosa, 1995, Cit. in Melo, Maria. (2005): *A expressão dramática: à procura de percursos*. Lisboa: Livros Horizonte. página: 14

público/crianças passava a interlocutor principal, tendo a oportunidade de, por intermédio da exploração do corpo, da voz e do espaço, ampliar um conhecimento de si, do outro e do mundo.

Todo o projecto procurou ser um indutor que visava levar as crianças a utilizarem “modos artísticos de resolver [e compreender] problemas, mobilizando uma multitude de ferramentas expressivas, analíticas e decisórias; [a comunicarem os] seus pensamentos e sentimentos através de várias linguagens” (Melo, 2005: 14), nomeadamente plástica e dramática, por intermédio da acção e da reflexão sobre a mesma.

2.1.1. Estrutura da actividade

Cada encontro era dividido em três momentos:

- a) Num primeiro momento do encontro o actor/*contador-de-histórias* contava/representava a história *Timóteo, o Amigo do Lavrador*, recriando-a cenicamente, assumindo o porte e o *gestus* das diferentes personagens intervenientes na história. Assim, mais que contar uma história o actor/*contador-de-histórias* representava-a, quer por intermédio da sua expressão corporal, quer pelo seu trabalho com o *jogo* de exploração das personagens, utilizando a articulação da parte narrativa, desempenhada pela personagem do *Narrador* com o assumir das diferentes figuras. Isto significa que o actor/*contador-de-histórias* articulava o *contar* com o *jogo* de entrada e saída da máscara das diferentes personagens intervenientes na história ou, digamos, o substituir da máscara.

- b) Num segundo momento, o actor convidava o público/crianças a desenvolverem um painel alusivo à história e a discutirem o tema abordado na mesma. Com isto estava implícito o desejo de levar este público a reflectir sobre a representação, desenvolver a sua capacidade crítica, a sua capacidade de cooperação e entreajuda (aqui reside o cerne da fábula) e o desenvolvimento da sua capacidade expressiva. Antes de se dar início à expressão das sensações tidas, eram indicadas algumas regras de funcionamento, na procura, também, de

fomentar algumas noções da convivência em grupo e da noção de que a liberdade de cada um termina onde se inicia a do outro.

- c) Num último momento o actor/*contador-de-histórias* convidava o público/crianças a refazerem cenicamente a história. O público/crianças tivera, assim, a oportunidade de experimentar as suas personagens favoritas. Isto promovia o que João Mota referia ao afirmar que a criança ao passar por um processo de expressão dramática poderia “revelar-se, conhecer-se melhor, saber o que quer, em que sociedade está”.⁶ Na relação assim criada entre o actor/*contador-de-histórias* e o seu jovem público estabelecia-se o equilíbrio entre o mundo exterior e o mundo interior. Cada elemento passava por um momento onde poderia “falar do eu e do eu partir para os outros”,⁷ por intermédio da experimentação de diversas personagens e das circunstâncias contidas na história.

2.1.2. Objectivos

Os objectivos do trabalho de projecto foram divididos em duas grandes áreas. Por um lado encontravam-se os objectivos relativos à implementação do projecto; por outro os objectivos do próprio mestrando.

Quanto aos primeiros, isto é, os relativos à implantação do projecto, prenderam-se com:

- Proporcionar a cada criança momentos de exploração do corpo, da voz, do espaço e dos objectos, por intermédio do jogo dramático, uma vez que estes momentos são de profundo enriquecimento das experiências individuais de cada criança.

⁶ João Mota, 1985 Cit. In Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação: drama e dança*. Lisboa: Instituto Piaget. página: 22.

⁷ Idem. página: 20.

- Oferecer a possibilidade às crianças de poderem aceder um pouco mais à experiência humana por intermédio da expressão dramática, levando-as a desenvolverem acções ligadas a uma história ou a uma personagem. Essas acções colocam as crianças “perante problemas a resolver: problemas de observação, de equilíbrio, de controlo emocional, de afirmação individual, de integração no grupo, de desenvolvimento de uma ideia, de progressão na acção”.⁸
- Utilizar a história como indutor para aplicar uma metodologia de desenvolvimento afectivo e intelectual, por intermédio do contacto com o conteúdo simbólico contido nesta.

Em relação aos objectivos do próprio mestrando em teatro (Arte do Actor), houve a intenção de pesquisar a nível prático, bem como teórico, toda uma experiência ancorada no inter-relacionamento entre a actividade do actor e do pedagogo. Deste modo, procurou-se uma conjugação entre objectivos de natureza académica/artística, com outros ligados à minha actual actividade profissional (docência):

- Planificar, programar e implementar projectos de índole de intervenção ao nível das competências trabalhadas no contexto de formação;
- Fomentar a construção de uma identidade profissional enquanto actor;
- Enriquecimento pessoal e profissional;
- Utilizar/aplicar diversas competências adquiridas em diversas cadeiras ao longo dos semestres de formação;
- Adquirir maiores capacidades de dinamização de actividades de expressão artística/pedagógica;

⁸ AA.VV. (1998): *Organização Curricular e Programas – Ensino Básico – 1º Ciclo*. Lisboa: Departamento da Educação Básica do Ministério da Educação.

- Promover o enriquecimento cultural do público/crianças;

2.1.3. Público-alvo

Consciente da responsabilidade que recai sobre a minha pessoa, enquanto cidadão e, ao mesmo tempo, como agente cultural, procurei que o meu trabalho de projecto pudesse contribuir, de alguma forma, se bem que modestamente, para levar um pouco da actividade teatral a escolas, sobretudo onde estas actividades são escassas ou mesmo inexistentes.

Analisando o contexto sociocultural do distrito em que a Universidade de Évora está inserida, surge-nos o concelho de Arraiolos (um concelho rural de 2ª ordem) como um espaço predestinado para a minha escolha enquanto local para dinamizar o projecto.

Arraiolos é um concelho de interioridade, apresentando uma densidade populacional (12 habitantes/Km²) inferior à média do Alentejo (20 habitantes/Km²). Por outro lado a oferta cultural aqui existente é, infelizmente, diminuta. Tudo isto, aliado ao facto de ser um concelho muito próximo da cidade de Évora, facilitando-me as deslocações, factor de suma importância dada a minha actividade profissional, mais veio cimentar que a selecção recaísse neste local.

O apoio local à realização e apresentação do projecto foi, sem dúvida, bastante estimulante. Para isso contribuíram vários factores, entre eles a receptividade do Agrupamento de Escolas de Arraiolos,⁹ a que se aliou a carência de oferta cultural, motivada pela escassez das possibilidades que as crianças, residentes neste concelho, têm em se relacionarem com diversas expressões artísticas, tais como o teatro.

As sessões foram realizadas para um total de catorze turmas, perfazendo um universo de duzentos e quatro alunos, com idades compreendidas entre os cinco e os dez anos, das escolas EB1 de Arraiolos, Ilhas, Igrejinha, Vimieiro, Santana do Campo e Sabugueiro.

⁹ Com a sua sede na Escola E.B.2,3, /S Cunha Rivara, sendo composto por 3 jardins-de-infância, 2 escolas do pré-escolar, 9 escolas do Ensino Básico do 1º ciclo e a escola sede.

O nosso público-alvo, faminto deste tipo de actividades, isto é, conforme atrás referido, a escassez de oferta cultural, na medida em que as crianças, apenas por intermédio das disciplinas de música, dança e expressão dramática,¹⁰ têm um relacionamento mais ou menos directo com estas expressões artísticas, sente necessidade de um maior e melhor contacto com actividades relacionadas com as expressões.

Proporcionar experiências culturais a crianças que, habitualmente, não lhe têm acesso é de uma enorme responsabilidade, pelo facto do pouco que chega dever ter a qualidade suficiente para colmatar a exiguidade na oferta. Neste caso, o pouco que lhes é apresentado terá forçosamente de ser compensatório em relação à ausência de elementos comparativos.

2.2 Pesquisa da história

Após se ter estabelecido o projecto, foi chegada a hora de iniciar o passo seguinte, isto é, começar a pesquisar histórias para que este actor/*contador-de-histórias*, as pudesse trabalhar e apresentar seguidamente. Desde logo, e perante a imensidão de possibilidades existentes, colocou-se a questão sobre que temática abordar. Mostrou-se o quão complexo era este campo de pesquisa. De entre vários temas, que demonstravam ser pertinentes, tratava-se de seleccionar um, para depois dar início à procura de histórias que o pudessem servir.

Partir-se à procura de elementos em potência para uma aplicação significativa no contexto por nós pretendido, revelou-se ser um autêntico labirinto de pesquisas, leituras e muitas horas de escuta (inclusive na Internet).

O processo tornou-se extremamente enriquecedor em termos metodológicos, dada a necessidade de rigorosidade no estabelecimento de “balizas”, que iriam permitir a selecção definitiva. Paralelamente havia que estabelecer uma bibliografia de fundamentação teórica para o trabalho.

¹⁰ São disciplinas tidas no âmbito do *Complemento Curricular*, actualmente em vigor.

Na procura de respostas fomos levados até Eco (2004), e às quatro regras, por este apresentadas, para a escolha da temática. A saber: que o tema corresponda aos interesses do candidato; que as fontes de recorrência sejam acessíveis; que as referidas fontes sejam manuseáveis; por último, que o quadro metodológico da investigação esteja ao alcance da experiência do candidato.

Ora, partindo do ponto de vista acima citado, havia que levar em linha de conta, não só uma temática que fosse do nosso agrado, mas que também pudesse responder aos interesses e problemas do público-alvo. A procura de material disponível não se tornou difícil pela escassez do mesmo mas, sim, pela imensa oferta existente. Cabia, por isso, encontrar um tema que pudesse “balizar” a pesquisa, que no início se revelara um pouco caótica, devido ao facto de se pretender desenvolver um processo de acumulo de dados o mais amplo possível.

Olhando para a vasta possibilidade temática, havia que encontrar um tema marcante para o público-alvo. Pois desenvolvermos uma actividade desta índole, junto de crianças que pouco acesso têm a este tipo de oferta, seria ainda de maior importância conseguir trabalhar um tema que fosse, de veras, um verdadeiro indutor para a formação de valores, de sensibilidade, de criatividade e de imaginação. O nosso tema central, após reflexão ponderada, recaiu sobre a amizade.

Sabendo-se da importância que a amizade tem para o desenvolvimento da criança, por lhe permitir uma compreensão “alargada da realidade social, ao permitir novas possibilidades de trocas e simultaneamente a expansão da auto-compreensão ao fornecer-lhe o sentido da mutualidade com os outros”,¹¹ assim como, por aumentar a sua inteligência social, levando-a a desenvolver a auto-confiança e auto-imagem, características essenciais para um saudável relacionamento com o outro e com o mundo, foi com alguma naturalidade que tomámos partido por esta temática. Ao trabalhar sobre a amizade estaríamos a fomentar e explorar um campo que se revela como um dos principais pilares, em termos de valores sociais, para o desenvolvimento da criança, pois

¹¹ Youniss, 1980, Cit. In BACALHAU A. (2005). *Amizade, reciprocidade e qualidade: A relação existe?*. Tese de Mestrado em Psicologia Educacional. Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Lisboa. Acedido em: 03, Junho, 2008, em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/329/1/DM%20BACA1.pdf>. página:10

uma relação de amizade implica respeito, igualdade, reciprocidade e compromisso para com o outro.

É na entrada para o 1º ciclo, que coincide com o final da estruturação afectiva da criança, que esta se volta para os seus pares desejando a cooperação e a aceitação do outro face à diferença. É a partir deste momento que se começam a fomentar os relacionamentos interpessoais com uma maior insistência ao nível da partilha e passando à possibilidade do *jogo cooperativo*, onde surgem as noções de não haver ganhadores nem perdedores, onde todos querem participar por igual, onde surgem as resoluções pacíficas de conflitos.

Estabelecido o tema, cabia, agora, encontrar um texto que pudesse servir de apoio para o trabalho a desenvolver. De entre as muitas histórias consultadas tomámos a opção de trabalhar o texto *Timóteo, o Amigo do Lavrador*, de Terry Jones, por ter um enredo simples, de fácil compreensão pelo público-alvo. A história encerra uma fábula onde é dado realce à amizade. Assim, O lavrador acede ao tesouro sempre com a consciência de com isso estar a contribuir para salvar o seu amigo. Acaba por ser ludibriado pelo duende. Timóteo dá-lhe provas da grande amizade que os une pela forma como o conforta desta perda. Com base nesta estória chegámos à conclusão de melhor e mais facilmente pudermos atingir o objectivo de fomentar valores sociais importantes para o desenvolvimento da criança. A forma como o *Lavrador* passa por um conjunto de dificuldades, para aceder ao tesouro, sempre com a consciência de ajudar a salvar o seu amigo apresenta-nos uma oportunidade de trabalhar com as crianças o valor da amizade e a noção de que existe a necessidade de um dar e receber recíprocos nos relacionamentos interpessoais.

2.3. Ensaios

Os ensaios decorreram entre os finais do mês de Março e todo o mês de Abril de 2009, contando com o supervisionamento do Prof. Dr. Pedro Paulo Alves Pereira, e tiveram lugar nas instalações do Colégio Mateus D'Aranda (Universidade de Évora).

2.3.1. Dramaturgia

Da análise dramaturgicaz realizada sobre o texto *Timóteo o Amigo do Lavrador*, de Terry Jones, deduziu-se que com a excepção do *Lavrador* e do *Duende*, todas as outras figuras se tratam de tipos dramaturgicos, pois apenas os dois, acima mencionados, apresentam uma evolução biográfica. Diferenciando-se desta havia uma outra dimensão estética a nível da representação que nos era apresentada pela figura do *Narrador*. Esta personagem procurou estabelecer a ligação entre a história e o público, assumindo, por vezes, a função de director de cena das várias figuras intervenientes no texto. Assumiu-se como elo de comunicação directa com o público ao longo do desenrolar dos acontecimentos contidos no enredo, enquadrando na cronologia da acção. Funcionava, um pouco, como a figura de *Vice* no teatro Isabelino, ou do *Narr* no teatro medieval Alemão.

Após termos dividido a história em unidades cénicas e analisarmos cada uma das acções nelas contidas, fez-se a análise das personagens e tipos dramaturgicos e estabeleceu-se a *fábula*.¹²

Estamos perante o *super-objectivo* da importância de uma amizade como um valor basilar no relacionamento humano. Stanislavski (2001:176) define o termo *Super-objectivo* como a “ideia base, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça”.

Os amigos são, na acepção de Rubin:¹³

“proporcionadores de segurança, padrões em relação aos quais nos podemos medir, parceiros de actividades em que não podemos actuar sozinhos, guias para lugares não familiares, aprendizes que nos confirmam o nosso próprio sentido, em desenvolvimento, de competência e especialização.”

¹² A *fábula* da história em análise encontra-se, adiante, em subcapítulo próprio.

¹³ Cit. in BACALHAU A. (2005). *Amizade, reciprocidade e qualidade: A relação existe?*. Tese de Mestrado em Psicologia Educacional. Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Lisboa. Acedido em: 03, Junho, 2008, em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/329/1/DM%20BACA1.pdf>. Página: 2.

Ou seja, a amizade é um processo construído no tempo, que se baseia na necessidade de uma confiança recíproca entre os intervenientes e que ocupa um lugar fundamental na vida de todos os seres humanos. Para a criança, o nosso público-alvo, ela reveste-se como um elemento fundamental para o saudável desenvolvimento da sua personalidade. Por isso, deve ser fomentada e trabalhada para que a criança não adquira comportamentos algo desviantes perante as necessidades inerentes de comunicação e de partilha de experiências. Valores como o respeito, lealdade e confiança, são a base de verdadeiras amizades. Daí o *Lavrador* não ter desistido do seu super-objectivo – o descobrir o tesouro para salvar o amigo. Mesmo perante todas as adversidades, ele não desiste do seu intento.

A linha de acção contínua é constituída de diversificadas acções que, de uma forma cronológica vão contribuindo para o desenrolar dos acontecimentos que levam à confirmação dos valores contidos na amizade. Para Stanislavski (2001: 121) esta é a “linha central que liga todas as ramificações, objectivos em direcção ao objectivo supremo”. Essas acções têm como elemento central as peripécias que o *Lavrador* vai passando para conseguir obter o tesouro, como por exemplo, o passar por entre as rochas aguçadas da gruta, a luta para não ser sugado pelo buraco negro ou a fuga ao monstro que quase o fazia em pedaços. Depois, para se desfazer do tesouro, por exemplo, ter de o levar num grande saco até ao rio e daí partir num barco par o mar.

Assistimos, essencialmente, à força de uma amizade e até onde pode ir um ser humano para ajudar alguém por quem nutre um sentimento muito forte e positivo. Ao longo dos acontecimentos, podemos, por mais do que uma vez, observar a luta interior que um ser humano tem para não sucumbir ao desejo fácil. O *Sapo* propõe ao *Lavrador* desvendar o local do tesouro em troca de uma jóia. No entanto este recusa o acordo, preferindo passar por um conjunto de provações para conseguir ajudar o seu amigo, ao invés de sucumbir à avareza de possuir uma jóia. Por outro lado, assiste-se à ardileza do *Duende* que unicamente deseja o lucro. Para obter o tesouro serve-se de uma estratégia de persuasão do *Lavrador* levando-o a passar por todos os perigos necessários. O *Duende* consegue ganhar o *Lavrador* para os seus intentos ao fazer-se passar pelo seu amigo *Timóteo*. Alega que havia tentado encontrar o tesouro da bruxa mas como tinha cortado os pés nas rochas mágicas, só lhe restava deitar todo o tesouro para o fundo do

mar, se queria que o encanto daí resultante, passasse. É a eterna luta do bem contra o mal e do mal contra o bem. São os valores como a amizade, a lealdade ou a coragem para salvar um amigo, que são debatidos nesta pequena história de Terry Jones.

Chegou-se, igualmente, à conclusão que para melhor podermos desenvolver o trabalho sobre o texto seria necessário cortar algumas partes proferidas pelo *Narrador*,¹⁴ nomeadamente a descrição de algumas acções que seriam desenvolvidas pela representação cénica. Quando se decidiu que o actor iria rerepresentar a história e não apenas narra-la, as sequências textuais que descrevem a movimentação e a gestualidade das personagens passaram a ser executadas por este.

2.3.1.1. Fábula

Timóteo, o Amigo do Lavrador, conta-nos como um lavrador é manipulado, ou melhor, convencido por um duende que o seu amigo Timóteo tinha sido vítima de um acto de magia.

O pérfido duende, mentindo com quantos dentes tem na boca, conta ao lavrador que Timóteo tinha cortado os pés numas rochas mágicas e, após isso, se tinha transformado nesta figura hedionda – duende. Conta-lhe, também, que isso foi motivado pelo facto de se querer apoderar do tesouro da bruxa, que se encontrava na caverna onde se tinha cortado. Diz-lhe, igualmente, que a única forma de se salvar e voltar à sua anterior configuração, depende de o lavrador descobrir o tesouro e o atirar, inteirinho, para o mar.

O lavrador após ter descoberto a caverna e de ter entrado nela é alertado por um sapo de que a história do duende não passava de uma farsa. O mesmo propõe-lhe desvendar onde se encontra o tesouro se o lavrador lhe conceder uma jóia.

¹⁴ Ver texto em anexo, página: 52

O lavrador não aceita, pois convencido da veracidade do que lhe contara o duende, alega ter de deitar todo o tesouro para o mar, se quer salvar o seu amigo.

Ao cabo de várias peripécias o lavrador descobre, finalmente, o tão (pelo duende) desejado tesouro e lança-o ao mar.

Quando se apercebe que fora enganado, pelo duende, fica algo revoltado, no entanto, ao receber o agradecimento da amizade demonstrada pelo Timóteo, pela prova dada, sente-se recompensado por tudo.

Desta história retiramos uma ilação que pretendemos, no sentido brechtiano, transportar, ou melhor, mostrar ao público. Assim, a nossa fábula assenta no perigo de que todos nós somos alvo face à manipulação dos “duendes” que nos rodeiam. Enfim, é uma história sobre a hipocrisia humana e das suas formas manipuladoras. Uma forma de que servem as políticas neoliberais: não olhar aos meios para atingir os fins.

Ao mesmo tempo é uma história de uma amizade e, em nome desta, não existem obstáculos intransponíveis.

Em suma, como fábula pretendemos expressar que a verdadeira amizade entre Timóteo e lavrador é capaz de transpor as pérfidas de todos os duendes e sapos do mundo.

2.3.2. Improvisação

Ao longo de grande parte do tempo de ensaios decorreu um processo de improvisação, análise e nova improvisação, partindo dos resultados obtidos anteriormente. As conclusões obtidas, ao longo deste processo, foram sempre devidamente articuladas com a opinião do encenador, em diálogo com o actor. Ou seja, foi por intermédio de um processo dialógico, centrado no diálogo criativo do actor com o encenador, assumindo-se, ambos, como sujeitos activos no processo criativo, que foi evoluindo toda a criação de personagens, a situação cénica e a composição da partitura de movimentos.

Todos os elementos que compõem a montagem de uma comunicação teatral estão intimamente ligados e são interdependentes, acabando mesmo por dependerem uns dos outros. “Cada papel oferece, a um ator, a oportunidade de improvisação, de colaboração e, na verdade, co-criação com o autor e diretor” (Chekhov, 2003). O encenador assume um papel de questionador das diferentes propostas feitas pelo actor, levando-o a encontrar novos caminhos e a aprofundar outros já tidos, sempre na busca de uma concepção estética previamente alinhavada, tendo em atenção o público a que se dirige. Assim, este, não só organiza os signos visuais, como sendo as movimentações, a cenografia, entre outros, mas entra directamente no jogo de criação proposto pelo actor, posicionando-se como um espectador privilegiado ao longo de todo o processo. Também aqui esses elementos coabitaram e estiveram em constante mutação até à fixação dos resultados que apresentámos ao público.

Este momento de improvisação revelou-se como um dos grandes marcos da aprendizagem, permitindo a experimentação de um conjunto, alargado, de opções cénicas, o que se configurou numa pesquisa das hipóteses e o aumento das certezas quanto à verdade artística a aplicar em cada unidade cénica. Para Stanislavski, a verdade artística existe a partir do momento em que o actor e o público acreditam na verdade colocada em cena, por intermédio do trabalho do primeiro. Esta fase de improvisação revelou-se, assim, como o momento para a “melhor compreensão da realidade da personagem, das circunstâncias, do tempo e do lugar, das emoções e das possibilidades de variar a acção” (Frankel, 2007: 103).

2.3.2.1. As personagens

Como em praticamente todos os trabalhos de criação de uma comunicação teatral, do ponto de vista do actor, a criação de personagens é, talvez, um dos pontos fundamentais de todo o seu labor. É onde o actor empenha todas as suas energias, ampliando-as e estimulando-as constantemente na procura de novas respostas para as questões que cada personagem, em particular, lhe vai colocando ao longo de todo o processo criativo.

Ao debatermo-nos com a necessidade de criar cinco personagens procurámos desenvolver uma codificação que permitisse ao público percepção, de uma forma clara, cada uma delas. Num curto espaço de tempo, muitas vezes o único disponível de que dispomos para realizar um processo de criação da personagem, há a necessidade de agir de uma forma rápida e eficiente. Não se trata, aqui, de negar escolas ou métodos, pois estamos cientes de que o importante em qualquer processo é o de haver um método, independentemente de qual se trate. No entanto, pareceu-nos que Chekhov ao propor um método onde se parte da visualização do *corpo imaginário* e dele para a construção da personagem, acaba por economizar tempo de procura. À partida não será tão profundo como o método proposto por Stanislavski ou Brecht, pois inicia o seu processo partindo de tipologias. No entanto estas fornecem-nos logo de início um esqueleto que nos permite aproximarmo-nos da personagem de uma forma breve. Tomámos, por isso, como ponto de partida as propostas de Chekhov relativas à criação de personagem, nomeadamente a primazia que dá à imaginação propondo a criação de um *corpo imaginário*. Segundo ele:

“A abordagem mais curta, mais artística (e divertida) consiste em encontrar um corpo imaginário para a sua personagem. (...) no mesmo espaço que ocupa com o próprio corpo real existe um outro corpo – o corpo imaginado da personagem que acabou de criar na mente.” (2003:100).

Igualmente partindo do *centro imaginário* (zona do corpo de onde parte a acção da personagem), o actor poderá conseguir aceder aos meios necessários para chegar à sua personagem. Assim, “o corpo imaginário e o centro, quer sejam usados em combinação, quer apenas um de cada vez, ajudarão a criar a personagem” (Chekhov, 2003: 105). No nosso caso partimos para a criação das personagens, procurando o *corpo imaginário* de cada uma delas: o *Narrador*; o *Duende*; o *Lavrador*; o *Sapo* e o *Timóteo*.

Foi nosso primeiro objectivo procurar desenvolver algo que fugisse a uma concepção típica da personagem, conferindo, desta forma, mesmo aos chamados tipos dramaturgicos (Sapo e Timóteo), uma visão mais plurifacetada, pois concordamos com Chekhov (2003: 99), quando refere que “toda e qualquer arte serve ao propósito de descobrir e revelar novos horizontes de vida e novas facetas nos seres humanos”.

Perante tal, desde muito cedo sentimos a necessidade de encontrar uma forma de mostrar ao público a evolução que a personagem teve durante os períodos em que esteve *ausente*. Isto é, de apresentar a pré-história e a sua continuação relativas a cada situação cénica.

Partimos, assim, para a criação de cada uma das personagens, tendo o *corpo imaginário* como base. Seguidamente procurou-se encontrar o *centro imaginário*, acabando por se conseguir uma primeira descrição, física e, mesmo, psíquica, das diferentes personagens, que ora se apresenta:

Personagem	Descrição
Narrador	<ul style="list-style-type: none"> - Sensível, criativo, com uma boa capacidade de comunicação, mas não muito expressivo em termos de gesticulação. - Alto, com uma voz afável e barba. - Veste de preto.
Duende	<ul style="list-style-type: none"> - Calculista, pérfido, hábil, dramático; - Baixo, magro, uma postura com a coluna algo curvada para a frente, principalmente na zona dos trapézios, com os ombros fechadas à frente, colocando o peso sobre a perna direita, uma vez que na esquerda só tem a ponta do pé a tocar no chão; os braços, grande parte do tempo, dobrados, perfazendo um ângulo de noventa graus, com as mãos semi-flectidas e olhar astuto. - Sempre com um sorriso malicioso nos lábios.
Lavrador	<ul style="list-style-type: none"> - Ele é um homem calmo, extremamente afável, simpático, que acredita nas pessoas e no que lhe dizem, mas no entanto com ideias bem definidas. Não tem uma grande instrução escolar. Dá um enorme valor à natureza e a tudo que dela poderá tirar. É um homem mais de acção do que de palavras, procurando em tudo o que faz um sentido prático. Adora passar algum tempo a observar a natureza. - Homem de meia-idade, com um corpo “endurecido” do trabalho duro do campo. Com as mãos muito calejadas e doidas de segurar os arados com que trata a terra.

Sapo	<ul style="list-style-type: none"> - Pachorrento. - Coluna direita, joelhos ligeiramente flectidos, braços descaídos, ao longo do corpo, cabeça meio solta, rodando com alguma frequência para um lado e para o outro e abre muito a boca quando fala.
Timóteo	<ul style="list-style-type: none"> - Simpático e afável. - Coluna ligeiramente curvada na cervical, com um ligeiro coxear na perna direita, meio forte.

Após ter sido delineada uma primeira descrição das personagens em potência passou-se, no seguimento da proposta de Chekhov, a procurar imaginar que *espécie de corpo* poderá ter esta personagem.

Tratava-se aqui de encontrar o *gesto psicológico* da personagem. Isto é, o *gesto* através do qual o actor exprime a sua personagem, de forma que seja possível mais tarde relembrar-se dela. Este *gesto psicológico* tem como objectivo principal “influenciar, instigar, moldar, e sintonizar toda a sua vida interior com seus [do actor] fins e propósitos artísticos” (Chekhov, 2003: 84). Logo o actor poderá accionar os mecanismos internos que o levem a conseguir algo mais que uma mera imagem mental de um qualquer ser.

Desta forma fomos levados a expandir a nossa energia em potência, na procura de um outro ser que teria de nascer em contraponto connosco mesmos. Ou seja, ao “vestirmos” o outro corpo, deveremos procurar começar a agir como ele e não como o nosso próprio corpo se comporta. Começamos a pensar esse corpo abandonando as fronteiras do nosso. Ao tomarmos o *corpo imaginário* como um elemento novo que é nosso, iremos perceber que somos, rapidamente muito mais influenciados pelo que *ele* pensa. Conseguiremos, deste modo, chegar à personagem mais rapidamente, do que o conseguiríamos optando por métodos mais psíquicos. Dito de outra forma, Chekhov procura tornar o método Stanislavskiano mas lesto. Chekhov (1997: 102) refere-se a esta matéria, com as seguintes palavras:

“Discutir meramente a personagem e analisá-la mentalmente não pode produzir esse efeito desejado, porque a mente racional, por muito ágil que seja, é susceptível de deixar o actor frio e passivo, ao passo que o corpo imaginário tem o poder de recorrer directamente à vontade e aos sentimentos.”

Isto é, será pela acção corpórea que passaremos a criar o novo ser, a nova personagem, partindo de uma imagem, mas não fixando-nos a ela eternamente, deixando-a fluir livremente para que novos e mais ricos elementos possam surgir. Daí Chekhov (1997: 101) referir que “o corpo imaginário situa-se, por assim dizer, entre o corpo real e a psicologia do actor, influenciando a ambas com igual força”.

Se nós fixarmos a imagem estática acabaremos por esgotar as suas potencialidades. Por isso, não devemos temer jogar com essa imagem, para que possamos continuar a colher frutos do poder criativo que ela detém sobre o actor.

Isso provoca no actor uma mudança, tanto a nível físico, assim como psíquico, que lhe permite navegar por mares diferentes dos do próprio actor, ou seja, essa imagem vem ofertar ao actor uma outra visão da personagem e se ele continuar a procurar expandir as energias vindas da imagem, irá encontrar novos pontos de vista relativos à sua personagem.

Uma vez criado *corpo imaginário* e estabelecido um *gesto psicológico*, para cada uma das personagens, tendo, desta forma, matéria-prima para continuar o trabalho rumo à sua criação, deu-se lugar a uma exploração, por meio da improvisação, das circunstâncias dadas, na história. É por isso que Stanislavki (2001: 47) as define como “todas as circunstâncias dadas a um ator (situações, tempos, local da acção, condições de vida, cenários, sonoplastia, etc), que deve [levar] em conta ao criar o seu papel”.

2.3.2.2. Criar múltiplas personagens

Ao longo do processo de ensaios fomos nos deparando com um conjunto de problemáticas que gostaríamos, agora, de poder aprofundar um pouco mais. Uma delas, talvez a maior, prende-se com a criação de múltiplas personagens. Esta questão foi, de

resto, o que nos motivou a alterar o nosso foco relativo à discussão central do presente relatório.

Refere-se ao facto do actor ter de se posicionar face às constantes mudanças de personagem, sem que isso signifique a perda de qualidade e frescura na representação de cada uma delas. Só desta forma seria possível garantir, da parte do público uma compreensão exacta de toda a acção contínua. Ou seja, levar o público a acompanhar o que “provém do passado, atravessa o presente e vai para o futuro”,¹⁵ no decorrer da história. É aqui que o actor encontrará a sua razão máxima, descobrindo a força motriz para a vida e o movimento do que está a representar. Por outro lado, a coabitação de duas personagens, aqui apresentadas, aliás representadas pelo narrador, ou seja o próprio actor, criando assim uma concomitância de várias dimensões simultâneas, tornou-se numa experiência muito interessante. A necessidade que tivemos de desenvolver todo o jogo de personagens e de papéis, levou ao aumento da capacidade de vivência da história, por intermédio do facto de toda a acção decorrer não só no contexto da cena, mas igualmente no contexto psíquico do actor. Ou seja, no momento em que se mostrava uma das personagens, as restantes fervilhavam dentro do actor, onde decorrem todos os conflitos entre as mesmas e que se procura expor perante o público no momento do assumir de cada uma delas. Revelou-se, assim, num verdadeiro desafio esta pesquisa, por todas as circunstâncias dadas que existem em cada uma das personagens e em toda a história ao mesmo tempo.

Um actor, cinco personagens, uma comunicação teatral. Eis os pressupostos com que nos debatemos. Como mostrar as diferentes personagens, que tínhamos de criar, ao público. Como mostrar o jogo existente na acção, uma vez que existia um único actor para desenvolver todas as acções das personagens e a acção da história. Como mostrar a situação. Foram estas algumas das questões que nos colocámos no início do processo.

Depois de se encontrar uma forma para nos ajudar a criar as personagens, com a aplicação do método proposto por Chekhov, ainda nos debatíamos com alguns problemas. Desde logo, como levar a que o mesmo actor conseguisse mostrar as diferentes personagens sem confundir o público, uma vez que estávamos perante a

¹⁵ Stanislavski. (2001): *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes. Página:120

mesma pessoa, ou seja o actor era sujeito e objecto da acção. A resposta estava na própria construção das personagens. Como todas foram criadas a partir de um *corpo imaginário*, é natural que a postura corporal, a gestualidade e a acção física, tivessem surgido de forma bem definidas e vincadas, apresentando uma grande diferenciação entre si. Com isto, acabámos por facilitar ao público a compreensão da passagem de uma personagem para outra. Fruto dessa diferenciação no que comporta ao porte, à gestualidade e à acção física, salienta-se, igualmente, a diversificação vocal, a qual contribuiu para uma maior e mais rica plurifacetação da representação.

Tomemos a título de exemplo duas personagens (*Duende e Lavrador*), por serem aquelas que apresentaram uma evolução biográfica, para melhor se compreender como funcionou esta questão da diferenciação das personagens, acima referida.

Relativamente à postura, ou seja, ao porte, à imagem da personagem criada pelo actor, o *Duende*, apresenta-nos a coluna algo curvada para a frente, principalmente na zona dos trapézios, com os ombros fechados à frente, colocando o peso sobre a perna direita, quando está de pé, uma vez que do lado esquerdo só a ponta do pé é que toca no chão; os braços estão grande parte do tempo dobrados, perfazendo um ângulo de noventa graus, com as mãos semi-flectidas.

Por seu o *Lavrador* apresenta uma postura mais erecta, com as costas direitas e muito hirtas e o peso na zona da cintura, braços ao longo do corpo, colocando a cabeça ligeiramente para o lado esquerdo, derivado ao chapéu que usa. Deste modo procurou-se uma aproximação à iconografia típica do Alentejo. Pois, uma vez que estamos nessa região, seria muito mais fácil para as crianças compreenderem a personagem se a conseguissem identificar, comparando-a com as gentes da zona rural em que se encontra o concelho. Não nos poderemos esquecer que estamos numa zona rural, onde habitam no imaginário das crianças os artesãos da terra, que ainda hoje abundam nos trabalhos agrícolas. É costume, tanto por motivos de protecção à exposição solar, que se faz sentir em grande parte do ano, assim como para protecção ao pé, e de uma forma mais mítica em relação ao descanso, ver-se os trabalhadores da terra inclinarem ligeiramente a cabeça para um dos lados, nomeadamente aquele para o qual o chapéu mais descai. Foi com base nessa associação, que tomámos a opção, para melhor mostrar a figura fantasista do lavrador, de lhe doar-mos um porte em que ele tivesse de inclinar

ligeiramente a cabeça para o lado esquerdo, deixando o chapéu, igualmente, ligeiramente descaído para esse mesmo lado.

Segundo Brecht (1964:199), gestualidade representa a “esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras; a posição do corpo, a entoação e a expressão fisionómica (...)”. Estas palavras vêm reforçar o que dizia Artaud (2006), pois a gesticulação “(...) permite ao actor tornar o palco num local vivo”. No entanto é preciso ter em conta que, como nos refere Azevedo (2004), “o gesto em si nada representa, (...) é preciso que ele tenha uma significância precisa para ser perceptível para a plateia. (...) é importante que, a cada gesto desenhado, se possa perceber como o corpo todo se deixa envolver numa só direcção, num só sentido”.

Para mostrar na figura do *Duende* as características que dramaturgicamente nele tínhamos encontrado, ou seja, avareza, calculismo, esperteza, perfídia e uma tendência melodramática, servimo-nos de diversos subterfúgios. Fazendo com que a cabeça entrasse numa reentrância, criada pela subida das omoplatas, obtendo-se, deste modo, uma figura misteriosa, que tem algo a esconder, que procura de forma ardilosa, o engodo para o *Lavrador*, na procura de leva-lo a resgatar o tesouro.

Quanto ao *Lavrador*, parece mostrar uma personagem muito caracterizada pela lide rude do trabalho braçal, que é característico da sua forma de vida. Dotou-se de uma gestualidade mais concentrada nos membros superiores, os quais executavam gestos amplos e pesados, fazendo transparecer uma *força bruta*. Não quer com isso dizer que o resto do corpo estivesse inerte. O restante corpo desenha uma figura algo pachorrenta, tranquila, cansada, tornando isso visível através da deslocação caracterizada por passos pequenos e pesados, colocando toda a planta do pé assente no chão, dando uma sensação de corpo pesado; este porte “pachorrento” é sublinhado pelos ombros caídos, suportando o peso dos braços, que na maioria do tempo se encontravam descaídos ao longo do corpo e pela deslocação do peso de uma perna para a outra, sempre no mesmo ritmo.

O desenvolvimento das acções físicas, ancoradas na gesticulação e no *gestus* de cada personagem, permitiu tornar esta diferenciação entre cada figura mais clara aos olhos do público. Relativamente ao conceito das acções físicas muito haveria para

referir, pois a maioria dos metodólogos do trabalho do actor foram contribuindo com novos elementos para melhor procurar definir o conceito. Cabe referir dois que julgamos serem de grande relevância para a compreensão do mesmo. Para Stanislavski, as acções físicas devem «desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como *iscas*»,¹⁶ das acções visíveis ao público. Por seu lado, Brecht, refere que “as acções físicas (...) não servem somente para construir realisticamente o papel; torna-se o ponto de orientação essencial para o papel”.¹⁷ Deste modo, o processo de confecção das acções dá-se enquanto traduções físicas e vocais de acontecimentos, e também de percepções e reflexões.

Foi pelo desenvolvimento das acções físicas, que têm como principal objecto não um fim em si mesmas mas o que são capazes de evocar, bem diversificadas, fruto dos pressupostos e dos objectivos pretendidos por cada personagem, que nos foi possível determinar no espaço e na acção, cada uma delas. O *Duende*, pelo facto da necessidade de estar sempre com um dedo do pé dentro de água, desenvolve grande parte da sua acção sentado (no banco, que é um dos poucos adereços de cena). Por exemplo, a sua acção, visível ao público, é circunscrita à forma como ele, nos momentos em que sonha com o tesouro acaricia o cabelo, como se estivesse a acariciar o seu tesouro. Ou, como, mais tarde, no momento em que o *Lavrador* está prestes a atirar o tesouro para o mar, o *Duende*, agita os dedos das mãos, com grande intensidade, como se estivesse a contar pedra por pedra da sua riqueza.

No que respeita à acção física do *Lavrador*, este, perante o facto da não existência, praticamente, de adereços de cena, desenvolve alguma da sua acção no campo abstracto, imaginando o bastão, ao qual se agarra com as duas mãos e enfrenta o vento sugador; ou ainda, a lama, com que se cobre e consegue escapar ao monstro. Ainda assim, é esta personagem que comporta o principal adereço, que só por si o ajuda a diferenciar-se das outras personagens, o chapéu. É justamente, ligado a ele, que se encontram a maioria das acções desenvolvidas pelo *Lavrador*. Tomemos por exemplo, o agarrar o chapéu e coçar a cabeça, quando se encontra confuso, no momento em que o *Duende* lhe lança o engodo de se ter cortado nas rochas mágicas, de ter ficado

¹⁶ Bonfitto, Matteo.(2002): *O Ator-Compositor, As acções físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo. Perspectiva. Página: 25.

¹⁷ *Idem*. Página: 68

enfeitado; ou, o equilibrar o chapéu quando termina a sua luta contra o vento sugador do buraco negro existente por trás da porta de madeira.

Outro elemento que ajudou na clara diferenciação, perante o público, ajudando-o a identificar com maior facilidade a personagem, foi a diversificação vocal levada a cabo em cada uma delas. Pois como refere Vieira (1996), “a voz não é unicamente o sopro sonorizado ou um estilo de uma elaboração intelectual, ela é a projecção do corpo num movimento vindo do interior fortemente ligado à língua materna (...)”. A voz é, igualmente, portadora de um forte sentido de expressão. Desta maneira, cada ser é uno na sua forma de expressão vocal. Ao actor cabe trabalhar a elasticidade vocal para dar a cada personagem essa sua unicidade. Cada uma das personagens adquiriu uma *voz* diferente, que se manteve até ao final.

O *Duende* comporta uma voz, dita, mais de *cabeça*, um pouco mais aguda, *ressoando* na parte de cima da cavidade ocular, com alguns sons inarticulados, falando sempre num ritmo algo acelerado. Nos momentos em que estava a pensar na melhor forma de lançar o isco ao *Lavrador*, era característico um som contínuo, nasalado, caracterizado pela passagem do ar, sem articulação, pela zona da cavidade nasal.

O *Lavrador* tem uma voz, dita, de *peito*, mais grave, *ressoando* na zona da cavidade bucal. Uma voz tranquila, pausada e com respirações mais longas e mais profundas. Emitindo o som *hannn*, sempre que se sentia algo confuso, *ressoando* na zona do peito.

Os problemas encontrados não foram unicamente ao nível da diferenciação das personagens, que foi resolvido com uma demarcação, clara, de todas, sempre que o actor estava a interpretar cada uma delas. Outras dificuldades prenderam-se com a necessidade de se mostrar o jogo existente entre personagens e com o facto de, por força de o actor ser sujeito e objecto da acção, como sabemos, não lhe ser possível mostrar mais que uma personagem de cada vez.

Todo o jogo existente entre as personagens procurou viver muito da capacidade de recriar as circunstâncias dadas. Ou seja, os acontecimentos que vão sucedendo ao longo da acção, por intermédio do olhar e da imagem mental, com o actor a imaginar-se

nas diferentes situações. Igualmente a imaginar que cada personagem, estava ali na presença de outras criando, assim, uma certa ubiquidade. Foi sustentando a representação em pequenas acções, como olhar para o local antes de se dirigir para o mesmo, utilizando um recurso que normalmente é utilizado, por exemplo, pelo teatro de marionetas, onde se mostra ao público o local para onde se vai ou onde se encontra determinada personagem, mesmo que não esteja lá em termos físicos, que se possibilitou ao público a compreensão do evoluir da acção.

Igualmente, a forma como o actor fazia a passagem de uma personagem para a outra foi uma muleta para permitir ao público a compreensão do jogo e das situações vividas. Sempre que o actor tinha de suspender a interpretação de uma personagem, por força da necessidade de intervenção de outra, esse momento era muito marcado e vincado, com recurso à respiração, conjugada com uma atitude corporal (tronco direito, braços descaídos ao longo do corpo, joelhos ligeiramente flectidos e pés na *direcção* dos ombros). Ou seja, quando o actor *saía* de uma personagem inspirava, adoptando uma postura corporal neutra; quando *entrava* na personagem expirava, adoptando a postura da personagem em causa. Este exercício de *entrada e saída* das personagens nunca era feito em movimento, para não se correr o risco de confundir o público, mas sim em repouso para criar uma demarcação clara de uma personagem para a outra. Este ponto verificou-se mesmo nos momentos de maior ritmo, o que dava a cada cena uma importância maior, por se revestir de pequenos momentos de suspensão da acção, naturalmente criados pela necessidade da pausa que se tinha de fazer sentir para a *mudança de personagem*.

Cabe aqui olhar para as potencialidades que a condicionante natural, pelo facto de ser um único actor a interpretar as diversas personagens, trouxe para o trabalho. As pausas impostas pela necessidade de trocar de personagem, foram aproveitadas para mostrar ao público a evolução que cada uma delas havia tido, enquanto não estava visível. Isto é, para mostrar ao público, as evoluções que cada personagem tinha, nomeadamente no que respeita aos estados psíquicos e emocionais, por não existirem grandes alterações físicas, ao longo da história. No momento em que o actor *entrava* na personagem, em silêncio, por intermédio da gestualidade e da expressão facial, conjugada com o tipo de pausas – bem marcadas, regulares ou irregulares – o público

tinha a oportunidade de perceber que tipo de evolução, como estava e para onde estava a evoluir a personagem.

Quando o actor *entrava* na personagem começava por fixar-se no momento em que a havia suspenso, para, num instante, a fazer evoluir até ao ponto onde ela se encontraria naquele momento. Era desta forma que se tornavam visíveis as reacções ao que a outra personagem havia dito, conseguindo-se manter um diálogo entre ambas, mesmo só estando uma visível em cada momento. Assim, era perceptível ao público, o evoluir de cada uma delas, podendo acompanhar, por um lado, a forma como cada personagem reagia aos acontecimentos e, por outro, o jogo existente entre elas ao longo da evolução da acção.

Finalmente, uma outra problemática com que nos debatemos passou pelo mostrar as situações e de como poderiam ser perceptíveis ao público as suas evoluções. Foi na personagem do *Narrador*, que se encontrou uma forma de levar o público a compreender as situações, por intermédio da sua função em estabelecer a ligação entre a história e o espectador. Isso levou esta personagem a assumir, por vezes, o papel de director de cena, ajudando o público a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos contidos no enredo, enquadrando-os, desta forma, na cronologia da acção. O *Narrador* assumiu, deste modo, um papel principal na compreensão da história e das situações contidas nesta. As suas falas eram geradoras da acção seguinte, isto é, as intervenções da personagem ou contextualizavam as situações contidas no texto, ou introduziam a acção que decorria no imediato. Por outro lado, o seu *gestus*, a sua gesticulação e movimentação em geral, antecipava o que viria a ser dito, posteriormente, ou enquadrava a acção, levando o público a clarificar o decorrer do enredo da história. Assim, ao observar esta personagem, o público ia tomando consciência da estória e das situações vividas por cada uma das personagens. Por exemplo, no momento em que relata os acontecimentos tidos após o fecho da porta de madeira, o *Narrador*, vive a acção, recriando a entrada na enorme sala, toda iluminada por velas, que se encontrava por trás da porta de ferro. Ao fazer o gesto de abertura da porta, ao entrar, ao olhar para um lado e para o outro para ver se lá se encontrava o monstro, ao abrir o cofre com a chave de ouro, ao assustar-se quando o monstro saiu do cofre e ao correr, sem sair do sítio, simbolizando a fuga para a porta, o *Narrador*, está a ajudar o público a situar-se

perante a acção e a mostrar os problemas que o *Lavrador* passou naquela situação, uma vez que esta personagem não iria mostrar tal acção aos espectadores.

2.3.3. Fixação

Num terceiro momento teve lugar a fase de selecção e de fixação das conclusões obtidas durante a etapa de improvisação, no concernente à pesquisa das personagens, assim como na escolha das movimentações de cena e da gestualidade contida em cada movimentação.

Após uma fase de muitas experimentações foi necessário começar a tomar decisões relativas ao que iria ficar para transmitir ao público. É evidente que durante tal processo são experimentadas muitas variações na forma de realizar as diferentes acções físicas, bem como na forma de enquadramento das diferentes unidades cénicas. Surgem muitas imagens ao longo do processo de improvisação. Algumas resultam pela sua originalidade e quer por um motivo, quer por outro, apaixonam-nos. Ficamos presos a elas, mesmo após um ou dois ensaios termos verificado que perderam actualidade em relação ao processo de desenvolvimento do trabalho cénico, quer porque não primam em abono da verdade cénica, quer porque foram encontradas outras soluções que melhor se adequam ao processo geral. Existe a grande necessidade de se ser rigoroso no acto selectivo. Temos de ter a coragem de nos libertar do que é considerado supérfluo, em detrimento de se correr o risco da criação artística perder a sua veracidade e a sua força perante o público que a observa.

Após se estabelecer a comunicação teatral que será ofertada ao público, o actor vê-se, desde logo, perante uma outra confrontação. Como manter viva toda a dinâmica criada. De que forma o actor poderá conservar a vitalidade da sua comunicação, em cada apresentação. São questões com as quais, também nós tivemos de nos debater. Ora, o actor deve basear, na perspectiva de Stanislavski (2003), a sua actuação numa total verdade cénica e artística, preparando-se como um desportista de alta competição, para o momento da representação, conseguindo, assim, dar resposta a todas as necessidades da peça. Por outro lado, existe a necessidade, quando se efectua mais do que uma apresentação da peça, de realizar uma preparação anterior à representação. Ou seja, o

actor deve preparar-se atempadamente, tanto em termos espirituais, assim como físicos, para o momento da apresentação. Logo, deslocávamo-nos bem cedo para o local e procurávamos desenvolver um conjunto de exercícios que pudessem acordar o espírito, activar a energia, disponibilizar os músculos e a voz. Ao estarmos totalmente disponíveis para aquele momento, adquiríamos uma maior confiança e acordávamos a energia em potência, que sustenta a atenção e concentração, tão necessárias para um decorrer da representação com sucesso.

3. SESSÕES

As sessões foram desenvolvidas no contexto de sala de aula, ocupando o tempo curricular, pelo que cada turma preenchia o período da manhã, que iniciava pelas 09:00 horas e terminava pelas 12:00; ou o período da tarde que tinha início pelas 14:00 e terminava pelas 17:00. A apresentação da comunicação teatral tinha cerca de vinte e cinco minutos, passando-se depois à elaboração do painel e discussão conjunta, que demorava sensivelmente entre uma hora e meia e uma hora e quarenta e cinco; finalmente tinha lugar o momento do jogo dramático, onde o público/crianças poderia fazer a história, e que tinha uma duração de cerca de uma hora. As sessões decorreram, duas vezes por dia, entre os dias 11 e 22 de Maio de 2009.

Na sua generalidade todas as sessões decorreram bem, não tendo existido problemas de maior em qualquer delas, que colocassem em causa o normal desenrolar das mesmas.

Alguns dos possíveis problemas que poderiam existir, foram desde logo atempados. Foi solicitado à instituição que disponibilizasse um local amplo, sem mesas nem cadeiras, onde fosse possível o público/crianças sentar-se no chão, em semi-círculo, para assistir à representação da história.

Ao tomar-se esta opção estava-se a prevenir dois possíveis problemas. Primeiro o facto do público/crianças estar mais perto do actor/*contador-de-histórias*, permitiu a existência de uma melhor ligação entre ambos, o que resultou numa maior apreensão da história. No acto de mostrar a história, socorremo-nos de uma ligação directa ao público, por intermédio do contacto visual, nomeadamente na personagem do *Narrador*, numa quebra assumida da ilusão da *quarta-parede*. Isso permitiu captar a atenção do público/crianças, levando-o a entrar no enredo da história e a vivenciar conjuntamente com as personagens os medos, as frustrações, as fantasias e os desejos destas. O público/crianças viveu a história, não por intermédio de uma identificação com as personagens, mas antes por uma observação profunda, com toda a sua sensibilidade, levando-o a reagir aos acontecimentos e às circunstâncias dadas, pelo actor. Para nós, que procurávamos, como refere Brecht (1964: 195), observar o “próximo com todos os

músculos e nervos” e não só com os olhos, permitiu-nos fazer pequenas adequações, sem que isso significasse qualquer fuga ao estabelecido na encenação, em função das reacções que o público/crianças apresentava. Um dos elementos observados foi que as crianças, quando se encontraram perante um contacto directo, por intermédio da quebra da *quarta-parede*, com actor, não se sentiram incomodadas. Pelo contrário, procuraram descortinar tudo o que acontecia na acção, o que levou a que algumas, de mais tenra idade, por vezes, tenham chegado, por exemplo, ao choro, com receio do *duende*, quando este ficou irritado com a pergunta do *Lavrador* sobre o que fazia ele com os pés dentro de água.

Segundo, foi, com a criação desse espaço amplo, possível criar um ambiente propício para a representação. Pela nossa prática de docência, tínhamos consciência que quando se desenvolvem actividades em contexto de sala de aula, as crianças têm tendência para criarem o ambiente natural aí existente. Assim poderíamos correr o risco das crianças não se empenharem profundamente em toda a actividade ou a não conseguirem manter silêncio, perdendo-se a concentração, necessária, para observarem a história representada pelo actor. Nomeadamente nas sessões que tiveram lugar de tarde, observou-se que as crianças chegavam algo excitadas à sala, o que nos obrigou a encontrar uma estratégia, que permitisse encontrar um momento para tranquiliza-las. Era formado um círculo, com todos os participantes. Nesse círculo onde todos estavam de mãos dadas era feita a apresentação de cada um, começando pelo actor/*contador-de-histórias*. Sempre que o actor/*contador-de-histórias* falava, era de uma forma tranquila, com um tom de voz baixo, para forçar as crianças a pararem e a focarem-se para perceber o que estava a ser dito. Isso levava-as a ficarem concentradas. No início da apresentação da história, virávamo-nos de costas para o público/crianças, e ficávamos em silêncio cerca de trinta segundos, para criar um ambiente de curiosidade e de desejo/expectativa. Observou-se que esse momento de silêncio funcionava como um indutor, para o público/crianças se concentrar e para focarem toda a sua atenção no actor/*contador-de-histórias*.

Na criação do painel alusivo à história, que era desenvolvido em conjunto por todas as crianças, foi tomada a opção de colocar o papel de cenário no chão, para facilitar o acesso ao mesmo e de se colocar os copos com a tinta no centro, não sendo permitido tira-los do local. Isso prevenia que existissem discussões relativamente ao

material ou ao acesso ao papel. Previamente, era debatida a história entre o actor/*contador-de-histórias* e o seu público/crianças, recontando-se a fábula, identificando-se as personagens e o papel que cada uma tinha dentro da acção. O actor/*contador-de-histórias* assumia, agora, o papel de moderador, procurando incitar, por um lado, a opinião de todos e, por outro, garantindo que haveria equidade na participação. Antes de se avançar para o papel, existia uma planificação sobre o que era feito, onde e quem fazia o quê, na procura da fomentação de uma atitude cooperante entre todos os participantes.

Por vezes, para ajudar à criação de um ambiente mais propício para o desenvolvimento do painel, o actor/*contador-de-histórias* socorria-se das personagens, nomeadamente do *Duende*, por ser aquela que durante a representação havia mostrado uma faceta quase maléfica. Observou-se que as crianças reagiam de forma muito positiva, acalmando-se e focando-se no painel, depois de observarem a personagem. Igualmente, quando existiam dúvidas quanto a algumas características das personagens, o actor/*contador-de-histórias*, mostrava um pouco das mesmas, improvisando junto das crianças. Isso levava a que as personagens estivessem sempre presentes, mesmo durante a criação do painel, o que facilitava a exploração criativa da parte do público/crianças.

No momento destinado a recriar cenicamente a história, o público/crianças teve a oportunidade de vivenciar as personagens desta. O actor/*contador-de-histórias*, por intermédio da personagem do *Narrador*, conduzia o desenrolar da acção que permitia ao público/crianças experimentar as personagens da história. Mais uma vez, como acima referido, esta personagem permitia ao público/crianças acompanhar a evolução das situações da história. Todas as crianças se sentavam, em círculo. Foi tomada a opção de trabalhar cada unidade cénica individualmente, o que permitia a existência de alguma ordem no decorrer da acção. Após uma definição das acções contidas na unidade cénica, e de se chegar a acordo sobre quem iria fazer cada uma das personagens, tinha lugar a experimentação, que decorria no espaço interior do círculo formado pelo público/crianças. Como não existiam personagens suficientes para todos os elementos pertencentes ao público/crianças, existia a necessidade de se readaptar o ambiente da história. Por exemplo, no momento em que se recriava a gruta e os acontecimentos aí tidos, existiam crianças a assumir o papel de pedras, outras a fazerem a cavidade da gruta, outras a fazerem as portas, outras, ainda o cofre de ouro, etc. Isso permitia-nos

envolver todas as crianças na acção. As personagens da história foram rodando pelos elementos do público/crianças, possibilitando a oportunidade de cada um experimentar a personagem que desejasse pelo menos uma vez. Em algumas ocasiões, foi decidido que poderiam existir, numa mesma acção, duas ou mais crianças a fazerem a mesma personagem. Foi, assim, encontrada uma forma das crianças poderem usufruir de um momento pedagógico interactivo, por intermédio da experimentação de uma personagem, que tinham de improvisar em função das circunstâncias dadas.

Foi solicitado aos docentes titulares das turmas que preenchessem, em conjunto com os seus alunos, os *Relatórios de Actividades*, que são de elaboração obrigatória para a escola e que os mesmos fossem facultados e autorizados a serem utilizados no presente relatório como prova. Encontram-se em anexo os relatórios cedidos, sendo que existiram professores que não facultaram os já referidos relatórios.

Nem todos os docentes proferiram opinião relativa à actividade. É opinião unânime, dos docentes, que os objectivos a que nos propúnhamos foram alcançados. A grande maioria refere que os alunos participaram activamente em toda a sessão, e um dos docentes refere que “deu a sensação de terem [os alunos] preferido observar o trabalho do actor em detrimento do seu envolvimento pessoal”.¹⁸

¹⁸ Ver *Relatório de Actividade*, disponível em anexo. Página: 74

4. Conclusão

Desenvolver um projecto revelou-se como um momento de grande aprendizagem, ampliando as competências em termos profissionais e pessoais. Desde o momento da planificação, passando pela execução e terminando na reflexão acerca de todo o processo, todo o caminho se revestiu da necessidade de um sentido crítico, que acompanhado de uma constante pesquisa, permitiu empreender um trilha rumo ao crescimento.

Criar cinco personagens revelou-se um enorme desafio. A procura de um *corpo imaginário*, assim como um *gesto psicológico* para cada uma delas, promoveu o percurso que nos levou ao encontro de uma descrição psíquica e física de cada uma, e daí para a experimentação por intermédio da improvisação das circunstâncias dadas, de um conjunto de hipóteses cénicas, sendo depois submetidas a uma rigorosa selecção para a criação da comunicação teatral.

Para mostrar as diferentes personagens, que tínhamos criado, ao público, foi necessário recorrer à sua própria construção. Ou seja, foi por intermédio de alguns recursos inatos ao actor (*gestus*, gestualidade e acção física) para a criação da personagem, conjugados com o *corpo imaginário* e a diferenciação vocal, que se conseguiu desenhar uma demarcação clara e inequívoca de todas as figuras, permitindo ao público a percepção de cada uma delas, mesmo tratando-se de um único actor a mostrar as cinco personagens da história.

Por seu lado, o recurso à imaginação e à vivência interior da acção, mantendo a linha de acção contínua, mesmo perante o facto da não possibilidade de se mostrar mais do que uma personagem em simultâneo, levou à oportunidade de se apresentar o jogo constante no enredo da história. O actor, imaginando-se na presença das personagens em acção, aquelas que se encontravam a contracenar, conseguiu trazer à presença do público a sensação de que se estava a assistir a um diálogo entre elas. Utilizando-se de estratégias como olhar para o local onde se encontra determinada personagem presente, no momento em que dialoga com ela, projectando-a no espaço imaginário ou a forma como se desenrolava a passagem de uma personagem para outra, por intermédio de uma

divisão clara entre a acção de uma, o neutro do actor e a acção da outra, permitiu a apresentação do jogo existente ao público, sem, no entanto, que isso significasse a perda de ritmo da acção. A *entrada e saída* das personagens nunca era feita em movimento, para não causar confusão aos olhos do público, mas antes promovida de uma forma clara, existindo a suspensão da acção de uma personagem para, partindo de uma postura neutra e imóvel, do actor, chegar à retoma da outra figura.

Já a transformação de uma personagem (*Narrador*) em algo similar a um director de cena, conseguindo ser um intermediário entre o enredo da acção e o espectador, permitindo, ao actor, deter um recurso que lhe possibilitou levar o público a acompanhar o desenrolar das situações contidas na história. O *Narrador* ao fazer um enquadramento das situações, sempre que tinha a palavra e, por outro lado, ao representar as acções que não existiriam entre as personagens, permitia ao público a compreensão do desenvolvimento dos acontecimentos.

O contacto do público/crianças com a actividade permitiu-lhe a obtenção de um momento de fruição, de expressão e de enriquecimento cultural e social, tanto por intermédio da observação da apresentação levada a cabo pelo actor, da temática abordada no texto, assim como pelo desenvolvimento do painel alusivo à história, precedido de uma reflexão sobre a mesma, e pela experimentação das personagens. O visionamento da representação levada a cabo pelo actor, permitiu ao público/crianças, o desfrutar de um momento lúdico/pedagógico, fomentando o desenvolvimento intelectual e afectivo, por intermédio do contacto com o conteúdo simbólico da história. O desenvolvimento do painel revelou-se como uma oportunidade para desenvolver a cooperação, fomentando a construção de uma relação social positiva, por meio da empatia para com o outro. A experimentação das personagens possibilitou uma actividade onde a criança teve a oportunidade de desenvolver-se “bio-psico-sócio-motor, pondo em jogo a sua expressividade, a sua criatividade e a sua consciência de valores ético-morais e estéticos” (Sousa, 2003: 33).

Com o desenvolvimento do projecto *Contar e Fazer para Aprender*, foi conseguida uma experiência através da qual se puderam vivenciar e gerir recursos, tais como mostrar diferentes personagens, o jogo existente entre elas e as situações da história. Assistiu-se a uma evolução da minha identidade profissional, enquanto actor,

por intermédio da experimentação, reflexão e clarificação dos resultados obtidos, sempre acompanhada de uma atitude crítica e ponderada face aos desafios que o trabalho sobre o texto me ia colocando, pois “o actor está em cena como uma personagem dupla, o sujeito que faz a demonstração não desaparece no seu objecto” (Brecht, 1964: 190).

5. Bibliografia

- AA.VV. (1998): *Organização Curricular e Programas – Ensino Básico – 1º Ciclo*. Lisboa: Departamento da Educação Básica do Ministério da Educação.
- ARTAUD, A. (2006): *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- AZEVEDO, Sónia (2004): *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- BACALHAU, A. (2005). *Amizade, reciprocidade e qualidade: A relação existe?*. Tese de Mestrado em Psicologia Educacional. Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Lisboa. Acedido em: 03, Junho, 2008, em:
<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/329/1/DM%20BACA1.pdf>.
- BRECHT, B. (1964): *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora.
- BONFITTO, M. (2002): *O ator-compositor: as acções físicas como eixo – de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva.
- CHEKHOV, M. (2003): *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto. (2004): *Como se faz uma tese em ciências sociais e humanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- FRANKEL, Uta (2007): *Técnica para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- JONES, Terry. (1990): *Novos contos de fadas*. Lisboa: Editorial Presença.
- LABAN, Rudolf (1978): *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.
- MELO, Maria (2005): *A expressão dramática: à procura de percursos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PAVIS, P. (1997): *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- SOUSA, Alberto (2003): *Educação pela arte e artes na educação: drama e dança*. Lisboa: Instituto Paiget.
- STANISLAVSKI, C. (2001): *Manual do ator*. São Paulo: Martins e Fontes.
- _____ (2001): *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira.

_____ (2003): *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TAHAN, M. (1957): *A arte de ler e de contar histórias*. Rio de Janeiro: Conquista.

VIEIRA, M. (1996): *Voz e relação educativa*. Porto: Edições Afrontamento.

6. Anexos

Anexo 1 – texto : *Timóteo, o Amigo do Lavrador***TIMÓTEO, O AMIGO DO LAVRADOR**

Era uma vez, já lá vão centenas de anos, um duende que estava sentado à beira de um rio, ^{Pinogem faz a separação.} mergulhando os dedos dos pés na água. O dia chegava ao fim e um lavrador regressava a casa, vindo dos campos. Quando viu o pequeno duende, esfregou os olhos e olhou outra vez.

- Que raio de coisa és tu? – Perguntou o lavrador.

- Eu sou o Timóteo – respondeu ele.

- E como pode ser isso? – Exclamou o lavrador. – O Timóteo é o meu melhor amigo e ele não se parece nem um pouco contigo.

- Ah! – ~~suspirou o duende.~~ – Encontrei uma caverna repleta com o tesouro da bruxa e, estava eu preparado para o carregar todo capara fora, quando cortei os pés numas rochas mágicas e me transformei num duende, como podes ver.

- Mas o que fazes tu com os pés dentro do rio? – perguntou o lavrador.

- Estou a ver se tiro a magia dos pés – respondeu o duende – mas é inútil!

- Valha-me Deus, Timóteo! – exclamou o lavrador. – O que podemos nós fazer?

- A única maneira de eu voltar a ser o Timóteo é roubar o tesouro da bruxa e atirá-lo todo inteirinho para o fundo do mar.

- Conta comigo! – ~~exclamou o lavrador.~~

- Mas vê lá não vás cortar os pés nas rochas mágicas! – disse o duende.

- Está descansado – disse o lavrador. – Trago calçadas as minhas botas mais rijas.

E partiu em busca da caverna.

Era quase noite quando a encontrou. Acendeu por isso um archote e, corajosamente, entrou na caverna. Primeiro deu com um longo túnel, com o chão, as paredes e o tecto cheios de rochas aguçadas. Teve de atravessá-lo muito devagar e, com muito cuidado, lá conseguiu chegar ao outro lado sem se cortar. Ai, encontrou três grandes portas: uma era feita de madeira; a outra de ferro; a outra era de pedra. Quando se encontrava ainda a tentar decidir qual das três haveria de experimentar, ouviu, atrás de si, ^(coaxar) um coaxar e, virando-se, deu de caras com um sapo em cima de uma rocha.

- Queres saber o que há por detrás de cada porta? – perguntou o sapo.

Canção
de
Timóteo
e
do
sapo

- Sim – respondeu o lavrador.
- Muito bem, eu digo-te se prometeres que depois me darás uma jóia do tesouro da bruxa.
- Não posso fazer isso – disse o lavrador. – Tenho de jogar o tesouro ~~no mar~~ ^{todo} no mar, para que o duende se transforme novamente no Timóteo.
- Humm! – ~~fez o sapo~~. – Não acredites nesse duende. Ele é tanto o Timóteo como eu sou. O que ele quer é deitar a mão ao tesouro da bruxa.
- Então porque não vem ele próprio busca-lo? – perguntou o lavrador.
- Ele é um duende aquático – respondeu o sapo. – É muito poderoso, sabes, mas não pode deixar a água. É por isso que está sentado à beira rio.
- O lavrador já não sabia em quem havia de acreditar, contudo disse para si próprio: *Como digo!*
- Vim aqui para salvar o Timóteo e é o que vou fazer.
- Vá lá – disse o sapo. – podes dar-me uma jóia de tesouro da bruxa e guardar o resto só para ti.
- Não – replicou o lavrador, - tenho de salvar o Timóteo.
- Tolo! – exclamou o sapo. – Nunca conseguirás ficar com o tesouro da bruxa! Ele está atrás de uma das portas ^{para}, mas atrás de uma ~~esta~~ ^{pedra} um monstro que te fará em pedaços e atrás da ~~terceira~~ ^{caveira} um buraco que te sugará. Agora, não sabes o que é que afinal está atrás de cada uma e eu não te vou dizer!
- E, dizendo isto, desapareceu no meio de uma nuvem de fumo que tinha um cheiro curioso a cerveja caseira.
- Realmente o lavrador ficou muito assustado mas, mesmo assim, continuava decidido a ajudar o Timóteo. Desta forma, cobriu-se de lama da cabeça até aos pés e arranjou um cajado mais longo que qualquer das três portas.
- Abriu então a primeira porta, a de madeira. Imediatamente, ouviu-se o barulho de uma enorme ventania ^{sem interrupção} e ele deu de caras com um horrível buraco negro, sentindo-se a ser sugado para dentro dele! Subitamente rochas e pedras da caverna voaram em volta dele, para dentro do terrível buraco negro. O lavrador, contudo, agarrou-se bem ao seu cajado e, porque este era mais largo do que a porta, conseguiu escapar! Debatendo-se, lá conseguiu, com grandes esforços, fechar a porta, que fez um grande estoiro. O vento sugador desapareceu então e a caverna ficou novamente mergulhada em silêncio. *Abaleu o vento*

- ufa! – exclamou o lavrador. – Agora, qual será a porta do tesouro e qual será aquela onde está o monstro que me fará em pedaços?

Por fim, decidiu-se a experimentar a porta de ferro. Abriu-a com cuidado, com muito cuidado, à espera, a todo o momento, de ver um monstro saltar sobre ele. Mas tudo estava calmo. Ao olhar lá para dentro, deparou com uma sala grande, iluminada por velas, com um grande cofre de ferro com uma fechadura de ouro, no meio. Olhando à sua volta, o lavrador, viu na parede, pendurada, uma grande chave dourada. Pegou então nela e, ansiosamente, abriu o cofre do tesouro. Nesse momento, ouviu um terrível rugido e, lá de dentro, saltou um monstro de grandes garras e olhos flamejantes que esticou as patas para o apanhar. Porém, como ele estava todo cheio de lama, conseguiu deslizar por entre as garras e correu para a porta o mais depressa que pôde. Chegou lá num abrir e fechar de olhos e fechou-a atrás de si com um grande estrondo, mesmo na altura em que o monstro se lançava de novo sobre ele. O monstro rugiu, ao esbarrar contra a porta de ferro.

O lavrador abriu então a última ~~porta~~ ^{porta} das três – aquela que era feita de pedra. Lá estava o tesouro da bruxa. O pobre lavrador nunca vira tanta pedra preciosa, tanto ouro e tanta prata.

- Seria um crime – disse para consigo – deitar tudo isto para o mar. Mas, visto que é a única maneira de salvar o Timóteo, tenho mesmo de o fazer. Assim, pôs tudo num grande saco, levou ~~o saco~~ ^{o saco} até ao rio, ~~onde se meteu~~ ^{depois de} num barco, e partiu em direcção ao mar.

Porém, não tinha ido ainda muito longe, quando, na parte de trás do barco, ouviu cantar. Era o duende que estava sentado na borda do barco, com um dedo sempre dentro de água.

Desta maneira lá navegaram eles até ao mar alto, onde o duende acabou por dizer:

- Cá estamos!

O lavrador, ~~pegando~~ ^{pegando} no saco do tesouro, lançou-lhe uma última olhadela e disse:

- Nunca mais verei tanta riqueza junta. Mas se é a única maneira de te transformar de novo no Timóteo, lá vai!

E despejou o saco com as pedras preciosas, o ouro e a prata todo inteirinho para o mar.

- Ah, Ah! – riu-se o duende. – **Muitíssimo obrigado!** Eu nunca fui o Timóteo e ele nunca foi eu! *so transparar em duendes!*

E dito isto, saltou para o meio das ondas e desapareceu com o tesouro.

Quando o lavrador regressou a casa, deu com o Timóteo sentado num muro.

- Oh! – exclamou o lavrador. – Por tua causa perdi o maior tesouro que algumas vez vi.

E contou-lhe toda a história.

O Timóteo, pondo o braço à volta dele, disse então:

- Deixa o tesouro para os duendes. Tu provaste a ti que eras um verdadeiro amigo, e um verdadeiro amigo serei eu também para ti – e um verdadeiro amigo vale mais do que todo o ouro, prata e pedras preciosas que há no mundo.

Anexo 2 - Calendarização das sessões

11 de Maio	12 de Maio	13 de Maio	14 de Maio	15 de Maio
Manhã 1º A Vimieiro 11 alunos		Manhã Sabugueiro 9 alunos	Manhã Igrejinha 1º /2º Anos 12 alunos	Manhã 3º D Arl 16 alunos
Tarde 2º B Vimieiro 18 alunos	Tarde 1º A Arl 20 alunos	Tarde S. Pedro 14 alunos	Tarde 3º 4 anos 12 alunos	Tarde 2º B Arl 24 alunos

18 de Maio	19 de Maio	20 de Maio	21 de Maio	22 de Maio
Manhã			Manhã 4ª F Arl 17 alunos	Manhã 2º/3º C Vimieiro 24 alunos
Tarde Ilhas 16 alunos	2º /3º C Arl 20 alunos	Tarde Santana 8 alunos	Tarde 4º E Arl 18 alunos	Tarde 3º/4ª D Vimieiro 16 alunos

Anexo 3 – Evidências: Registo fotográfico¹⁹

EB1 Sabugueiro



1 – Primeira intervenção da personagem *duende*.



2 – Quinta intervenção da personagem *duende*,



3 – Explicitação das regras para a elaboração do painel alusivo à história.



4 – Elaboração do painel alusivo à história.



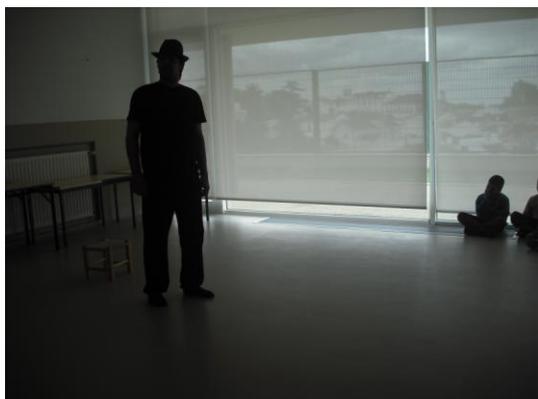
5 – Dramatização pelo público/crianças, com o auxílio do actor/*contador-de-histórias* da estória.



6 – Painel pintado colectivamente, alusivo à história.

¹⁹ Por diversos motivos não irão constar nas evidências registos fotográficos de todas as sessões. Nomeadamente pelo facto de não ter obtido autorização para fazer registo fotográfico em algumas turmas.

EB1 Arraiolos: 1º A



7 – Personagem *lavrador*, quando caminha para casa.



8 – Criação do painel alusivo à história



9 – Dramatização pelo público/crianças, com o auxílio do actor/*contador-de-histórias* da estória.



10 – Painel alusivo à história.

EB1 Arraiolos: 2ºB



11 – Momento inicial, onde a personagem do *lavrador* interpela a do *duende*



12– Momento onde o actor inicia a passagem para o neutro para depois assumir outra personagem



13 – Resposta da personagem do *duende* à interpelação do *lavrador*



14 – Elaboração, conjunto, do painel alusivo à história.



15 – Dramatização pelo público/crianças, com o auxílio do actor/*contador-de-histórias* da estória.



16 – Momento, no final da sessão, onde cada um dos elementos pensa no seu melhor amigo.

EB1 Arraiolos: 3º D



17 – Personagem *duende*, no momento em que começa a ficar irritada.



18 – Personagem *Narrador* a viver a acção, recriando-a, do momento em que o monstro ataca o *lavrador*.



19 – Personagem *sapo*.



20 – Personagem *Timóteo*.



21 – Elaboração, conjunta, do painel alusivo à história.



22 – Painel alusivo à história.

Anexo 4 – Evidências: Relatório de Actividade

EB1 Santana do Campo



Ministério da
Educação

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS

135525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: "Contar e fazer para aprender"

Data de realização: 20/05/2009

Local (ais): E.B.1 de Santana do Campo

Categoria em que se insere a actividade:

Animação pedagógica
projectos disciplinares, transdisciplinares,
actividades de formação...

Animação pedagógica
(actividades artísticas, científicas,
patrimoniais, literárias...)

Animação social
(actividades de integração,
manifestações religiosas, festas...)

Animação política
(actividades comemorativas, cívicas...)

Animação política
(actividades ambientais, educação do
consumidor, preventivas...)

Animação tecnológica

Animação desportiva

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
1º/2º/4º	A	8	Angelina Fernandes	110	Mário Cortinhas

A actividade:

Realizou-se Na data prevista

..... Numa outra data

Não se realizou...
por motivos externos à escola

..... por motivos internos à escola

(explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

O actor contou e dramatizou uma história "Timóteo amigo do lavrador". Depois os alunos pintaram um painel sobre a história que ouviram; e por fim os alunos recontaram e dramatizaram a mesma história.

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
- Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações: _____

Avaliação:

- Atingiu... totalmente os objectivos
- ...parcialmente os objectivos
- Não atingiu os objectivos ...

Observações: Os alunos ouviram com atenção a história contada pelo actor, foram depois muito participativos nos diálogos estabelecidos entre o actor e eles, assim como nas ideias para a pintura e no reconto da história. Na dramatização houve uma participação global de toda a turma. Revelaram que tinha gostado da actividade.

Data: 20/05/2009

Responsável/Grupo dinamizador

Mário Carreira, António

Professora da turma:

Angelina Maria dos Santos

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico

____/____/____

EB1 Igrejinha

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
 AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
 ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS
 35525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: Contar e fazer para aprender

Data de realização: 14 de Maio de 2009

Local (ais): EB1 de Igrejinha

Categoria em que se insere a actividade:

Animação pedagógica

projectos disciplinares, transdisciplinares,
actividades de formação...

Animação pedagógica

(actividades artísticas, científicas,
patrimoniais, literárias...)

Animação social

(actividades de integração, manifestações
religiosas, festas...)

Animação política

(actividades comemorativas, cívicas...)

Animação política

(actividades ambientais, educação do
consumidor, preventivas...)

Animação tecnológica

Animação desportiva

Intervenientes:

ANO	ALUNOS		PROFESSORES		OUTROS
	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
1º	A	9	Cândida Almeida	110	Mário Cortinhas
2º	A	3	Cândida Almeida	110	
3º	B	6	Luís Taborda	110	
4º	B	5	Luís Taborda	110	

A actividade:

Realizou-se Na data prevista

Numa outra data

Não se realizou...
por motivos externos à escola

por motivos internos à escola

(explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

- Actividade de Expressão Dramática/Plástica onde o actor conta uma história;

- Criação de um painel que ilustra a história;
- Reconto e dramatização da história;
- Criação de uma história a partir da ilustração.

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
 Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações:

Avaliação:
Atingiu ... totalmente os objectivos <input checked="" type="checkbox"/>
...parcialmente os <input type="checkbox"/>
objectivos
Não atingiu os objectivos ... <input type="checkbox"/>
Observações:
<hr/> <hr/>

Data: 14 / 05 / 2009

Responsável/Grupo dinamizador : Mário Cortinhas (Docente de Expressão Dramática)

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico /__ /
<input type="checkbox"/>

14/5/2009

Luis J. Cortinhas
Mário Cortinhas

EB1 Vimieiro

Ministério da
Educação

DIRECÇÃO-REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
ESCOLA BÁSICA DOS 2º,3º CICLOS COM SECUNDÁRIO CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS

135525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: Actividade de Expressão Dramática

Data de realização: 11 de Maio de 2009

Local (ais): Escola EB1 de Vimieiro

Categoria em que se insere a actividade:

Animação pedagógica (projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)	X	Animação política (actividades comemorativas, cívicas...)	X
Animação pedagógica (actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)	X	Animação política (actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)	X
Animação social (actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)		Animação tecnológica	
		Animação desportiva	X

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
1º	A	11	Celina Neves	1C	Mário Cortinhas
2º	B	18	Maria José Serôdio	1C	

A actividade:

Realizou-se Na data prevista **X**

Numa outra data

Não se realizou... por motivos externos à
escola

por motivos internos à
escola

Actividades desenvolvidas:

__ Actividade de Expressão Dramática onde os alunos assistiram à dramatização de um conto, de seguida elaboraram um painel em papel de cenário que representava a história. Depois dramatizaram e recontaram oralmente as cenas representadas.

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

Não foram utilizadas

Foram utilizadas

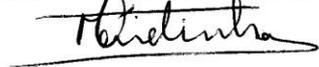
Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações: _____

Avaliação:		
Atingiu	... totalmente os	<input checked="" type="checkbox"/>
objectivos		
	...parcialmente	os <input type="checkbox"/>
objectivos		
Não atingiu os objectivos ...		<input type="checkbox"/>
Observações: As actividades motivaram os alunos e foram executadas e coordenadas de forma excelente pelo actor.		

Data: 11/5/2009

Responsável/Grupo dinamizador Maria José Seródio



EB1 Ilhas



DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
 AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
 ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS

135525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: CONTAR E FAZER PARA APRENDER
 Data de realização: 18 de Maio de 2007
 Local (ais): EB1 DE ILHAS

Categoria em que se insere a actividade:

- Animação pedagógica** projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)
- Animação pedagógica** (actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)
- Animação social** (actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)
- Animação política** (actividades comemorativas, cívicas...)
- Animação política** (actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)
- Animação tecnológica**
- Animação desportiva**

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
1/2/4	Única	16	Maria Helena	1º ciclo	Maria Helena
			Rosário Santana		

A actividade:

- Realizou-se Na data prevista
- Numa outra data
- Não se realizou...
- por motivos externos à escola
- por motivos internos à escola
- (explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

- APRESENTAÇÃO DE UMA HISTÓRIA (DEBATAÇÃO)
- PINTURA DE UM PAINEL (ALUSIVA À HISTÓRIA)
- JOGOS RELACIONADOS COM A HISTÓRIA "TIMÓTEO, O AMIGO LAURADOR"

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
 Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações: _____

Avaliação:	
Atingiu	... totalmente os <input checked="" type="checkbox"/>
objectivos	
	...parcialmente os <input type="checkbox"/>
objectivos	
Não atingiu os objectivos ...	<input type="checkbox"/>
Observações:	
_____ _____	

Data: 18 / 05 / 2009
Responsável/Grupo dinamizador MÁRIO CORDEIRAS [assinatura]
O Prof. de TIC - Rosário B.C. Santos

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico
____/____/____

EB1 Arraiolos: 1º A



Ministério da
Educação

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS
135525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: Contar e fazer para aprender

Data de realização: 12/05/09

Local(ais): 2.º B.º de Arraiolos

Categoria em que se insere a actividade:

Animação pedagógica

(projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)

Animação pedagógica

(actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)

Animação social

(actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)

Animação política

(actividades comemorativas, cívicas...)

Animação política

(actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)

Animação tecnológica

Animação desportiva

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
1º	A	20	Paula Lobo	1º ciclo	Hálio Cortinhas

A actividade:

Realizou-se Na data prevista

..... Numa outra data

Não se realizou...

por motivos externos à escola

por motivos internos à escola

(explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

Apresentação de uma história (dramatização)
Pintura de um painel (alusivo à história)
jogos relacionados com a história: "limão, o amigo do lavador"

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
- Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações:

Avaliação:

- Atingiu ... totalmente os objectivos
- ...parcialmente os objectivos
- Não atingiu os objectivos ...

Observações:

Considero que os objectivos propostos foram atingidos.
Os alunos realizaram as diferentes actividades com interesse e de forma bastante elucubrada.
De salientar que foi proprio um bom trabalho, o qual se reflectiu no trabalho realizado (actividades).

Data: ___/___/___

Responsável/Grupo dinamizador

A professora:

Mário Gonçalves
Paula Rosa

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico

___/___/___

EB1 Arraiolos: 2º B



Ministério da **Educação**

MR. Lopes

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
 AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
 ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS
 35525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: "Contar e fazer ^{para} aprender"

Data de realização: 15 de Maio

Local(ais): E.B.1 de Arraiolos

Categoria em que se insere a actividade:

- | | | | |
|--|-------------------------------------|---|--------------------------|
| Animação pedagógica
<small>(projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)</small> | <input checked="" type="checkbox"/> | Animação política
<small>(actividades comemorativas, cívicas...)</small> | <input type="checkbox"/> |
| Animação pedagógica
<small>(actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)</small> | <input checked="" type="checkbox"/> | Animação política
<small>(actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)</small> | <input type="checkbox"/> |
| Animação social
<small>(actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)</small> | <input type="checkbox"/> | Animação tecnológica | <input type="checkbox"/> |
| | | Animação desportiva | <input type="checkbox"/> |

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
2º	B	24	Na Esplanada S. João	1º Ciclo	Nálio Cortimhas

A actividade:

- Realizou-se
- Na data prevista
- Numa outra data
- Não se realizou...
- por motivos externos à escola
- por motivos internos à escola
- (explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

Apresentação de uma lustricia através da sua dramatização, pintura de um painel, realização de jogos relacionados com a lustricia "Timoteo, o amigo do lavrador".

M. Cortinhas

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
- Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações:

Avaliação:

Atingiu ... totalmente os objectivos

...parcialmente os objectivos

Não atingiu os objectivos ...

Observações:

Penso que esta actividade atingiu totalmente os objectivos que o docente se propôs atingir. Os alunos participaram activamente e com entusiasmo. É de salientar a boa comunicação entre o docente e os alunos, mesmo entre aqueles que estavam com maior receio.

Data: 16 / 05 / 09

Responsável/Grupo dinamizador Mário Cortinhas

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico

EB1 Arraiolos: 2º e 3º C



Handwritten signature

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
 AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
 ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS
 135525

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: Contar e fazer para aprender

Data de realização: 13 Maio de 2009

Local(ais): Escola Básica de Arraiolos

Categoria em que se insere a actividade:

- | | | | |
|--|-------------------------------------|---|--------------------------|
| Animação pedagógica
<small>(projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)</small> | <input checked="" type="checkbox"/> | Animação política
<small>(actividades comemorativas, cívicas...)</small> | <input type="checkbox"/> |
| Animação pedagógica
<small>(actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)</small> | <input checked="" type="checkbox"/> | Animação política
<small>(actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)</small> | <input type="checkbox"/> |
| Animação social
<small>(actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)</small> | <input type="checkbox"/> | Animação tecnológica | <input type="checkbox"/> |
| | | Animação desportiva | <input type="checkbox"/> |

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
2º/3º	C	7+13	António Francisco	JJO	Italo C. Carinhos

A actividade:

- Realizou-se
- Na data prevista
- Numa outra data
- Não se realizou...
- por motivos externos à escola
- por motivos internos à escola
- (explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

- Apresentação de uma história (dramatizada): "Tuneteo, o amigo da lavadora", pelo ator.
- Pintura de um painel alusivo à história.
- Dramatização da história por parte dos alunos.

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
 Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações:

Avaliação:

Atingiu ... totalmente os objectivos
 ...parcialmente os objectivos
 Não atingiu os objectivos ...

Observações:

✓ Considero que os objectivos a que o actor se propôs foram, perfeitamente, conseguidos.

✓ Os alunos mostraram-se globalmente atentos e interessados.

✓ Deu a sensação de terem participado, observado, o trabalho do actor em detrimento do seu envolvimento pessoal.

✓ Poderemos considerar uma excelente oportunidade de, transversalmente, trabalharmos áreas de formação pessoal.

Data: 20 / 5 / 2009

Responsável/Grupo dinamizador António Carlos da Cruz

O docente da Turma: António Carlos da Cruz Fransguinho

Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico

EB1 Arraiolos: 3º D



Ministério da Educação

DIRECÇÃO REGIONAL DE EDUCAÇÃO DO ALENTEJO
 AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE ARRAIOLOS
 ESCOLA SEDE - ESCOLA EB2,3/S CUNHA RIVARA DE ARRAIOLOS
 135525

U. Barros

RELATÓRIO DE ACTIVIDADE

Designação da Actividade: Contar e fazer para aprender

Data de realização: 15 Maio/2009

Local(ais): EB1 de Arraiolos

Categoria em que se insere a actividade:

- Animação pedagógica** projectos disciplinares, transdisciplinares, actividades de formação...)
- Animação política** (actividades comemorativas, cívicas...)
- Animação pedagógica** (actividades artísticas, científicas, patrimoniais, literárias...)
- Animação política** (actividades ambientais, educação do consumidor, preventivas...)
- Animação social** (actividades de integração, manifestações religiosas, festas...)
- Animação tecnológica**
- Animação desportiva**

Intervenientes:

ALUNOS			PROFESSORES		OUTROS
ANO	TURMA	TOTAL	NOME	GRUPO	
3º	D	16	Maria Vitoria	1º ciclo	Maria Continhas

A actividade:

- Realizou-se
 - Na data prevista
 - Numa outra data
 - Não se realizou...
 - por motivos externos à escola
 - por motivos internos à escola
- (explicitar os motivos de não realização)

Actividades desenvolvidas:

- Apresentação de uma história (dramatização)
- Pintura de um painel (alusiva à história)
- Jogos relacionados com a história "Timóteo, o amigo do lavador"

Recursos às Tecnologias de Informação e Comunicação:

- Não foram utilizadas
- Foram utilizadas

Processador de texto; Excel; Powerpoint; Internet/E-mail; Editor de Páginas Web (FrontPage); Software de Gráficos/Imagem; Moodle (sublinhar os utilizados)

Observações:

Avaliação:

- Atingiu ... totalmente os objectivos
- ...parcialmente os objectivos
- Não atingiu os objectivos ...

Observações:

Atingiu os objectivos que se propôs alcançar. As crianças cooperaram activamente, mostrando-se muito interessadas. Nota-se uma grande empatia professor/aluno.

Data: 15/05/2009

Responsável/Grupo dinamizador M. Antunes
A Prof.ª da turma - Maria do Nascimento F. Párcoa
Apreciação pela Comissão de Acompanhamento do Conselho Pedagógico

1/1