



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

MAYCON DOUGLAS MODESTO LOPES

**FLUTUAÇÕES POÉTICAS: ANÁLISE DE TRÊS PROCESSOS
COLABORATIVOS DO GRUPO DIRIGÍVEL COLETIVO DE
TEATRO.**

BELEM

Dezembro/2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

MAYCON DOUGLAS MODESTO LOPES

**FLUTUAÇÕES POÉTICAS: ANÁLISE DE TRÊS PROCESSOS
COLABORATIVOS DO GRUPO DIRIGÍVEL COLETIVO DE
TEATRO.**

Monografia de Conclusão de Curso
apresentada à Escola de Teatro e Dança
da UFPA, como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciado Pleno
em Teatro, orientado pelo Profº M.Sc..
Edson Fernando Santos da Silva

Belém

Dezembro/2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA**

Lopes, Maycon Douglas Modesto

Flutuações poéticas: análise de três processos colaborativos do Grupo Dirigível Coletivo de Teatro / Maycon Douglas Modesto Lopes; orientador Prof^o M.Sc. Edson Fernando Santos da Silva. 2014.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2014

1. Teatro – Belém (PA) . 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Teatro – processo criativo. I. Grupo Dirigível Coletivo de Teatro. II. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dezesete dias do mês de dezembro do ano de dois mil e quatorze, às dezenove horas, no Auditório da ETDUFPA, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos professores: Prof. Me Edson Fernando Santos da Silva (orientador e presidente); Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima examinador(a), Prof. Me. Valéria Froete de Andrade examinador(a), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do (a) aluno (a) MAYCON DOUGLAS MODESTO LOPES intitulado: FLUTUAÇÕES POÉTICAS: ANÁLISE DE TRÊS PROCESSOS COLABORATIVOS DO GRUPO DIRIGÍVEL COLETIVO DE TEATRO. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi aprovado com conceito Excelente
com as seguintes observações:

A monografia aponta para um novo desenvolvimento do instrumento metodológico criado pelo aluno-pesquisador em pesquisa futura. Revisar ortográfica e bibliográfica e ajuste das notas de rodapé, inserindo referências

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 18 de Dezembro de 2014

Edson Fernando Santos da Silva
Orientador (a)

Wladilene de Sousa Lima
Examinador (a)

Valéria Froete de Andrade
Examinador (a)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.



Maycon Douglas Modesto Lopes

Belém-PA, __17,_Dezembro_____, 2014

Para o Dirigível Coletivo de Teatro.

AGRADECIMENTOS

A minha família que me apoiou em todas as escolhas que fiz até este presente momento, em especial a Arlete Modesto Pinheiro, minha mãe, por seu amor, carinho e paciência e por ter me dado uma boa estrutura educacional. Ao meu pai, Manoel da Silva Lopes pela demonstração de afeto e confiança. Aos meus irmãos Madson Modesto Lopes e Ariadny Modesto Lopes, por serem meus parceiros e amigos.

Ao professor Edson Fernando pela orientação, apoio e confiança. Aos *professores Anibal Pacha e Bruce Macedo* por me proporcionarem o conhecimento não apenas racional, mas a manifestação do caráter e afetividade da educação no processo de *formação profissional*, por se tornarem mais que mestres para mim, mas amigos de confiança e parceiros de trabalho.

A Paula Nayara dos Santos Silva, por ser meu ombro amigo, por estar comigo como parceira de trabalho em quem deposito total confiança. Por sua energia de motivar e dar carinho a todos os que lhe rodeiam.

Ao Dirigível Coletivo de Teatro, por ser minha segunda família, a amizade de Enoque Paulino, parceiro e amigo, em que disponho da confiança. A Raissa Araújo por demonstrar sua força e garra nas suas conquistas. A Ana Marceliano, por ser amiga e irmã de cena. A Krishina Rohini por seu amor e carinho. A Luciano Lira por mostrar os devaneios do fazer teatral. A Armando de Mendonça por dividir sua história e sua casa conosco. A Rodolpho Sanchez, Antonia Costeseque, Leonardo Bahia e Starllone Souza por continuarem lutando e acreditando no Coletivo e a Vitória Braun, por fazer parte dessa família, agora, mesmo de longe.

Ao grupo Varisteiros de Teatro ao qual também pertenço, agradeço por serem amigos e parceiros de cena. Marcelo Andrade, Bruno Rangel, Fabio Limah, Raoni Moreira, Laíra Maneiro, Allan Jones, Leonardo Cardoso, Marcio Pantoja e Marília Berredo.

*“Que doze meninos, cada um com seu amor, cultivem no tempo um coração
sonhador.”*

Thales Branche

RESUMO

Este trabalho de pesquisa descreve o processo colaborativo dos três espetáculos do grupo Dirigível Coletivo de Teatro a partir de uma análise gráfica dos seus processos criativos. O modo de análise, por meio da proposição gráfica, apresenta-se como a principal contribuição aos estudos voltados para o entendimento de processos criativos pautados pelos direcionamentos de encenação contemporâneos conhecidos como processos colaborativos. Os espetáculos que recebem a análise são: “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011; “Sucata e Diamante” em 2012 e o espetáculo/performance “731 são Doze” em 2014. Pretende-se, com esta monografia apontar caminhos percorridos no processo criativo das montagens do Coletivo, assim como, estabelecer uma outra metodologia de análise a partir dos encaminhamentos do processo colaborativo.

Palavras-Chave: Processo colaborativo. Dirigível Coletivo de Teatro. Análise Gráfica.

ABSTRACT

This research describes the collaborative process of three shows of Dirigível Coletivo de Teatro from a graphical analysis of their creative processes. Using graphic proposition the analysis mode presents as the main contribution to studies facing the understanding of the creative process lined by the directions of contemporary staging known as collaborative processes. The performances receiving the analysis are: "O Pequeno Grande Avião e o Planeta do Invisível" in 2011; "Sucata e Diamante" in 2012 and the show / performance "731 são Doze" in 2014. The aim is with this monograph is to point out paths taken in the creative process of montages of the group as well as establish another method of analysis from the referrals of the collaborative process.

Keywords: Collaborative process. Dirigível Coletivo de Teatro. Graphical Analysis.

LISTA DE FIGURAS

FOTOS.

Foto 1- Registro do grupo em 2012 no Studio da Unama.....	16
Foto 2- Ensaio do processo do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2012.....	17
Foto 3- Comemoração dos dois anos de coletivo no casarão dos bonecos em 2013.....	19
Foto 4 - Encontro do coletivo para a formulação dos gráficos.....	21
Foto 5- Gráficos dos três espetáculos.....	22
Foto 6- Cena final no espetáculo “O Pequeno grande Aviador e o Planeta do invisível” em 2011.....	38
Foto 7- Leitura de dramaturgia no GTU em 2011.....	43
Foto 8- Cena do Ladrão bailarino no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011.....	46
Foto 9- Área dos músicos no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011.....	47
Foto 10- O coro no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011.....	49
Foto 11- Projeção no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011.....	50
Foto 12- Oficina no “Rancho não posso me amofinar” em 2012.....	56
Foto 13- Cena do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.....	57
Foto 14- Primeiros ensaios do “Sucata e Diamante” em 2012.....	61
Foto 15- Cena do gênio no espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.....	65
Foto 16- Ana Marceliano no cortejo do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.....	66
Foto 17- A Casa Dirigível Espaço Cultural em 2013.....	72
Foto 18- Performance no espetáculo “731 são Doze” em 2014.....	74
Foto 19- Performance no espetáculo “731 são Doze” em 2014.....	76
Foto 20- Performance do aniversário no espetáculo “731 são Doze” em 2014.....	81

GRÁFICOS.

Gráfico 1- Processo colaborativo.....	29
Gráfico 2- Fragmento do processo colaborativo na primeira etapa.....	30
Gráfico 3- Fragmento do processo colaborativo na segunda etapa.....	32
Gráfico 4- Fragmento do processo colaborativo na terceira etapa.....	33

Gráfico 5- Fragmento do processo colaborativo na quarta etapa.....	34
Gráfico 6- Processo de montagem do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em outra plataforma.....	41
Gráfico 7- Fragmento do gráfico na primeira etapa.....	41
Gráfico 8- Fragmento do gráfico na segunda etapa do processo.....	44
Gráfico 9- Fragmento do gráfico na terceira etapa.....	48
Gráfico 10- Fragmento do gráfico na quarta etapa.....	49
Gráfico 11- Processo colaborativo.....	51
Gráfico 12- Processo de montagem do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em outra plataforma.....	52
Gráfico 13- Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.....	59
Gráfico 14- Fragmento do gráfico na primeira etapa.....	60
Gráfico 15- Fragmento do gráfico na segunda etapa do processo.....	62
Gráfico 16- Fragmento do gráfico na terceira etapa.....	64
Gráfico 17- Fragmento do gráfico na quarta etapa.....	67
Gráfico 18- Processo colaborativo.....	68
Gráfico 19- Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.....	68
Gráfico 20- Gráfico do processo criativo do espetáculo “731 são Doze”.....	77
Gráfico 21- Fragmento do gráfico na primeira etapa.....	78
Gráfico 22- Fragmento do gráfico na segunda etapa do processo.....	80
Gráfico 23- Fragmento do gráfico na terceira etapa.....	82
Gráfico 24- Fragmento do gráfico na quarta etapa.....	83
Gráfico 25- Processo de montagem do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em outra plataforma.....	84
Gráfico 26- Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.....	84
Gráfico 27- Gráfico do processo criativo do espetáculo “731 são Doze”.....	84
Gráfico 28- Gráfico do processo em espiral.....	87

FIGURAS

Figura 1- Desenho do Gráfico do processo criativo do espetáculo “Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”.....	40
Figura 2- Desenho do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.....	58
Figura 3- Desenho do processo criativo do espetáculo “731 são Doze”.....	77

TABELA

Tabela 1- Cronograma de atividades proposta pelo Coletivo.....	55
---	----

SUMÁRIO.

INTRODUÇÃO	15
1 – REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE PROCESSO COLABORATIVO	18
1.1 – PROPOSIÇÃO GRÁFICA PARA ANÁLISE DE PROCESSOS COLABORATIVOS.....	28
1.1.1 – primeira etapa do gráfico: exploração temática.....	30
1.1.2 – Segunda etapa do gráfico: criação/experimentação.....	31
1.1.3 – Terceira etapa do gráfico: estrutura.....	33
1.1.4 – Quarta etapa do gráfico: produto.....	34
2 – PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO “O PEQUENO GRANDE AVIADOR E O PLANETA DO INVISÍVEL”	36
2.1 – ANÁLISE GRÁFICA DO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “O PEQUENO GRANDE AVIADOR E O PLANETA DO INVISÍVEL”.....	38
2.1.1 – Análise gráfica da primeira etapa: exploração temática.....	39
2.1.2 – Análise gráfica da segunda etapa: experimentação.....	42
2.1.3 – Análise gráfica da terceira etapa: estrutura.....	46
2.1.4 – Análise gráfica da quarta etapa: produto.....	47
3 – PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO “SUCATA E DIAMANTE”	52
3.2 – ANÁLISE GRÁFICA DO ESPETÁCULO “SUCATA E DIAMANTE”.....	56
3.2.1 – Análise gráfica da primeira etapa: exploração temática.....	57
3.2.2 – Análise gráfica da segunda etapa: experimentação.....	59
3.2.3 – Análise gráfica da terceira etapa: estrutura.....	61
3.2.4 – Análise gráfica da quarta etapa: produto.....	64
4 – PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO /PERFORMANCE “731 SÃO DOZE”	68
4.1 – ANÁLISE GRÁFICA DO ESPETÁCULO/PERFORMANCE “731 SÃO DOZE”.....	73
4.1.1 – Análise gráfica da primeira etapa: exploração temática.....	74
4.1.2 – Análise gráfica da segunda etapa: experimentação.....	76
4.1.3 – Análise gráfica da terceira e quarta etapa: estrutura e produto.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO.

O Dirigível Coletivo de Teatro foi composto dentro do meio acadêmico no ano de 2011, a partir de um projeto de encenação no Grupo de Teatro Universitário (GTU) – o projeto “Jiboia Aberta”, da proponente Ana Marceliano Nunes¹. O projeto consistia em uma montagem livremente inspirada no livro “O Pequeno Príncipe” de Saint Exupéry², tendo como um dos seus objetivos a criação de um grupo de teatro na cidade de Belém. Desta forma, no final do processo que deu vida ao espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”, viajamos para Belo Horizonte, capital mineira para participarmos do Feto (Festival Estudantil de Teatro) já com um elenco reduzido de quatorze pessoas. Afirmando as ideias de um grupo sólido, voltamos para a cidade com a perspectiva de uma segunda montagem, montagem essa sugerida pelo integrante Enoque Paulino³, que fazia parte da equipe do projeto Jiboia Aberta na função de vídeo.

A segunda montagem partiu do conto “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa” do livro “Mil e uma noites” de Antoine Galland⁴. Mas pretendíamos formar um coletivo que não estivesse vinculado à Universidade Federal do Pará (UFPA), embora naquele ano, muitos dos integrantes fossem alunos do curso de Licenciatura Plena de Teatro da própria universidade, e muito menos estar atrelado ao núcleo do GTU, partimos então para a união dos artistas que fizeram parte do Projeto Jiboia Aberta e de seu resultado cênico, e dos amigos que acompanharam o processo de formação, no caso, a docente Alyne Goes⁶, que embora não estivesse em cena ou na formação da equipe, nos ajudou naquele ano como estagiária da licenciatura, exercendo o papel de produtora.

¹NUNES, Ana Marceliano - Atriz, diretora e dramaturga atuante na cidade de Belém/PA há 16 anos. Membro fundador do Dirigível Coletivo de Teatro, grupo que investiga a poética do teatro de rua e a interação entre diferentes linguagens artísticas (teatro, música, dança e vídeo).

²SAINT-EXUPÉRY, Antoine (1900– 1944) foi um escritor, ilustrador e piloto francês, terceiro filho do conde Jean Saint-Exupéry e da condessa Marie Foscolombe. Conhecido pela obra *Le Petit Prince* (O Pequeno Príncipe)

³PAULINO, Enoque- Ator, diretor, produtor e iluminador do Dirigível Coletivo de Teatro, atuante na cidade de Belém-PA desde 2007. Atuou como Diretor Teatral nos espetáculos N6 de 4 Pernas, Cântico dos Cânticos e Sucata & Diamante, este último, espetáculo teatral de rua do Dirigível.

⁴GALLAND, Antoine (1646-1715) foi um escritor e orientalista francês, especialista em manuscritos antigos, línguas orientais e moedas. Galland é mais conhecido por ser o primeiro tradutor europeu d'As Mil e Uma Noites, o clássico da literatura árabe, publicado em francês entre 1704 e 1717.

As discussões em torno da formação do grupo estavam fortemente ligadas à própria palavra “grupo”, um termo que não nos agradava, um agrupamento de pessoas, não queríamos exercer as mesmas diretrizes do Grupo de Teatro Universitário, queríamos que cada membro tivesse autonomia e voz dentro desta nova formação, por isso partimos para a ideia de coletivo.

O coletivo que, como o próprio termo identifica a união de pessoas para um ou mais propósitos. Mas que nome dar a esse coletivo que busca a autonomia de todos os membros presentes e mesmo assim encontrem um propósito comum? Pois neste momento o coletivo era composto por artistas de música, de dança, de vídeos e artes plásticas. Queríamos autonomia de cada um para quebrarmos as formas hierárquicas de se compor um grupo, mas que também não se enrijecesse, fosse um coletivo maleável e aberto a novas propostas. Chegamos então ao termo “Dirigível”, não o objeto voador com balão e gás hélio, mas um coletivo que pode ser dirigido por qualquer membro, que pode ser envolvido por qualquer poética, “Dirigível”, uma estrutura coletiva que poderia ser dirigida e maleável nos seus experimentos cênicos.

Foto 1: Registro do grupo em 2012 no Studio da Unama.



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Thamires Costa

Com o nome posto em cena e revelando-se para a cidade o Dirigível Coletivo de Teatro lançou sua segunda montagem no ano de 2012, com o projeto Aladim pra a rua, uma busca de um novo experimento que revelasse a essência do teatro de rua para esse coletivo. Essa montagem começa com um projeto de teatro na periferia, propomos uma oficina que abarcasse as funções que requereríamos para a montagem: dança, música,

dramaturgia, corpo. Então, montamos uma oficina de um mês, no bairro do Jurunas, tendo como espaço de realização a sede da escola de samba “Rancho não Passo me Amofiná”. A oficina foi válida para o grupo por em prática a autonomia dos membros, já que em cada semana um ou dois deles assumiam a turma. O contato com a periferia foi bastante difícil, eram poucas as pessoas que tinham contato com o teatro, era difícil para o grupo estar em um lugar não privilegiado para o exercício da cena como estávamos acostumados.

No Rancho havia aulas de karatê e boxe, tinha uma academia para treinos e outras aulas que coincidiam com o horário da oficina, que era misturada em meio ao “caos”, mas mesmo assim conhecemos pessoas incríveis, que hoje estão na cena ou dançando nas ruas e palcos da cidade.

Terminada essa etapa do processo partimos para a criação de cenas. A indução era lermos a obra e criar um esboço de cena que mesclasse com às coisas que a oficina tinha nos atravessado. Buscamos então um espaço para ensaiar, encontramos a SINDFISCO-PA ⁵(Sindicato dos Auditores Fiscais do Pará), e neste espaço começamos uma oficina interna de música a partir de materiais coletados em sucatarías e ruas para compor o espetáculo. Passamos oito meses entre ensaios e oficinas para a construção do espetáculo “Sucata e Diamantes”.

Foto 2: Ensaio do processo do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2012.

⁵Sindicato dos Servidores do Fisco Estadual do Pará (Sindifisco)- foi fundado em 27 de janeiro de 1992 com o nome de Sindicato do Grupo Ocupacional Tributação, Arrecadação e Fiscalização da Secretaria de Estado da Fazenda do Estado do Pará (Sindtaf), em uma assembléia geral que contou com a participação de mais de 100 servidores do extinto Grupo TAF, nomenclatura que se transformou pela Lei Orgânica do Fisco em Grupo CAT (Carreiras da Administração Tributária).



Fonte: Acervo pessoal do Coletivo. Foto: Krishna Rohini.

O espetáculo contava a história de um menino da periferia do bairro do Jurunas que tinha desaparecido por ter furtado um celular supostamente mágico. Essa história era contada em uma rádio criada ao ar livre com baldes e sucatas mediadas por dois locutores, que recebiam os convidados envolvidos nas proezas do menino. O espetáculo foi apresentado no início do ano de 2013, nas principais praças da cidade de Belém e de Ananindeua.

Com o fim da temporada do “Sucata e Diamante” e entrado novamente com os ensaios do primeiro espetáculo, o coletivo começava a perceber a falta de espaço tanto para ensaios como para o material dos espetáculos, o espaço cedido, a SINDFISCO-PA, estipulava tempo insuficiente para nossas atividades que não supria as necessidades do coletivo. Tivemos que “frear” as atividades no início do ano de 2013 em detrimento a essa e outras questões. Começamos então a usar o nosso tempo de encontro para aulas de música oferecidas por Armando de Mendonça⁶ na sua própria casa, lugar comum dos atuantes, onde geralmente fazíamos nossas reuniões. As aulas serviam para uma percepção geral do coletivo com a música, elemento que tínhamos em mente trabalhar em todas as nossas futuras apresentações e fortalecimento dos dois espetáculos.

As aulas de música aconteceram entre os meses de fevereiro a junho tendo como resultado uma apresentação no Casarão dos Bonecos, sede do grupo In’Bust Teatro com

⁶MENDONÇA, Armando- Ator e músico. Atualmente é violista do Quarteto de Cordas da UEPA, integra como ator e músico os grupos Palhaços Trovadores e Dirigível Coletivo de Teatro,

Bonecos⁷. Esta apresentação fazia parte da comemoração dos dois anos de trabalho com o coletivo. Na qual anunciamos também a nossa nova sede de trabalho, a Casa Dirigível Espaço Cultural.

Foto 3: Comemoração dos dois anos de Coletivo no Casarão dos Bonecos em 2013.



Fonte: Acervo pessoal do coletivo.

A casa Dirigível Espaço Cultural foi um grande presente para o coletivo, que se lançou a pagar suas contas mensais e mantê-la. No mês de abril de 2013 soubemos que o senhor Armando de Mendonça, dono da casa que frequentávamos para as aulas de música e reuniões, estava se mudando e querendo alugar o espaço. Começamos a

⁷In bust: teatro com bonecos é um grupo de teatro que utiliza a animação de bonecos como matéria prima. Nessa atividade constante desde 1996, montou espetáculos como bonecos, performances com bonecos gigantes, esteve em campanhas publicitárias e produziu muitos episódios do programa Cata-lendas com a TV Cultura do Pará.

cogitar a ideia de alugar o espaço, mas tínhamos medo de que nem todos concordassem com a ideia. Ela só se concretizou quando Enoque Paulino, que precisava de um novo lugar para morar, Ana Marceliano, que tinha vontade de ter um espaço para morar e trabalhar e eu que queria me mudar para um lugar mais perto do centro da cidade por questões de trabalho, acordamos que iríamos alugar a casa. Acertamos em reunião que o coletivo alugaria a casa do senhor Mendonça e iríamos transformá-la na sede do coletivo e em um espaço de troca para a cena da cidade, assim como para os artistas locais.

Entra aí! A Casa Dirigível é um espaço cultural aberto para a cidade. Assim como qualquer lugar que se habita, esta casa carrega muitas histórias e a nossa começa em 2011, quando fundamos o Dirigível Coletivo de Teatro. Na busca de espaços para ensaios e reuniões, foi aqui, na residência de um dos integrantes, que nos encontramos. Em 2013, surgiu a oportunidade de ocuparmos este lugar e para nós não bastava apenas ser sede do grupo, por isso decidimos que este seria um espaço para circulação de ideias, projetos e artistas que contribuam para o fortalecimento da arte e cultura em Belém. Em meio às comemorações da semana da pátria e o cenário de manifestações no Brasil, o Dirigível deu seu grito: “Independência ou morte!” e, no dia 8 de setembro de 2013, um casarão antigo do bairro da Campina abriu as portas e renasceu como um ponto de cultura independente, a Casa Dirigível Espaço Cultural.

Hoje, esse espaço está de pé, corpo, janelas e portas abertas, funcionando como abrigo e, ao mesmo tempo, difusor das produções artísticas como o teatro, a música, a dança, artes visuais, o audiovisual, tudo em um só lugar. Na programação mensal, a rotatividade de ocupação de artistas com espetáculos cênicos, musicais, de dança, exposições e ainda atividades de formação, que promovem a troca de conhecimentos por meio de oficinas. A Casa é um espaço para manifestações artísticas dos fazedores de cultura. São pessoas e grupos tentando encontrar um modo de convivência que respeite as diversidades. (Descrição da Casa Dirigível Espaço Cultural do site do coletivo- 2014 <http://www.coletivodirigivel.com/#!/casa/c1o6x> acessado em 18 de outubro de 2014)

Com a sede, o Coletivo lançou-se para sua terceira montagem, o espetáculo/performance “731 são Doze”, que objetivava percorrer todos os espaços da Casa Dirigível, a partir dos poemas e heterônimos de Fernando Pessoa⁸(1888-1935). O processo durou mais de oito meses e foi apresentado em maio de 2014.

Guiados pela acepção de navegar e do conceito filosófico do devir, o Dirigível Coletivo de Teatro percorre a poesia de Fernando Pessoa e seus heterônimos para montar a performance “731 são doze”, dirigida por Luciano Lira. (...)O número doze no título da performance é uma referência aos 12

⁸Fernando Pessoa (1888-1935) foi um poeta e escritor português, nascido em Lisboa. É considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa e da literatura universal.

integrantes do coletivo, que hoje edificam a Casa Dirigível, na travessa Padre Prudêncio, 731. Serão 12 apresentações para 12 espectadores. (<https://www.facebook.com/coletivodirigivel?fref=ts> acessado em 18 de outubro de 2014)

Em 2014 com um ano “a bordo” da casa o Coletivo perpassou por muitas dificuldades, de estrutura do grupo em gerir seus espetáculos e sua sede, esses problemas começaram a gerar vários atritos entre os membros. O coletivo se sentia desgastado, embora o espaço estivesse funcionando como queríamos, trabalhávamos muito para a casa e pouco fazíamos para a manutenção dos espetáculos. Depois da temporada do terceiro espetáculo, sentíamos o peso de estar pagando do nosso próprio bolso, a sede do coletivo, das frustrações de não aprovar os projetos de montagens e circulações.

A percepção de um estado de abandono em que o coletivo se encontrava a integrante Ana Marceliano lança uma campanha incomunicável para os outros membros na própria casa sede, “Acorda Dirigível”. A integrante começou a pregar pequenos avisos de estímulos irônicos por todas as paredes da casa. Isso começou a gerar pequenos incômodos entre os membros, fazendo com que todo o coletivo entrasse em discussão. Uma reunião feita em junho de 2014, na qual não estavam Vitória Braun, pois se ausentou devido sua graduação no estado do Rio de Janeiro e Luciano Lira que estava em circulação com sua companhia “Notáveis Clowns”. Essa reunião explicava a campanha feita pela Ana Marceliano dentro do coletivo.

As ideias do “Acorda Dirigível” partiram da comparação com a funcionalidade de um computador. “Uma máquina na sua evolução pode caminhar por dois processos. O primeiro é a troca do *hardware*, toda a maquinaria visível do computador, fios, chaves, fechaduras, dobradiças, trincos, puxadores, correntes e material de canalização. O segundo é a troca de seus *software*, o suporte lógico da máquina, a execução interna dos programas e ações do equipamento.” Ou seja, para o coletivo não adiantava para o coletivo, a saída ou entrada de novas pessoas, um novo processo de montagem, arrumar a casa. O coletivo precisava neste momento de uma nova postura de ações e de uma nova estrutura interna. Para isso nos propusemos a investigar duas linhas de pensamentos as “redes criativas” e “processo colaborativo”, neste segundo nos debruçamos a analisar a partir das reflexões acerca do processo de criação dos três espetáculos, sugerindo assim para cada processo um gráfico.

Foto 4: encontro do Coletivo para a formulação dos gráficos.



Fonte: Acervo do coletivo **foto:** Krishna Rohini

Poucas semanas depois deste encontro recebemos como hóspede Augusto Gutierrez,⁹ que proferiu uma palestra sobre conexões em redes, colaboração e economia criativa se apresentando como um facilitador, uma função que promove o processo de desenvolvimento social cuja tarefa é compreender as relações do grupo no qual trabalha. O trabalho desenvolvido por Augusto nos mostrou as relações entre os aspectos de colaboração e conexões, em espaços não convencionais, as casas colaborativas. Esses foram os fatores do qual emergem a escrita desta monografia. Entender o coletivo a partir das diretrizes do processo colaborativo. Para isso me atenho a um panorama histórico e a uma análise gráfica do processo colaborativo a partir do processo criativo das três montagens do Dirigível Coletivo de Teatro.

Foto 5: Gráficos dos três espetáculos.

⁹GUTIERREZ, Augusto - empreendedor em rede, facilitador e designer de processos colaborativos. Atua na área de inovação social e aprendizagem em rede, tendo trabalhado com desenvolvimento organizacional usando como ferramentas o diálogo, a cocriação, a facilitação gráfica, a gestão da inteligência coletiva e o design thinking, junto a empreendedores sociais, clientes corporativos (Natura, TIM, Fundação Telefônica, Petrobras



Fonte: Acervo do coletivo **foto:** Krishna Rohini

1. REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE PROCESSO COLABORATIVO

A presente pesquisa apresenta reflexões sobre “processo colaborativo” a partir de uma proposição gráfica. Para isso, atemo-nos primeiramente à palavra “processo”, que segundo o Dicionário Aurélio significa método, sistema, maneira de agir ou conjunto de medidas tomadas para atingir algum objetivo. Relativamente à sua etimologia, processo é uma palavra relacionada com percurso, e significa "avançar" ou "caminhar para a frente”. Já o termo colaborativo quer dizer, cooperar, trabalhar com uma ou muitas pessoas numa obra. Ou seja, essa pesquisa tenta refletir sobre um caminho de cooperação, um estado coletivo, mas que difere da totalidade buscando a cooperação nos fragmentos do percurso cênico.

Do processo de formação ou de estrutura de um grupo e de suas encenações, não são apontados sem um indutor base, no caso do processo colaborativo, temos a criação

coletiva, antecessor ocasionado pela vinda do grupo norte-americano *Living Theatre*¹⁰ ao Brasil em 1970. O grupo foi exilado da Europa nos anos 60, lançando a pesquisa sobre novo exercício do fazer teatral que sugere o abandono do dramaturgo e a elevação do texto escrito em colaboração.

Diversos grupos estrangeiros nortearam-se pela diretriz coletiva, como o norte-americano *Bread and Puppet Theatre* (1962), de Peter Schumann, *Performance Group* (1962), fundado por Richard Schechner, *Open Theatre* (1963), de Joseph Chaikin, *La Mama Experimental Theatre Club* (1961), fundado por Ellen Stewart, e o movimento alternativo inaugurado pelo *Off-Off Broadway*. Nesta linha, ainda temos o francês *Théâtre du Soleil* (1969), de Ariane Mnouchkine, os colombianos *Teatro Experimental de Cali* (1962), idealizado por Enrique Buenaventura, *La Candelária* (1966), de Santiago García, o peruano *yuyachkani* (1971), fundado por Miguel Rubio e Teresa Ralli, e posteriormente o catalão *La Fura dels Baus* (1979), que são exímios exemplos de congregações de procedimentos coletivos, muitos ainda em atividade.(...) (FISCHER, 2003, p.14).

Com a chegada do grupo ao país, houve a troca com os membros do grupo Oficina, de São Paulo, na coordenação de José Celso Martinez Corrêa¹¹ resultando na montagem do espetáculo *Gracias, Señor* (1972), montagem que propôs uma reorganização interna do grupo, quando surgem os conceitos desenvolvidos pelo próprio grupo de “atuadores” na função de um “*Te-ato*”, uma maneira de ir contra os motes do teatro comercial.

O interesse do compartilhamento de um processo de criação cênica, ou melhor, de colaboração, tem em vista uma nova organização nas práticas dos chamados teatros de grupos na América Latina como contrapartida dos teatros de elenco e, especificamente na década de 1980 como contestação aos regimes autoritários. Pois o período da ditadura militar que se estendeu entre os anos de 1965 a 1985 desestabilizou grupos importantes da cena brasileira, desencadeando a formação de novas companhias com projeções diferentes para o teatro brasileiro. “O discurso engajado e contestatório tornou-se contido e se desgastou. Jovens que se reuniam para a criação teatral pareciam, na sua maioria, mais interessados em promover um espaço de auto expressão à

¹⁰ The Living Theatre- companhia de teatro Off Broadway norte-americana fundada em 1947 em Nova York. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. É conhecido por seus fundadores, a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido pintor/poeta, cenógrafo, diretor Julian Beck; depois da morte de Julian Beck em 1985, outro membro da companhia HanonReznikov tornou-se co-diretor junto com Malina.

¹¹ CELSO, José (Araraquara, 30 de março de 1937) é uma das pessoas mais importantes ligadas ao teatro brasileiro. Destacou-se como um dos principais diretores, atores, dramaturgos e encenadores do Brasil. Seu trabalho *orgiástico* e antropofágico, iniciou-se no fim da década de 1950, e se definiu na década de 1960 quando Zé Celso liderou a importante Teatro Oficina

sistematização de seus procedimentos criativos e interações com a problemática social vigente.” (FISCHER, p 13)

Processo contemporâneo de criação teatral, “com raízes na criação coletiva”, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (GUINSBURG, 2009, p. 279-281)

A partir de então os grupos ao invés de ter sua criação centrada em um texto, em um autor ou na própria concepção do encenador, buscavam o engenho a partir da própria troca entre os atuantes. Este movimento que também é chamado de “processo coletivo” coloca o ator no centro da criação e dele a própria criação se desenvolve. Porém neste período, mesmo que a encenação centre-se no ator, a presença do encenador e até muitas vezes do autor marcavam fortes aspectos nas decisões do processo de montagem, desencadeando discussões nos grupos muitas vezes desordenadas que acabavam por prejudicar o andamento da encenação, pois o processo coletivo na sua ideologia que se assemelhava ao anarquismo, estava propondo abolir a presença de um dirigente, de um “chefe” ou “autoridade” nos grupos, porém essa postura de integração geral dos participantes é o entrave metodológico que apontava para o processo colaborativo.

Em vez de deslumbramento de funções de qualquer empresa comercial bem organizada, estes conjuntos propõem-se a criar coletivamente, durante os ensaios, ao sabor das improvisações de cada interprete. Texto e espetáculo nascem assim, lado a lado, produto do mesmo impulso gerador, enunciando não experiências ou emoções alheias, mas vivências específicas do grupo. O encenador em tal caso é menos mestre que agente catalítico, nada impedido que seja auxiliado por um escritor, desde que este renuncie a seus antigos privilégios, aceitando trabalhar em equipe e para a equipe. (PRADO, *apud* FISHER, 2003, p.15)

Neste sentido, nada mais certo do que afirmar que tal processo – processo colaborativo – não surge nos anos noventa com as principais companhias que assumem essa prática, e sim, esse método de criação é uma elaboração proveniente do curso gerador do processo coletivo. Portanto, o processo colaborativo nada mais é que um amplo modo de criação cênica que deixa todos os artistas envolvidos em pé de igualdade, quebrando, deste modo, a hierarquia no próprio palco: o ator não é mais importante que a dramaturgia, esta não é mais importante do que a proposta de

iluminação, até mesmo o diretor; todos trabalham para um mesmo propósito, mas em uma estrutura de elaboração metodologia diferenciada.

Antonio Araujo¹² é um dos primeiros a analisar esta prática, isto é, o processo colaborativo, tentando diferenciá-lo de criação coletiva ou processo coletivo. Um de seus apontamentos é a característica de flutuação das funções que diferente do caráter na criação coletiva formulando-se com maior concretude, pois a forma de horizontalidade das funções na criação coletiva quando usada de forma exacerbada é encarada como utópica.

Já em um caráter diretamente oposto a esse, o da criação coletiva, o que se estabelece – ou procura se estabelecer – é um plano de horizontalidade máximo. Ou seja, ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade, o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação. Daí que, nos casos em que tal dinâmica – e o projeto utópico nele embutido – tenha funcionado efetivamente, precisamos de uma estrutura baseada num sistema de coordenação. (ARAUJO; 2008, p-52)

Esse sistema de coordenação é o que difere o processo colaborativo do coletivo de forma direta, pois o processo coletivo na sua estrutura presume que tudo seja feito por todos e para todos, colocando todos os elementos componentes da cena em uma linha horizontal permanente; todos opinam sobre a encenação, sobre a dramaturgia, sobre a cenografia e etc. Este campo de diálogo abre uma fenda para os embates exacerbados, haja vista que todos terão um olhar diferenciado sobre o objeto de encenação, poucos serão os acordos feitos neste processo de forma justa, pois o que prevalece nesse modelo é a voz ativa e persuasão dos membros sobre outros, quebrando a ideia de igualdade.

Esta pesquisa, contudo não vem desmerecer o processo de criação coletiva dos anos sessenta e setenta ou mesmo da criação coletiva atual, pois é percebido na história do teatro brasileiro destas datas e da cena contemporânea, que bons frutos se deram tomando este modo de criação, bons e sólidos espetáculos.

A coordenação de que Antonio Araujo fala exige que o processo estabeleça as funções previamente acordadas pelos membros. Esta estrutura baseada num sistema de

¹²Antônio Carlos de Araújo Silva (Uberaba MG 1966). Diretor. Encenador ligado ao Teatro da Vertigem, grupo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramaturgica a partir de temas ligados à ética e religiosidade. Idealizador e realizador da *Trilogia Bíblica*, conjunto de três espetáculos marcantes da década de 1990: *O Paraíso Perdido*, 1992; *O Livro de Jó*, 1995; *Apocalipse 1,11*, 2000.

coordenação (processo colaborativo) é o que se descreve também nos tópicos apontados por Rafael Luiz Marques¹³ para compreender a organização do processo colaborativo:

- O incentivo à criação em coletivo de uma obra representativa, enquanto desenvolvimento de uma temática escolhida em consenso. O caráter representativo deve abranger a compreensão dos envolvidos e a apreensão do público.
- A divisão do trabalho em funções previamente estabelecidas, respeitando as características de cada sujeito e sua vontade de se posicionar, como criador em relação ao processo, a partir de um determinado lócus criativos.
- Permeabilidade criativa entre as funções, onde não somente é permitido que os integrantes opinem e proponham sobre qualquer aspecto da criação, como é incentivado e requerido tal comportamento.
- A não existência de hierarquia entre as funções. O que acontece é a flutuação entre os polos de importância durante o processo de criação. Em cada etapa do processo há a elevação de uma função (encenação, dramaturgia ou atuação) ao patamar de foco de ação temporário (MARQUES, 2010, p. 1-2).

Se dirigirmos a atenção aos dois últimos tópicos, perceberemos alguns pontos similares com o caráter coletivo, no entanto, o processo requer dos membros um comportamento ativo, uma postura de enfrentamento e exposições das opiniões de todos os envolvidos sobre a temática escolhida. Embora esses tópicos salientem o coletivo, o modo como as funções reagem no processo é que são significativas, a ruptura da hierarquia das funções por uma flutuação dentre coordenar e se subordinar. Nenhuma função manda ou some durante o processo, as palavras coordenação e subordinação são frágeis em sua prática e por isso solicita uma postura mais “delicada” de quem as exerce.

As características apontadas por Rafael Luiz Marques são investigadas por Antonio Araujo como uma metodologia, uma ação de circulação baseada no trânsito de informações e matérias cênicas entre os atuantes, enumerando também tópicos importantes para a funcionalidade desse processo:

- Atitude autoral e propositiva;
- Vontade e capacidade de cooperação;
- Existência e potencialização de funções artísticas específicas, definidas antes do início dos ensaios;
- Tempo indeterminado de ensaio;
- Interesse em pesquisa e experimentação;
- Realização de pesquisa teórica e de campo;
- Prática baseada em improvisações e workshops;

¹³Rafael Luiz Marques Ary- Doutorando em Artes da Cena (Unicamp), possui experiência em Artes Cênicas, com ênfase em Dramaturgia. Atualmente, cursa também especialização em Terapia Cognitivo-Comportamental (IPCS), com o objetivo de qualificar a prática clínica em Psicologia.

- Construção cênica ancorada na tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo;
- Ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria constituição da linguagem;
- Criação de dramaturgia inédita;
- Encenação processual e aberta;
- Processo continuado de feedback;
- Perspectiva de compartilhamento pedagógico;
- Abertura do processo de ensaio a estagiários, convidados e público interessado;
- Interferência dos espectadores na construção da obra. (ARAUJO, 2008, p. 63)

É importante também ressaltar o patamar de foco de ação temporária de cada função, ou seja, cada função ao se colocar na condição de coordenação exerce uma ação temporária no processo colocando-se em foco, sendo, neste período de tempo, a que rege o processo. A permeabilidade das funções é uma característica que possibilita ao atuante uma postura de aprendizado das funções, como afirma Luiz Alberto Abreu¹⁴, um procedimento de formação artística:

É um processo de formação do artista. Mais do que um processo de construção, tão somente, de uma peça de teatro, isso seria ridículo, isso é funcionalista. Estou criando um produto? Não. Eu estou em processo de formação. Eu como dramaturgo, o ator como ator, o diretor como diretor, percebe? Tem que ser um processo de formação. Não é um processo de construção de um espetáculo, não é um produto. Porque eu aprendo, eu quero aprender. (ABREU, *apud* MARQUES, 2010, p 2)

Por este motivo o uso do processo colaborativo para a fomentação de uma poética de grupo, mesma sendo ela experimental, é indispensável, pois possibilita a investigação da postura de cada membro e a utilização de suas especificidades na colaboração de um espetáculo.

A utilização do processo colaborativo demanda um tempo maior, “necessita de uma dilatação do tempo, não que se perca tempo na criação, e sim, gasta-se tempo” (ARAUJO, 2008, p-2), pelo fato de ser uma estrutura que propicia embate entre os membros, gerando também uma investida ariscada na formação e desenvolvimento do grupo para manter a alteridade segundo Rosyane Trotta¹⁵:

¹⁴Luiz Alberto de Abreu- dramaturgo brasileiro. Começou a carreira como dramaturgo e, depois, passou a escrever roteiros para cinema e TV.

¹⁵RosyaneTrotta- (Rio de Janeiro RJ 1962). Diretora, autora, ensaísta, pesquisadora e professora. Discípula diletta do crítico Yan Michalski, especializa-se no tema de teatro de grupo, pesquisando seus princípios, conceitos, metodologias e mudanças no decorrer das décadas. Como dramaturga, integra-se ao processo de criação cênica,

Idealmente o processo colaborativo, tal como a criação coletiva, investe no risco, na cooperação e no embate do processo. Ao mesmo tempo, não consegue fechar as portas à subjetividade agregada à função do ator na sociedade de consumo, daí a dificuldade de formar e manter grupos capazes de constituir o campo de forças necessárias para estabelecer a alteridade. Se, no primeiro momento, o grupo é um interessante espaço de atuação, e no segundo, pelo eventual êxito no espetáculo, um interessante espaço de projeção, no terceiro, ele parece restrito. . (TROTТА, 2008, p 54)

1.1 PROPOSIÇÃO GRÁFICA PARA ANÁLISE DE PROCESSOS COLABORATIVOS.

Para tentar entender melhor o emprego da ação colaborativa dentro de um grupo ou de um processo de montagem, recorro à criação de uma proposição gráfica como metodologia de análise sobre o processo e as funções, para que desta forma indique-se apontamentos descritos pelos autores que fundamentam este tipo de abordagem e que foram citados anteriormente. É mais uma maneira de aplicação deste imbricamento contemporâneo da criação coletiva.

Gráfico. 1: Processo Colaborativo.

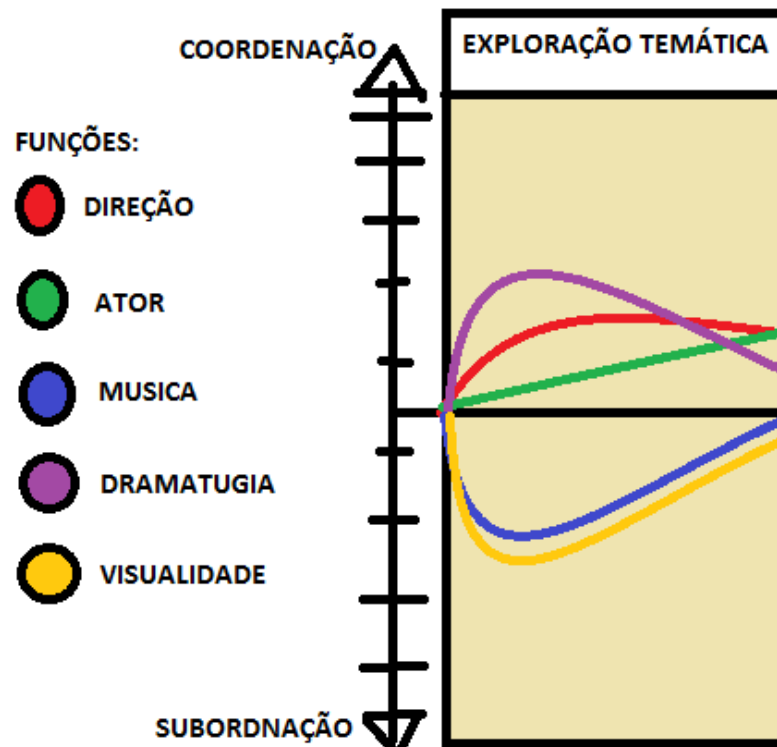


Atenho-me a este recurso como um modo didático de análise, este é um modelo de gráfico nomeado “gráfico de linhas” que serve para medir graus de relevância de sujeitos e objetos que estão a cargo de uma linha temporal. As setas que se encontram ao lado esquerdo do gráfico, na vertical, sugerem os níveis de coordenação ou subordinação de cada função, fazendo com que as linhas das funções sejam percebidas numa dimensão estética de flutuação entre a coordenação e a subordinação como presume Antônio Araujo. O eixo que divide o gráfico é o que podemos chamar de “linha de tempo do processo”, que é dividida em quatro etapas: Exploração temática, Criação e Experimentação, Estrutura Cênica e Produto.

Se atentarmos de modo global ao gráfico perceberemos que há agrupamentos de linhas tanto na coordenação como na subordinação, porém percebe-se nesses agrupamentos que as linhas da direção e dramaturgia são inversamente proporcionais ao grupo das linhas de música e visualidade, apontando o caráter de flutuação ou oscilação das funções, mesmo que a linha da atuação se mantenha por mais tempo no eixo da coordenação e evidenciando que ela desça para a subordinação do processo. Entendendo sempre que é uma característica delicada na prática da encenação.

1.1.1 Primeira etapa do gráfico: Exploração temática

Gráfico 2. Fragmento do processo colaborativo na primeira etapa



A primeira etapa, que defino como exploração temática, está diretamente ligada aos apontamentos de Rafael Luiz Marquez e Antonio Araujo, “O incentivo à criação em coletivo de uma obra representativa, enquanto desenvolvimento de uma temática escolhida em consenso.”(MARQUEZ, 2010, p-1). Seja ela a partir de textos dramáticos, de uma pesquisa ou até mesmo de outros indutores, o importante é que o tema seja bombardeado de ideias, que os atuantes tenham uma postura ativa, que opinem e proponham ações para o tema. Nesta etapa é onde se discute o trabalho de ator, a metodologia de encenação, a linguagem teatral, assim como os interesses pessoais e coletivo dos atuantes e do grupo.

Percebemos pelo gráfico (gráfico 02) que três linhas (funções) coordenam esta etapa, deixando as outras duas na subordinação do processo. A direção, que rege o debate sobre o tema, que é indicado pela função dramaturgica, por isso, a mesma encontra-se acima da direção e a função de ator que também revela-se muito nesta etapa pelo seu interesse pessoal dentro do consenso coletivo.

As duas linhas subordinadas não estão fora da primeira etapa e nem deixam de ser debatidas; o que acontece é que os aspectos da música, da visualidade, da luz e outras estão subjugadas (subordinadas) pelo encaminhamento da dramaturgia, da direção e da atuação.

Este enfrentamento com a postura ativa de todos os participantes nesta etapa é caracterizada por Antonio Araújo na sua descrição do processo de montagem do espetáculo “Paraíso Perdido” do grupo Teatro da Vertigem¹⁶, quando defronta-se com uma postura ultrapassada de pensamento da cena teatral.

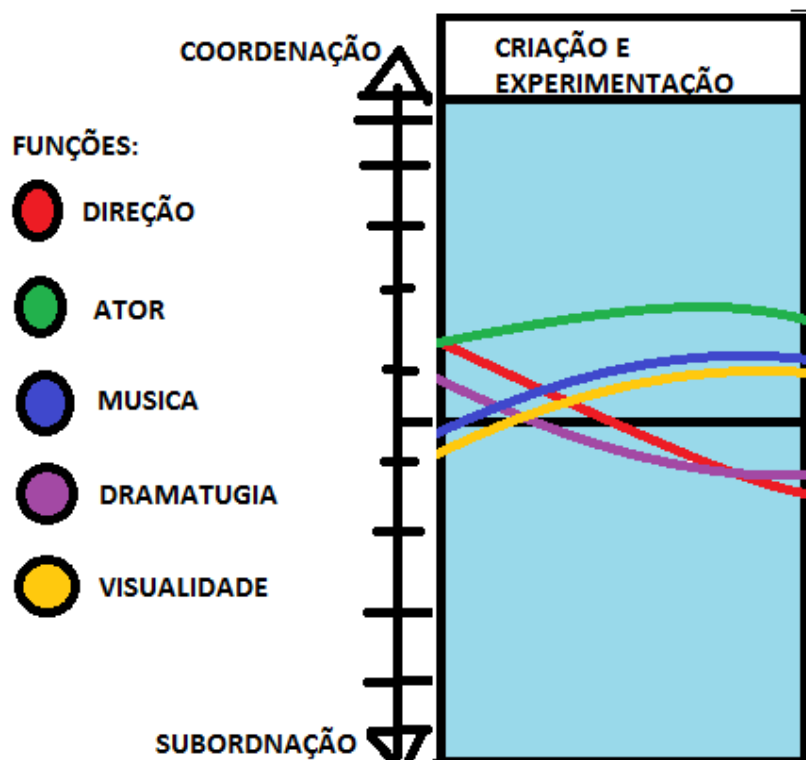
Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador “são aqueles que pensam”, enquanto os atores “são aqueles que fazem”. O conceito da obra aparece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia e da direção, cabendo aos atores, quanto muito, articularem uma visão geral de seus personagens. Este “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo”, parecia não fazer parte do nosso coletivo de trabalho nem dos nossos possíveis interesses de parcerias. (ARAUJO, 2012, p-02)

A etapa da Exploração temática nos faz pensar o próprio papel do atuante, quando defronta-se com tais questões, que são debatidas no âmbito da encenação, mas especificamente na função do encenador, que, diferente da ideia de diretor, pensa os fragmentos de um todo, assim como o todo (encenação) fragmentado, portanto, nesta etapa a linha do ator esta envolvida no discurso de encenação propriamente dito.

1.1.2 Segunda etapa do gráfico: Criação e experimentação.

¹⁶Grupo Teatro da Vertigem- companhia teatral brasileira surgida em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa. Concretizou suas pesquisas na criação da peça *O Paraíso Perdido*, em 1992. Consolidou-se, sendo amplamente premiada, como uma companhia inovadora em termos de linguagem e, sobretudo, pelas locações de exibição de seus espetáculos. Sua temática fundamental encontra-se no embate do homem moderno e do homem religioso, e nas consequências morais, éticas e psicológicas deste embate.

Gráfico 3. Fragmento do processo colaborativo na segunda etapa.



A segunda etapa, Criação e experimentação, é onde está em evidência a dilatação de tempo no processo, muito mais que as outras, pelo fato das próprias experimentações resultantes dos diálogos na primeira etapa. Assim como a metodologia de criação apontada por Antonio Araujo, as improvisações e os “workshops”¹⁷. É nesta etapa que as linhas se invertem, as outras funções começam a exprimir seus caracteres criativos, onde os atuantes usam deles como subterfúgio de criação. É importante perceber que a linha (função) de ator se mantém elevada tanto na primeira etapa como na segunda, claro que com mais evidência na segunda, pois é a atuação que rege e para ela é que as outras estão empenhadas, numa cadeia de criação, as funções como música e visualidade são subordinadas pela regência da atuação.

Embora a linha da dramaturgia se acentue no eixo da subordinação do processo, ela salienta uma característica recorrente do teatro contemporâneo, a “escrita em processo”, na qual o autor não se ausenta da sala de ensaio para a escrita dramática, mas está tão envolvido quanto os outros, exerce a troca contínua com os atuantes, uma

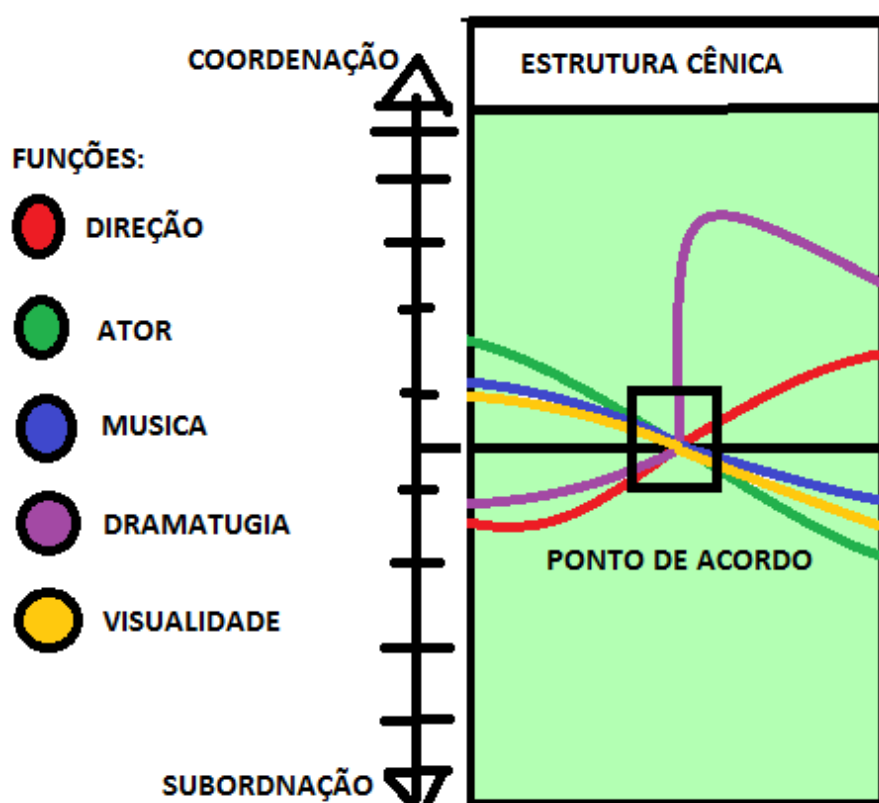
¹⁷Workshop-É uma reunião estruturada onde um grupo cuidadosamente selecionado de *stakeholders* e um grupo de analistas trabalha em conjunto para definir, criar, refinar requisitos.

escrita que percorre um caminho de mão dupla, onde ele alimenta e é alimentado pelo processo.

Tal perspectiva presume não apenas constante reescritura de diferentes versões e tratamento do texto, mas também um “espaço de improvisação dramática”. O rompimento com a ideia do texto fixado ou imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário. É claro que mais tarde, dentro do processo, tal síntese ou concretização acontecerá naturalmente, mas o importante aqui é a garantia de um espaço de experimentação dramática. (Id., ibid, p-02)

1.1.3 Terceira etapa do gráfico: Estrutura.

Gráfico 4. Fragmento do processo colaborativo na terceira etapa.

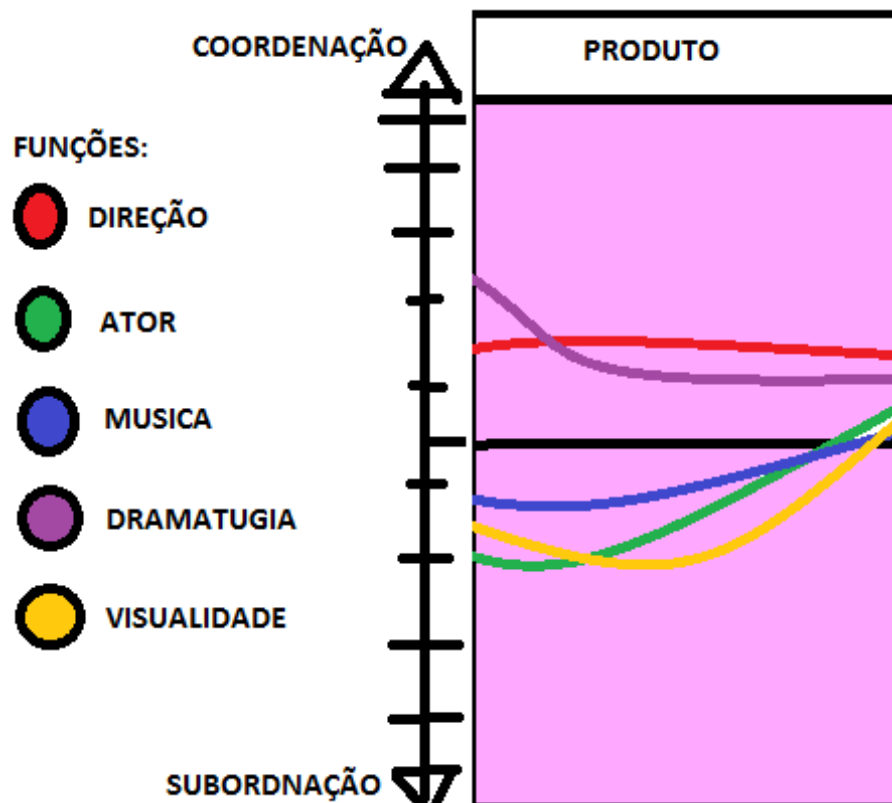


A síntese dramática que acontece naturalmente neste processo encontra-se na terceira etapa do gráfico proposto, deixando claro que para isso o tempo da segunda necessita de dilatação. A terceira etapa, que chamo de “estrutura cênica”, presume graficamente os acordos finais, sólidos e bem amarrados da encenação. Propondo assim um “ponto de acordo” centralizado no meio dessa etapa, pois uma estrutura sólida precisa de uma base, mesmo tendo passado por duas etapas, ela demanda um tempo de diálogo inicial, no qual todas as funções “ousem” e afirmem as ações concretas das

ideias postas. Também não proponho o “encontro estrutural” no fim, por que o processo necessita de um tempo de “ensaios gerais”. O ponto de acordo no gráfico expressa também a elevação da função dramaturgica ao patamar de coordenação para a próxima etapa.

2.1.4 Quarta etapa do gráfico: Produto.

Gráfico 5. Fragmento do processo colaborativo na quarta etapa.



A última etapa, o “produto” é a encenação propriamente dita em apresentação pública. É claro que esta se faz presente ainda como processo, pois a presença do espectador também é de transformador da obra. A encenação por mais sólida que seja, não está à mercê da modificação no confronto com o público, e não somente com isso, mas com o espacial, levando em consideração uma circuito de espaços de apresentações, assim como o puro e total direito do espectador fazer da encenação sua própria leitura pessoal e coletiva.

Entende-se também que a permeabilidade ou novas etapas no processo colaborativo, não recorrendo de maneira pura a uma etapa anterior no processo, mas

uma significativa “volta” com um amadurecimento do trabalho. Este aspecto evidencia-se muito mais nas duas primeiras etapas do que na terceira. Esta presume a solidificação do processo no seu ponto de acordo. Porém, a permeabilidade ou a geração de novas ou outras etapas e funções podem ser enfatizadas na quarta etapa, acentuando a continuidade do processo.

Dirigível Coletivo de Teatro
apresenta:

o Pequeno grande
Aviador e o Planeta
do Invisível



2. PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO “O PEQUENO GRANDE AVIADOR E O PLANETA DO INVISÍVEL”.

O espetáculo que deu origem ao coletivo surge como proposta da docente Ana Marceliano no “Grupo de Teatro Universitário” (GTU). Um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará (UFPA) chamado “Jovens Encenadores”¹⁸, que tem como objetivo abrir espaços para novos encenadores, alunos já formados pela escola. O espetáculo foi montado no ano de 2011 como projeto “Jiboia Aberta”, uma proposta de encenação na qual o indutor era o clássico universal “O Pequeno Príncipe”, publicada em 1943 pelo francês Antonie de Saint Exupéry (1900-1944), entrelaçado com a “dramaturgia pessoal do ator”, poética teatral desenvolvida pela doutora Wlad Lima¹⁹. O projeto visava uma montagem no período de seis meses.

As funções foram escolhidas e defendidas por alunos da licenciatura em teatro da UFPA e outros parceiros antes do processo. Ana Marceliano, que neste ano era aluna da primeira turma de licenciandos em teatro, teve que defender sua ideia junto com sua equipe, formada por Luciano Lira e Armando de Mendonça na função de diretores musicais, Enoque Paulino na função de vídeo, Ives Nelson como dramaturgo, Ivanilde Silva e Rejane Lima com a visualidade.

¹⁸O projeto Jovens Encenadores, coordenados pelas professoras Wlad Limah e Olinda Charone, visa dar a oportunidade de uma primeira direção aos recém-formados dos cursos da ETDUFPA, que contemplaram os jovens Ives Oliveira, Dario Jaime, Fabrício de Souza, Ana Marceliano, Bárbara Gibson e Haroldo França na condução de quatro espetáculos iniciais.

¹⁹Wladilene de Sousa Lima- nasceu em Belém do Pará, em 3 de dezembro de 1961. Graduada em Ciências Sociais pela União das Escolas Superiores do Pará (Unama), com mestrado e doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA)

Foto 6: Cena final no espetáculo “O Pequeno grande Aviador e o Planeta do invisível” em 2011.



Fonte: Acervo do coletivo. **Foto:** Adhara Belo.

Como o GTU já se organizava na divisão de equipes, o processo caminhava para uma característica colaborativa, mesmo que intuitivamente, pois no trajeto do grupo essa característica foi fortemente levada para as outras encenações. No primeiro momento do processo “Jiboia Aberta”, nos debruçamos sobre a obra de Exupéry, lemos em coletivo algumas partes do texto e dialogávamos sobre as impressões de cada ator. É importante ressaltar que o GTU era um espaço experimental, tanto para a equipe como para os atuantes que não precisavam ter uma formação na área, e empregava um espaço de formação, outro aspecto importante do processo colaborativo. Ao mesmo tempo em que mergulhávamos na obra, era cobrado de cada ator uma descoberta ou retomada com sua criança interior. Passamos por um período extenso de experimentações em que a “dramaturgia pessoal do ator²⁰” era a metodologia base do processo, trocávamos histórias da infância de cada um, desenhávamos imagens disparadoras da obra e do inconsciente da criança pessoal, criávamos partituras corporais a partir da rememoração das rotinas de vida de cada ator. Assim como as músicas do espetáculo que se apresentavam como retorno dos diálogos estabelecidos sobre o brincar, o imaginável da infância e até o mesmo o amor.

²⁰Dramaturgia pessoal do ator é uma metodologia para a experimentação artística criada pela professora Dr^a Wlad Limah, “cuja matéria-prima principal de criação são as histórias de vida, os depoimentos pessoais dos atores na construção da cena”.

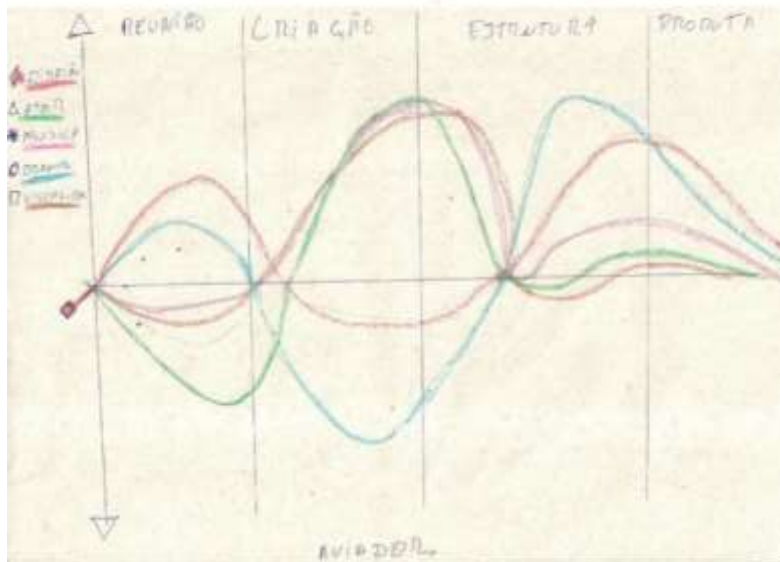
Pega-pega, pique pega, pegador/Pira-pega, pira-salva, perseguidor
Para pegar, a mãe conta um, dois, três/Quatro, cinco, seis mais uma vez
Pega-pega, congelou, modificou/Quem for pego congelou, se ferrou
Para ser salvo e voltar a brincar/Numa amiga mão tem que tocar
Quando era pequeno eu quis ser um pintor/Mas pessoa grande veio e me
falou/ Que o ser pintor é um ser que ganha mal/E que todo o artista é
marginal/ Decidi, portanto, ser aviador/Percorrer distâncias, ir por onde for
Mas o aviador não foge do perigo/Sua profissão é correr riscos (música do
espetáculo. Pegua-pegua- AntoniaCostequese)

O texto e as memórias pessoais começavam a se relacionar de maneira sólida pela direção da Ana e pela troca intensa com a equipe. A dramaturgia exerceu uma propriedade de construção em processo, onde as proposições dos atores eram indispensáveis na escrita dramaturgical. Cada função exerceu seu papel em um espaço de tempo cedido pela direção, quando experimentamos com os músicos a sonoridade de brinquedos, com a visualidade o que poderia servir ou não de roupas que tínhamos em casa. Cada fragmento da encenação perpassou por todos em diálogos, mas é claro que passavam de antemão pelo olhar e direcionamento da encenadora.

2.1 - ANÁLISE GRÁFICA DO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “O PEQUENO GRANDE AVIADOR E O PLANETA DO INVISÍVEL”.

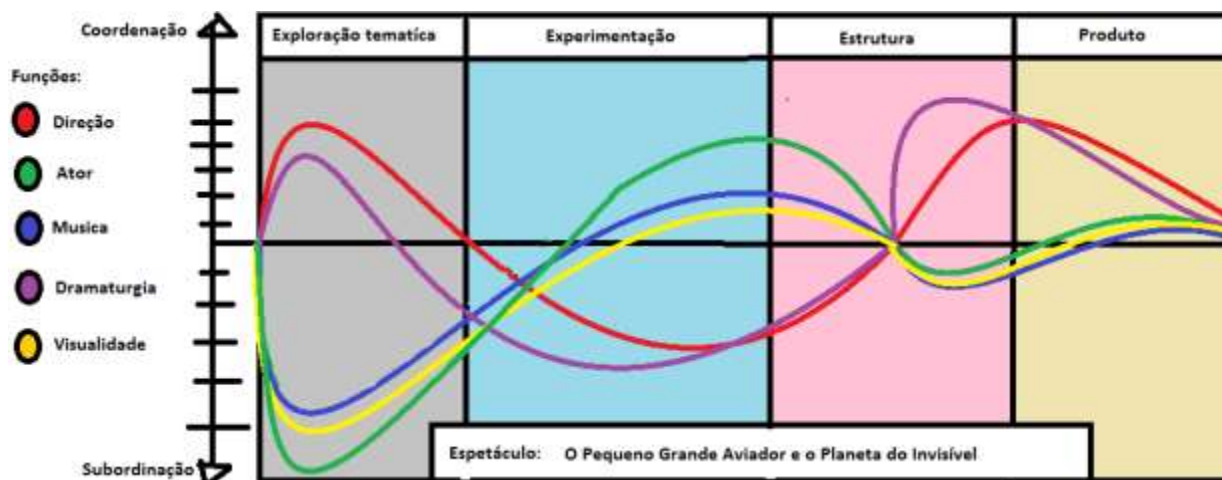
Com estes aspectos o espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do invisível” se formulou em um coletivo na maior parte do seu processo. Desse modo, apresento o seu gráfico (figura abaixo), a partir do diálogo em grupo com cada função responsável da encenação.

Figura 1: Desenho do Gráfico do processo criativo do espetáculo “Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”



Este gráfico foi construído no ano de 2014, em um encontro do Coletivo no qual discutíamos a visão que tínhamos sobre os espetáculos e sobre o nosso espaço sede, a Casa Dirigível. Este diálogo que perpassou por duas linhas de pesquisas para o entendimento da nossa formação, o processo colaborativo e redes criativas. Para melhor análise repassei este desenho para outra plataforma mais acessível à compreensão nesta pesquisa.

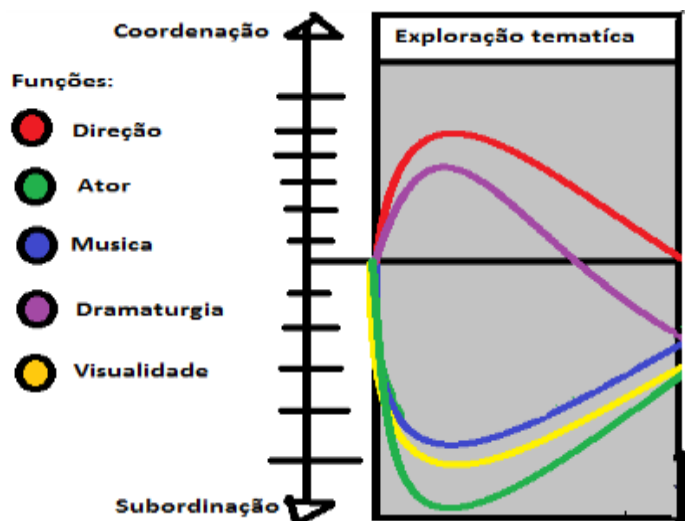
Gráfico 6: Processo de montagem do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em outra plataforma.



A partir dos vetores entre a coordenação e a subordinação das funções no processo, discorro sobre a criação desta encenação.

2.1.1 Primeira etapa: Exploração temática.

Gráfico7: Fragmento do gráfico na primeira etapa.



Começamos com um olhar para a primeira etapa, exploração temática, na qual pela própria proposição da nomenclatura, quem deveria coordenar seria a linha dramaturgical. Porém a direção como era propositora do projeto de encenação “Jiboia Aberta” tinha suas inquietudes particulares com a obra de Exupéry. Buscava na fragilidade da obra algo que salientasse uma relação de grupo. Por isso um dos objetivos, era a proposição da formação de um grupo advindo desta montagem. Que para nós, atores neste processo, objetivávamos o encontro e redescoberta da infância.

Percebemos as duas linhas de direção e dramaturgia na coordenação, claro que uma mais elevada que a outra, a dramaturgia que estava calcada no clássico universal “O Pequeno Príncipe”, mote disparador dos diálogos sobre o que íamos montar. Se somente a dramaturgia exercesse essa função e coordenasse a discussão, o resultado seria outro, pois no processo os diálogos sobre a obra eram propostos pela direção, pelos seus atravessamentos da obra literária. Embora a direção coordenasse os diálogos, o espaço da discussão estava aberto para outros olhares sobre o texto. Lembro que uma pergunta importante foi feita para cada atuante nesta etapa: “quem é você e o que você quer com esta proposta?”, revelando respostas mais diversas possíveis. Adotamos um recurso chamado de diário de bordo, onde relatávamos cada passo e sensação sobre o processo, recurso esse proposto pela dramaturgia, mas que no final serviria para todas as funções.

Percebemos, nesta etapa, também mais três linhas que se encontram no eixo da subordinação: ator, visualidade e música. Enfatizo que duas das três linhas (visualidade e música) nesta etapa são subordinadas do processo, mas não pelas duas funções acima (dramaturgia e direção). Entendendo o caráter de subordinação, cada função está em prol do processo, e não subjugado pelo mesmo. É claro que esta relação é muito tênue quando falamos de processos criativos e de experiências diferentes, cada processo exerce sua particularidade, mas neste caso, afirmo isso pelo fato de que as duas funções eram também propositoras com a dramaturgia e não para a dramaturgia. A visualidade trazia para os diálogos aspectos regionais para compor a encenação, assim como a música, que buscava nas cantigas de roda elementos da região norte para sua composição.

A linha da atuação encontra-se no gráfico abaixo das demais, pelo simples fato de serem pessoas até então desconhecidas, sem um mínimo contato coletivo com este grupo, tirando algumas exceções dos que já haviam passado por outras montagens do GTU e outros espaços da Escola de Teatro e Dança da UFPa, mas mesmo assim, éramos estranhos uns para os outros. Assim, colocamo-nos em uma postura receptiva, já que éramos bombardeados pelas outras funções e direcionamentos. Embora tivéssemos essa postura “receptiva”, não afirmo a subjugação desta função, pois podíamos contribuir a todo instante, instigados a cada leitura da obra.

Foto 7: Leitura de dramaturgia no GTU em 2011.

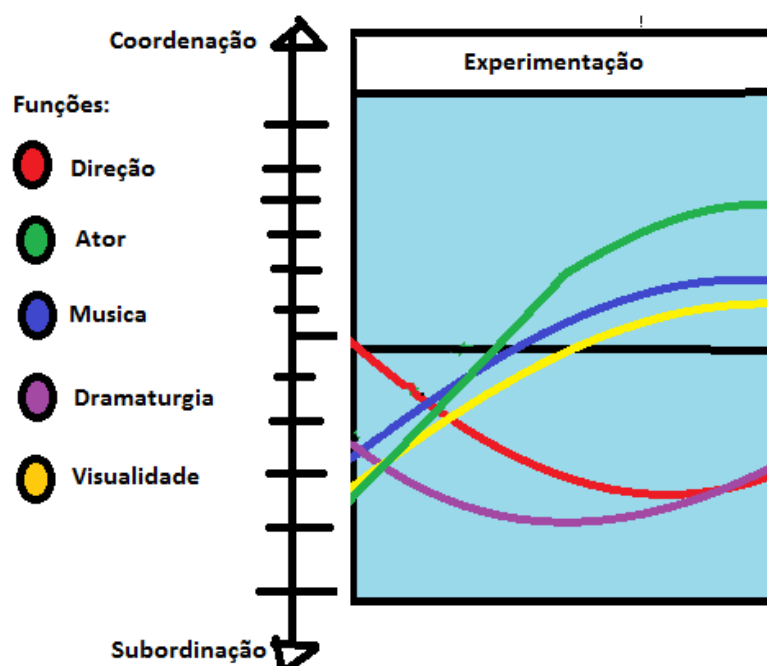


Fonte: Acervo pessoal de Rayme Renata

Esta etapa do processo não teve um período longo como gostaríamos, mesmo por que o GTU estipulava um prazo de seis meses para seus processos, forçando a síntese desta etapa. Por isso uma postura tomada pela equipe e direção foi de trazer para o diálogo propostas mais solidificadas para a encenação. Porém a segunda etapa, a experimentação, foi aquela na qual mais “gastamos” tempo, onde tivemos mais delicadeza com cada proposta dos atuantes. Fragmentando o gráfico nesta etapa percebemos a oposição das linhas que ora se encontravam na coordenação agora caminhavam subordinadas no processo.

2.1.2 Segunda etapa do gráfico: Experimentação.

Gráfico 8: fragmento do gráfico na segunda etapa do processo.



Nesta etapa os atuantes elevam-se como demonstra o gráfico ao nível da coordenação do processo, justamente por suas criações provindas do texto, as duas linhas que acompanham a atuação, ou seja, a música e a visualidade tomam uma postura coordenada por cada dirigente da mesma, de se retroalimentar com a criação pessoal de cada participante. É o momento de perceber um modo regente do processo das funções de direção e dramaturgia, por isso, estas se encontram no eixo da subordinação.

Esta etapa permitiu que cada atuante trouxesse uma cena, criada a partir da obra com as suas memórias da infância, por exemplo: Ives Nelson apresentou uma cena de um menino em seu quarto que entrava reclamando com a mãe, porque ela não o deixava brincar na rua. Então ao pegar um lençol e amarrar em volta do pescoço, decide ser rei, mas percebe que está sozinho e que é entediante ser rei em um lugar onde não tem ninguém. Assim ele cria com sua mão um súdito que o contraria fazendo surgir dali uma guerra. Esta cena que no espetáculo se torna o planeta do rei que o pequeno príncipe visita.

Embora a linha da atuação regesse esta etapa, toda a criação foi embasada na releitura da obra e nas induções da direção. Duas linhas na subordinação do processo

que dão base para que outra possa coordenar, afirmando a ideia de que nenhuma função deixa de existir ou entra em um estado passivo como o processo.

Passamos dois ou mais meses assistindo e propondo cenas, utilizando outros princípios de criação como, por exemplo: o jogo da cadeira, um dos primeiros trabalhos que fizemos para criação de cenas, no qual cada atuante, um por vez, sentava-se em uma cadeira na frente de todos e contava uma história de sua vida, depois formávamos duplas e um tinha que propor uma cena a partir da história do outro. Participei deste exercício e percebo como a linha dramaturgica não era solida, no sentido de não ter nada amarrado, e estar em prol do processo e das propostas dos atuantes. A história em que eu tinha que me basear para a cena era a de um menino que morava na periferia da cidade de Ananindeua, cidade vizinha da capital, este menino que era aluno de dança, várias vezes era assaltado, certo dia foi abordado por um indivíduo que pegou sua mochila e viu que só tinha uma sapatilha e um collam, indignado, ele jogou a mochila no chão dizendo, “além de pobre ainda é viado”. Quando propus a cena, o personagem era o assaltante que estava na frente de um delegado após ser pego em flagrante, e negava que a arma era dele, dizia que apenas a sapatilha e o collam lhe pertenciam, usando-os dançando para provar que não era criminoso. Esta cena que no espetáculo se tornou o “planeta do ladrão bailarino” transformou-se, mas mantendo sua essência, a ideia da cena era de um sujeito que achava que dançava balé bem, mesmo desengonçado, mas tinha vergonha de fazer isso em público e quando percebia que o Pequeno Príncipe lhe observava trazia um jeito malandro para o seu corpo para negar que estava dançando, se irritando e expulsando o menino do seu planeta.

Foto 8: Cena do Ladrão bailarino no espetáculo “O Pequeno Grande Avião e o Planeta do Invisível” em 2011



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Rafael Cabral

A música, coordenada por Luciano Lira e Armando de Mendonça encontraram uma forte parceria dentro do processo, Antonia Costeseque, que escreveu boa parte das músicas, trazendo para nós, letras que misturavam carimbó com o francês, e Vitória Braun, que possuía um domínio musical, harmonizando com os meninos da música. A música, que tinha sua autonomia na criação, não deixou de fora as sonoridades que atravessavam cada atuante na sua infância. Por isso, essa linha encontra-se no eixo da coordenação, criando estímulos para o atuante e se transformando em um forte indutor além do texto. Este predomínio da autonomia de criação faz com que essa linha não entre em subordinação, pois é uma fonte criadora, diferente da base desta etapa, a dramaturgia e a direção que são fontes geradoras de estímulos criativos. Um dos exercícios era que cada ator trouxesse uma música da infância. Daí surgiu o hino de Capitão Poço, que transformou-se no hino de guerra do planeta do rei, a música do Papafigo, que também era um planeta, e no espetáculo discutia a ingenuidade da criança ao se deparar com pessoas estranhas. O próprio dito popular “menino, não aceite nada de pessoas estranhas”, o papa figo, era o equivalente ao homem do saco. Mas a música mais significativa do processo foi “a força do meu samba”, digo isso porque foi uma

criação advinda de palavras dadas por cada atuante em que a equipe de música construía a letra dando sentido para todas.

Foto 9: Área dos músicos no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011

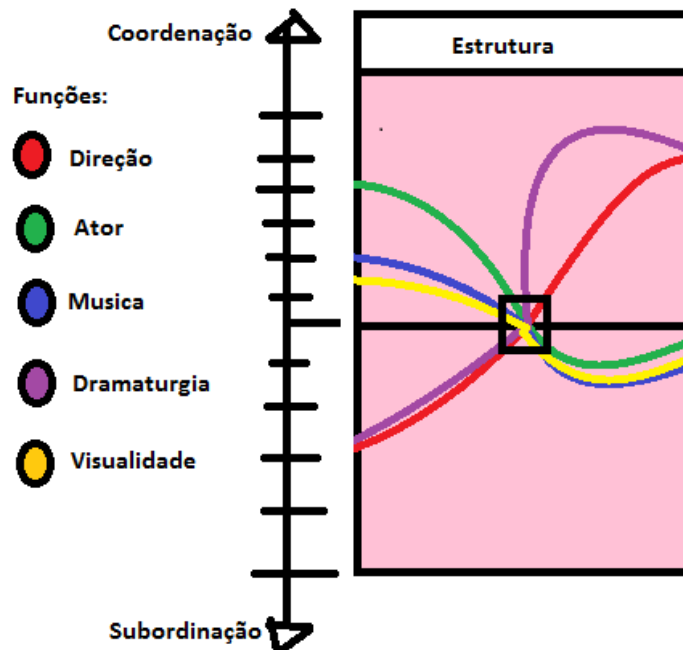


Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Rafael Cabral

A visualidade também exerceu sua coordenação nesta etapa, fazendo cada atuante desenhar, trazer propostas de adereços e figurinos para compor o espetáculo. É importante ressaltar que mesmo a visualidade não nos trazendo nada sólido ou concreto para trabalhar, estava atenta a toda relação espacial e dos elementos que trazíamos para compor o espetáculo. Na maioria das vezes, Renan Delmontt e eu usávamos nossa própria roupa de ensaio para dar outro sentido na cena, amarrávamos nas pernas, fazíamos delas sacos e etc. tudo em uma proposta que viria a ser a “ressignificação” dos objetos em cena.

2.1. 3. Terceira etapa do gráfico: Estrutura.

Gráfico 9: Fragmento do gráfico na terceira etapa.



A estrutura como terceira etapa no processo teve suas ações mais sólidas, onde convergíamos para um mesmo ponto. Como podemos perceber no gráfico, o ponto de encontro está no meio, pois a dramaturgia no início até esse ponto era entregue em partes, as narrações e estrutura de coro estavam se fechando ainda, assim como onde entraria cada música, e quais os elementos visuais iríamos ter. Quando chegamos ao acordo, tínhamos uma dramaturgia concreta, os seis cubos que seriam nossa cenografia, se transformando em avião, caixas, estrelas, trono e outros, os lençóis que serviam de saia e capa do aviador, assim como chapéu e óculos. O figurino, que também era maleável na cena com calças que tinham pernas que subiam e desciam do mesmo jeito que as mangas das camisas. Depois do acordo, começamos os ensaios gerais, que percebe-se no gráfico a elevação da dramaturgia, agora não mais como a obra “O Pequeno Príncipe”, mas como texto dramático “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”

Tivemos uma apresentação aberta para a troca com alguns professores e curadores do projeto. Apresentamos a eles metade do espetáculo e, em contrapartida, o retorno foi satisfatório em alguns pontos, mas precisávamos estar atentos a uma percepção de grupo, pois tínhamos proposto uma narrativa em coro e não estávamos

ainda seguros com ela. Então, nas três últimas semanas antes da estreia, amarrávamos bem as cenas em coro e as cenas dos planetas em que “O Pequeno Príncipe” visitava.

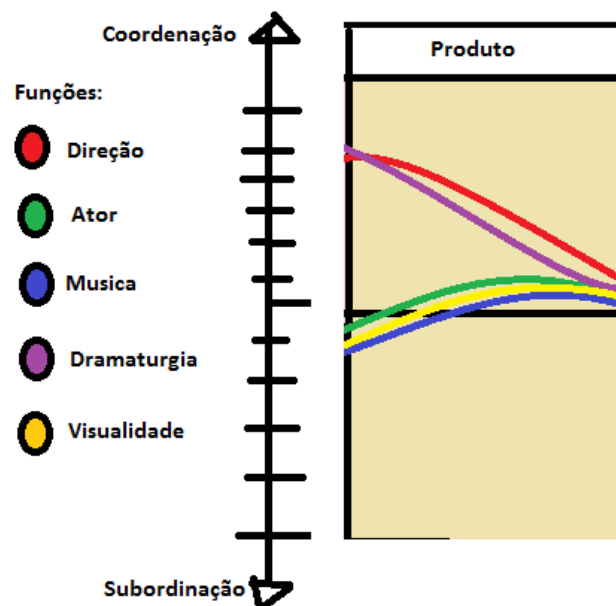
Foto 10 :O coro no espetáculo “O Pequeno Grande Aviator e o Planeta do Invisível” em 2011



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Rafael Cabral

2.1. 4 Quarta etapa do gráfico: Produto.

Gráfico 10: fragmento do gráfico na quarta etapa.



Como última etapa, o produto caracteriza-se como o espetáculo apresentado ao público, desde sua estreia. É importante perceber que o processo não termina quando o espetáculo apresenta-se como “acabado” a uma plateia, ele de certa forma sofrerá modificações ao contato com o espectador. O ideal seria que as linhas de funções fossem convergindo para o meio dos dois eixos, para o equilíbrio do processo, mas no caso deste espetáculo, essa etapa sempre está pedindo que alguma função assuma aspectos estruturais. O espetáculo, que estreou em uma disposição espacial de arena, já perpassou pela rua, por semi-arena e hoje é apresentado na maioria das vezes em palcos italianos. Um cordão de luz criado pela visualidade adentrou o espetáculo quando ele foi para o espaço aberto (rua), para demarcar o lugar, e hoje é signo importante da encenação, as cenas excluídas, a síntese que é o espetáculo atualmente, a troca de atuantes e outras mudanças. É uma etapa infinita, que só acaba quando pararmos de apresentar.

Foto 11: Projeção no espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível” em 2011



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Alexandre Modesto

A função do vídeo coordenada por Enoque Paulino, não aparece nos gráficos acima e nem em outros diálogos porque teve sua atuação isolada das demais. É claro que isso não perpassou por um caráter egoísta desta função, é que os mecanismos e

conhecimentos audiovisuais não eram dominados por todos ou por ninguém do grupo. E em outro aspecto, as memórias do atuante Enoque foram repassadas para o vídeo, e esse então gerou no processo uma contribuição única de caráter totalmente pessoal.

(...) Eu não tinha nenhuma experiência com o vídeo, mas uma vontade de trabalhar com ele, então meu pensamento foi trazer elementos da cidade pro esse espetáculo. Eu sou do interior do Pará, eu sou um cara de Capitão Poço que trouxe um menino de Capitão Poço pra cena. (...) a relação do vídeo com o avião e a primeira imagem aérea de Belém, é um documentário que tem que mostra a primeira imagem aerea de Belém. A relação com a cena dos baubás. Existem em Belém as sumaumeiras, são arvores imensas que se assemelham aos baubás e a sumaumeira é a arvore símbolo de Capitão Poço, não tinha como não usar, como não trazer isso que é tão meu. Pra esse vídeo e as estrelas no final. Se fala sobre uma estrela no livro e eu me lembro de várias noites no sitio do meu pai de ficar deitado na terra olhando as estrelas. (entrevista cedida no feto em 2011)

Comparemos o gráfico que criei sobre o processo colaborativo (gráfico 11) como o gráfico do espetáculo (gráfico 12).

Gráfico 11: Processo colaborativo.

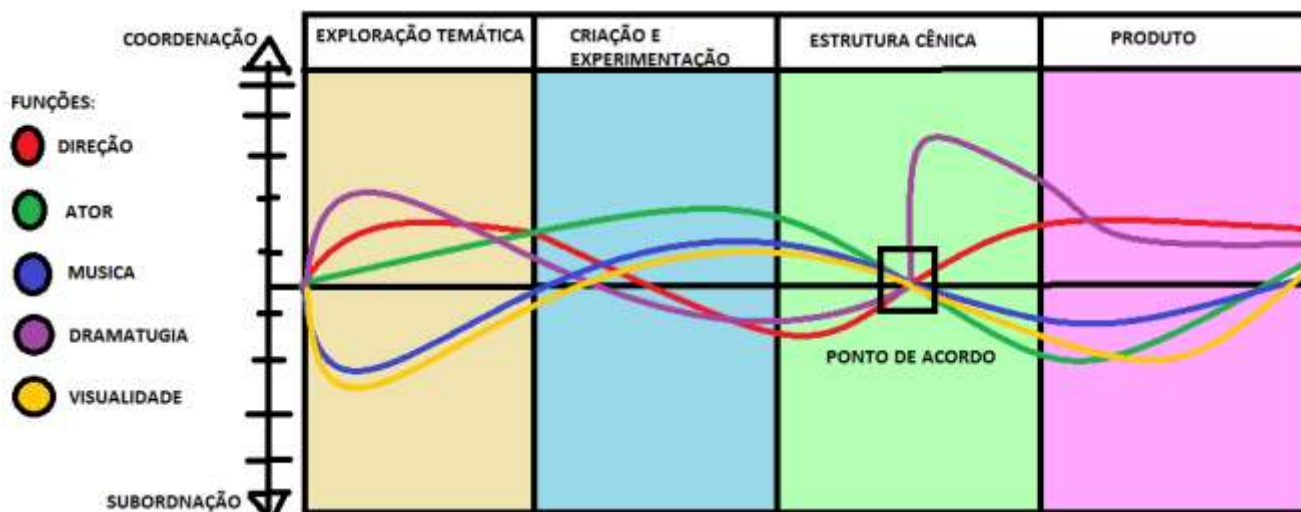
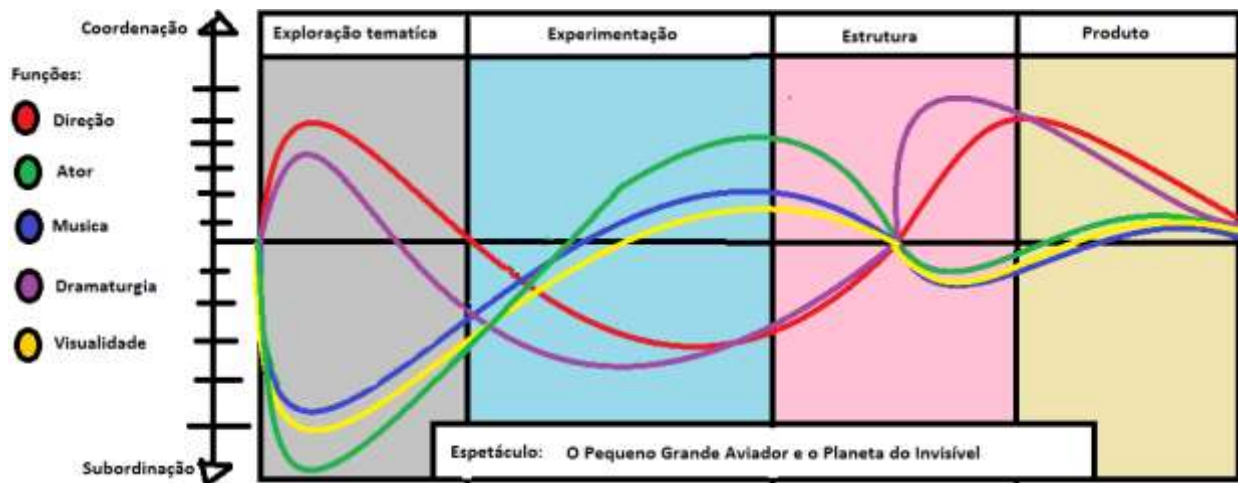


Gráfico 12: Gráfico do processo de montagem do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”.



Percebe-se que as linhas que mais se igualam são as da dramaturgia e da direção. Esse comportamento típico da direção em processo que é coordenada pela dramaturgia ou está calcada na temática abordada revela uma postura ainda “soberana” sobre outras. Ela ainda exerce um papel de destaque quando comparada a outras funções, mesmo que a ideia da direção esteja sendo discutida na contemporaneidade como uma função regente de processos criativos. A linha de atuação mostra-se na primeira etapa diferente, pelo fato de que a primeira imagem caracteriza uma postura de grupo sólido, enquanto a segunda imagem ainda mostra uma formação de coletivo. Porém, existe uma similaridade entre os gráficos que nos permite constatar uma montagem mais embasada nos parâmetros colaborativos que o processo se propôs.



Dirigível Coletivo de Teatro apresenta

SUCATA & diamante



facebook.com/coletivodirigivel - coletivodirigivel.com

4. PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO “SUCATA E DIAMANTE”

O segundo trabalho do Coletivo surgiu como processo, após o término das primeiras apresentações do espetáculo “O Pequeno grande Aviador e o Planeta do Invisível” e da nossa volta de Belo Horizonte, onde participamos do Festival Estudantil de Teatro (FETO) com este espetáculo. Voltamos à cidade com a pretensão de nos solidificarmos como grupo e assim nos perguntávamos o que iríamos montar neste período. Enoque Paulino nos trouxe outro clássico universal “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, conto do livro “As Mil e Uma Noites” do autor francês Antoine Galland (1646-1715) publicado em 1704. O texto mais uma vez discutia as relações da infância. Porém de outra forma, queríamos falar a partir do clássico, dos desejos dos meninos de rua e das necessidades destas crianças das periferias das cidades.

O primeiro passo deste processo foi criar uma oficina para dar início aos nossos anseios com a obra, uma oficina voltada para a periferia da cidade de Belém, onde podíamos exercer a troca com o discurso que queríamos abordar e estar imersos em um universo não explorado por nós, a rua, em toda a sua essência como local de experimentação de uma nova linguagem.

A criação dessa oficina seguiu os motes da funcionalidade que teve a primeira montagem, ou seja, as divisões das funções. Então era uma oficina que oferecíamos de iniciação teatral, que continha direcionamentos da música, da visualidade, da direção e da dramaturgia. Esta oficina foi ofertada para os meninos da periferia do Jurunas, bairro de Belém, na sede da escola de samba “Rancho não posso me amofinar”, no início do ano de 2012, como abordamos na justificativa do projeto da mesma.

Para o Coletivo a montagem de um espetáculo teatral de rua que surge de uma experiência de aprendizado e troca com a comunidade (através da oficina) é de extrema importância, pois este compreende que é preciso que o teatro chegue às ruas de Belém, principalmente, no que tange as regiões de periferia, onde possivelmente está a parcela da sociedade que não frequenta teatros ou que se quer alguma vez já teve a oportunidade de entrar em contato com a linguagem, vítimas de uma segregação social, econômica e cultural. Portanto, o grupo, pretende com esta empreitada afirmar-se e desenvolver-se enquanto um grupo de teatro de rua como um princípio de responsabilidade social, de comprometimento político e pedagógico. (Projeto Aladim, 2012, p-7)

Tabela 1: Cronograma de atividades proposta pelo coletivo.

Atividades	1°	2°	3°	4°
	semana	Semana	Semana	Semana
Oficina Interpretação:				
Oficina Música:				
OficinaDança:				
Oficina Dramaturgia:				
Oficina Visualidade:				
Ensaio				
Apresentação do resultado da oficina				

Fonte: “Projeto Aladim”

A imersão no espaço foi difícil, pois não era costume do bairro obter este tipo de exercício, o fazer teatral não era uma prática muito conhecida no bairro, como os próprios membros do Rancho tinham nos alertado. Começamos a panfletar nas escolas próximas e também nas oficinas ofertadas pelo próprio Rancho. Ao todo vieram onze crianças, e no final da oficina só restaram seis. Estávamos também a mercê do espaço, já que não era uma sala convencional de teatro, pessoas transitavam, outras atividades aconteciam no mesmo espaço de tempo e uma pluralidade de sons interferiam o tempo todo nos exercícios e assim, o estado e atenção teve que ser redobrado.

Foto 12: Oficina no Rancho Não-Posso-Me-Amofinar em 2012.



Fonte: acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Krishna Rohini.

Utilizamos o fichário da Viola Spollin²¹(1906-1994) autora, diretora teatral que sistematizou o jogo teatral como metodologia de atuação, este que foi indutor para a prática da oficina, já que os jogos propostos por ela salientavam o *playgrand*, espaços abertos de improvisação. Os jogos de improviso serviram para transpor as dificuldades do espaço, do trânsito de pessoas e a pluralidade de sons em matérias essenciais da criação e construção dos alunos. Estávamos atentos para o fato de que a ideia de ir para rua era de um enfrentamento com tais dificuldades.

Partimos desse mesmo método para organizarmos nossa oficina, onde um dos nossos objetivos seria que os participantes deste processo artístico-pedagógico pudessem se sentir a vontade para realizar e participar dos jogos propostos pelo Dirigível, sendo que todos os membros do coletivo também participaram dos módulos da oficina dos quais não estavam a frente, então pude participar como aluno-ator nos módulos de música, dança e dramaturgia. (PAULINO, 2012; p 23)

O resultado da oficina foi satisfatório para nos alimentarmos da relação com a periferia da cidade e como ela se estrutura, sua sonoridade, sua poluição visual, os tipos que podemos investigar deste espaço. A troca com os adolescentes foi muito importante para o processo e para a formação do grupo enquanto ministrantes. Também não era nossa pretensão passarmos pela periferia sem deixar nossa “marca”, ficamos satisfeitos ao longo do processo por saber que dois dos alunos da oficina começavam a trilhar seus

²¹SPOLLIN, Viola (1906 – 1994) autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a avó norte-americana do teatro improvisacional.

caminhos no fazer artístico. O resultado nos possibilitou embriões de cenas futuras para o espetáculo.

O espetáculo “Sucata e Diamante” conta a história de um menino de rua, a partir de uma rádio montada ao ar livre, com sucatas e baldes. Os personagens que fazem parte da vida do menino contam, inventam e deliram sobre suas aventuras com um telefone mágico que lhe dá direito a fazer todos os pedidos que imaginar. Nessa versão é um “*bonvivant*”, que tira proveito das oportunidades que os perigos da rua trazem.

Foto 13: Cena do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.



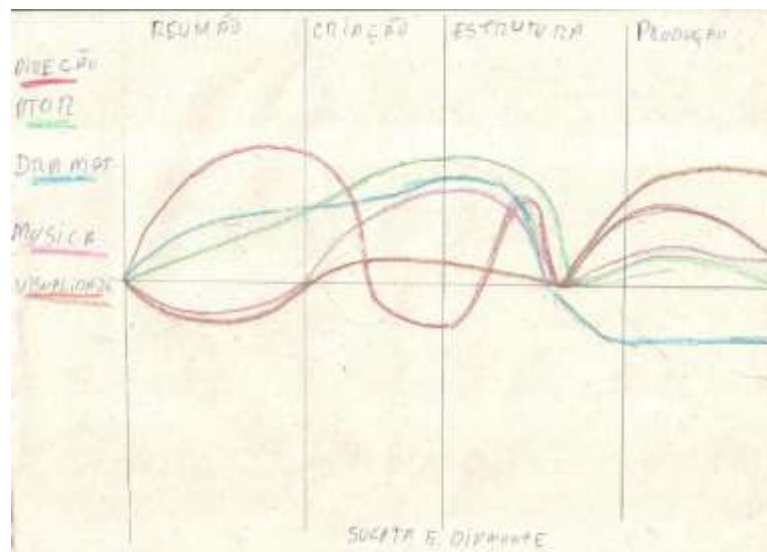
Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:**Anibal Pacha.

Estávamos na segunda montagem, e após a oficina, conseguimos apoio da SINDIFISCO-Pa(Sindicato dos Auditores Fiscais do Pará), que nos cederam o espaço durante o período de oito meses de duração processo. Esse processo nos envolveu com outras diretrizes que na montagem anterior, só a equipe tinha. Agora todos faziam parte de alguma função do processo, além da atuação.

3.2 - ANÁLISE GRÁFICA DO ESPETÁCULO “SUCATA E DIAMANTE”;

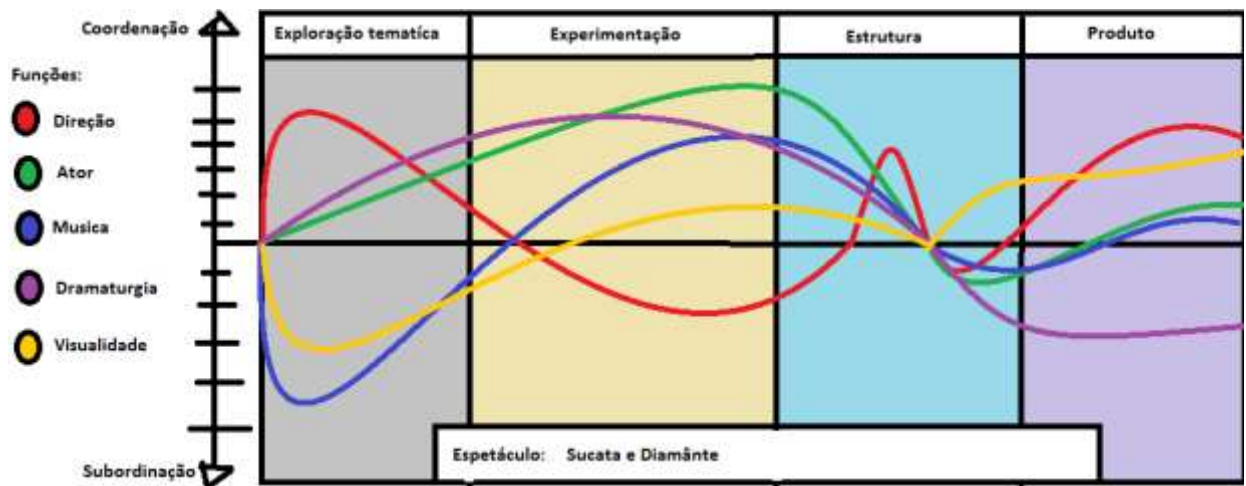
A reunião do coletivo em 2014 sobre o processo colaborativo e as redes criativas também gerou o gráfico deste processo (figura 2), que repassei para uma nova plataforma (gráfico 13).

Figura 2: Desenho do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.



Fonte: Acervo pessoal do Coletivo

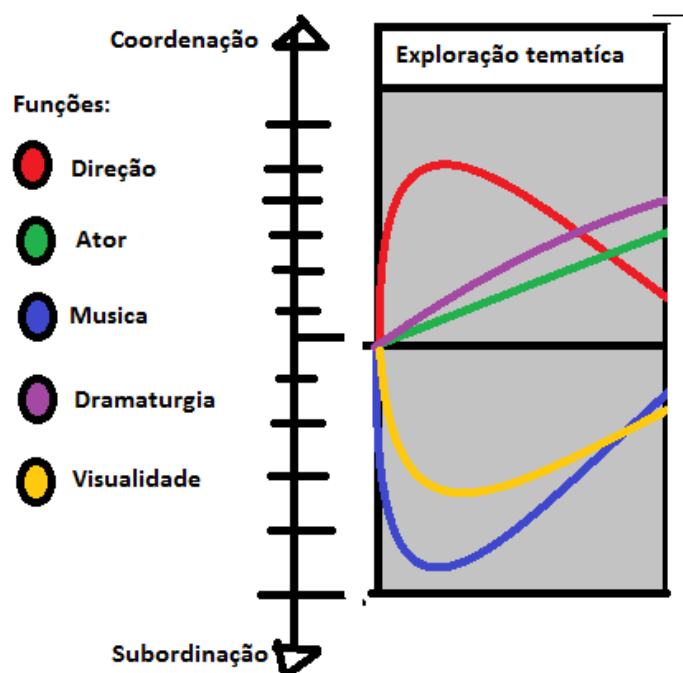
Gráfico 13: Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.



Percebe-se uma acentuação maior das linhas das funções neste processo do que a da primeira montagem. Isto ocorre tanto pela troca dos membros responsáveis por cada função, quanto por uma intensidade de proposição e autonomia da cada participante. Novamente partimos de um mesmo ponto um clássico universal. Porém, a direção no início do processo se torna mais “superior” que outras. Mesmo assim, esse processo permitiu o caráter de flutuação mais que as outras montagens. Principalmente da direção, além de exercer seu papel na coordenação e se tornar receptiva às contribuições, estava em diálogo direto com as demais funções, sempre indicando caminhos a serem debatidos. É importante evidenciar que, mesmo a direção tomando uma postura ativista de reger os caminhos para cada função, o que prevalecia eram os acordos feitos pelo coletivo.

2.2.1 Análise gráfica da primeira etapa: Exploração temática.

Gráfico 14: Fragmento do gráfico na primeira etapa.



O processo do espetáculo “Sucata e Diamante” começa da mesma forma que a anterior, volta-se para a obra clássica, mas diferente do processo do “Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”, pois neste não tivemos tempo suficiente para explorar essa primeira etapa. Nesta, a exploração temática, a obra de Galland, cada capítulo da obra, que estava à mercê do vislumbre de cada atuante e do delírio do coletivo em como montar. Pelo gráfico, observamos que enquanto a direção preparava as questões para os diálogos de cada capítulo, a dramaturgia neste ponto crescia na coordenação do processo a partir dos diálogos.

O primeiro ponto que parávamos para discutir era a postura do protagonista da obra “Aladim”, que mata seu pai de desgosto sem se importar, que é ameaçado o tempo todo por sua mãe a ir embora de casa, que rouba e mente. Que discurso queríamos com esse ser? Por outro lado, na nossa montagem fantasiaríamos esse personagem? Optamos por manter a sua essência em busca de outros olhares quando se deparasse com o espectador.

A visualidade também encontrava questionamento a partir da obra, já que o clássico está no imaginário universal imerso na cultura árabe, embora ela apontasse a história no continente asiático. Mas é importante pontuar que a Arábia Saudita localiza-se no sudoeste do continente asiático. Misturar tudo ou apontar para determinados

costumes? Estávamos mergulhados em vários questionamentos. Porém uma coisa que acordamos em meio às discussões foram as bugiangas, as sucatas que víamos o tempo todo pelas ruas do bairro do Jurunas e que seriam nossa cenografia e alicerce para a criação das cenas.

Foto 14: Primeiros ensaios do “Sucata e Diamante” em 2012.



Fonte: Acervo do coletivo. **Foto:** Enoque Paulino.

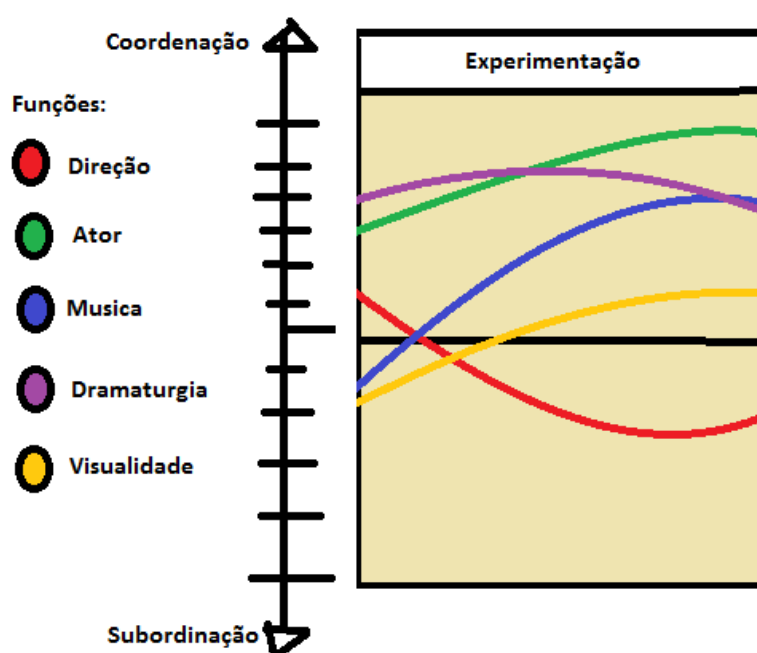
A linha da música aparece nesta primeira etapa abaixo das demais, pelo fato de que só iria propor debates a partir de algo mais sólido, por isso a música só começa a ser discutida quando acordamos o uso das sucatas. Assim Armando de Mendonça, responsável pela música, propôs uma oficina de percussão a partir da coleta de sucata.

A atuação aparece crescente no eixo da coordenação, por que todos estavam muito mais envolvidos no diálogo coletivo com a obra do que na primeira montagem. Além de que estávamos boa parte do tempo discutindo formas de atuação desse processo e do que o teatro de rua iria nos exigir.

Esta primeira etapa durou dois meses, tempo suficiente para lermos toda a obra coletivamente, e discutirmos sua estrutura dramática. Mesmo sem um sentido inicial do que íamos construir, o importante foi apontar caminhos sugestivos para o espetáculo. Além do que essa etapa nos serviu para a discussão sobre a linguagem do teatro de rua.

3.1. 2 Análise gráfica segunda etapa: Experimentação.

Gráfico 15: gráfico fragmentado na segunda etapa.



Esta etapa conteve, além da criação de cenas uma oficina de percussão. Como havíamos acertado que usaríamos sucatas no espetáculo, foi necessário um ir à busca delas, e a encontramos na sucataria do senhor Lira, tio de Luciano Lira, músico e ator no processo. Ele nos deixou à vontade para escolhermos o que quiséssemos e de lá saímos com molas, borrachas, faróis, chapas, calotas e correias. Além da sucataria, coletamos coisas das ruas como canos, latas e outras “bugigangas”. A oficina ministrada por Armando de Mendonça tinha como princípio norteador provocar um entendimento sobre ritmo para os atuantes. Começávamos com exercícios simples de manter uma pulsação com as mãos e depois com as sucatas, experimentamos a mistura de timbres provenientes dos objetos que tínhamos, passando por exercícios de contra tempo até chegar à harmonização sonora proposta pelos músicos. Fomos também acolhidos pela

ONG CSCA (Centro de Solidariedade da Criança e do Adolescente), onde nos encontrávamos nos fins de semana para um treinamento físico e ensaios.

Voltemos a olhar para o gráfico, percebendo que a linha da dramaturgia a qual eu coordenava, se mantinha ainda acima. Isso se justifica pelo fato de que as cenas improvisadas surgiam de exercícios relacionados diretamente com a obra. Uma das cenas criadas foi a partir de um exercício em que dois grupos eram formados e os mesmos tinham que ler a mesma parte e montá-la. A parte do texto neste exercício foi a morte do pai de “Aladim”. O primeiro grupo apresentou uma cena em que a mãe contava para a plateia como o seu filho era bom e fazia coisas sensatas, enquanto ele aparecia no fundo da cena negando tudo. O segundo grupo, usando também a narrativa criou um arauto que de certa forma declamava o acontecido enquanto um ator, numa representação física, “dançava” a morte do pai.

Experimentos com as sucatas começavam a disparar o conceito de ressignificação que trabalhamos na montagem anterior. Iamos para praças de Belém e Ananindeua, e lá começávamos a “brincar” de montar lugares e criaturas com o material coletado, surgindo desta forma o gênio do telefone que era feito de faróis de carro manipulado por três atores e o personagem do narrador da história, um locutor de rádio que, em meio à narrativa, usava a sucata como elemento sonoro.

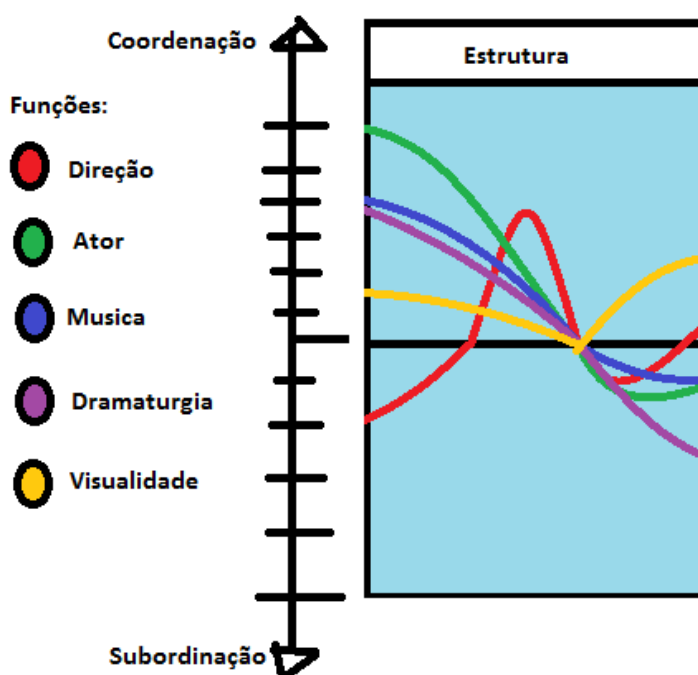
Nesta etapa também como a anterior, dedicamos um tempo maior para explorar várias etapas do experimento, “gastamos” o tempo sem a necessidade de intensificar os encontros ou qualquer cronograma para uma possível apresentação. A ideia, nas duas etapas do processo (exploração temática e experimentação), era de estarmos imersos em um processo de criação e não de entrega imediata de um produto, neste caso um espetáculo, havíamos saído da estrutura temporal fixada do GTU, agora éramos autônomos e podíamos usar o tempo que fosse necessário para cada particularidade da montagem.

A direção nesta etapa fica submersa na subordinação do processo em um estado receptivo como demonstra o gráfico. Ao mesmo tempo direcionava seus encaminhamentos depois das cenas propostas pelos atuantes. A ideia era que esse espetáculo tivesse uma contribuição maior de todos do que o primeiro, que pudéssemos abarcar as ideias de todas as funções e de todos os atuantes. É claro que isto começou a

gerar conflitos isolados, principalmente quando caminhamos para a terceira etapa, a estrutura.

3.1.3 Análise gráfica terceira etapa: Estrutura.

Gráfico 16: Gráfico fragmentado na terceira etapa.



Nesta etapa, onde partimos para a estruturação, é que começaram a aparecer os conflitos mais acentuados do processo, pois a ideia de abrangermos todas as propostas dos atuantes e das funções era uma utopia que não tínhamos parado para pensar. Ela só se estabeleceu quando começamos a organizar a dramaturgia.

Utilizamos o conceito de coringagem (sistema de encenação no qual um ator pode exercer variados papéis em cena) como na outra montagem, mas desta vez, nem todos exerciam essa função. A narrativa foi elaborada de outra forma, a ideia do coro no “Pequeno Grande Avião e o Planeta do Invisível” servia para contar a história; no caso do espetáculo “Sucata e Diamante”, escolhemos dois personagens que contariam ou indicariam caminhos aos outros personagens para contar essa história, assim como na obra, Sherazad, narra a história para o sultão, deixando o final dela para o dia seguinte, salvando assim, sua vida a cada noite. Na nossa versão, tínhamos Sheira e Zaid, dois locutores de uma rádio chamada “Mil e uma noite FM”. A ideia era que esses personagens recebessem na rádio convidados para relatar a vida e as proezas do menino

Aladim, como a mãe, a esposa Bradulbudur e o Africano, suposto vilão no espetáculo. A linha dramaturgic sugeria a encenação posta ao público como *flashback* das ideias inventadas e fantasiadas dos convidados da rádio. Esses dois personagens eram os únicos coringas na cena, o ator que fazia Sheira continha todos os personagens secundários da trama, como o amigo de Aladim, a amiga da Bradulbudur e seu pai, atendente do telefone mágico e o senhor Mustafar, e Zaid também como Aladim.

Foto 15: Cena do gênio no espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Aníbal Pacha

Esta etapa se configura de maneira diferente da proposta pelo espetáculo “O Pequeno Grande Aviator” e do gráfico que criei para a análise do processo colaborativo, pois percebe-se que no ponto de acordo o que acentua-se neste caso é a função da visualidade. Ela começa a coordenar o processo fazendo com que as demais se subordinem com exceção da direção, que volta a se elevar na coordenação nos momentos finais da finalização do texto (dramaturgia). A elevação da visualidade ocorre, pelo fato de que no processo de montagem do “Sucata e Diamante” a função da visualidade não foi direcionada a uma pessoa ou equipe. Só fomos nos atentar quando percebemos de fato sua importância estrutural, ou seja, quando começamos a coletar matérias das ruas e da sucata, não tínhamos a clareza que estávamos exercendo essa função, ela só veio prevalecer quando começamos a decidir que materiais usar e como eles estariam em cena. A partir deste ponto o processo começou a ser conduzido por ela.

É importante perceber também que o ponto culminante das funções, o ponto de acordo, não está centralizado. Um fator que nos levou a poucos ensaios antes da apresentação. Cometemos o erro de marcar temporada antes mesmo do processo estar sólido ou maduro suficiente para uma apresentação, além das músicas que tínhamos que resolver sem um instrumento melódico, ou melhor, sem nenhum instrumento. Só tínhamos latas e baldes para tocar e tirar sonoridades deles, como funks, bregas, sambas e músicas de fanfarras.

Foto 16: Ana Marceliano no cortejo do espetáculo “Sucata e Diamante” em 2013.

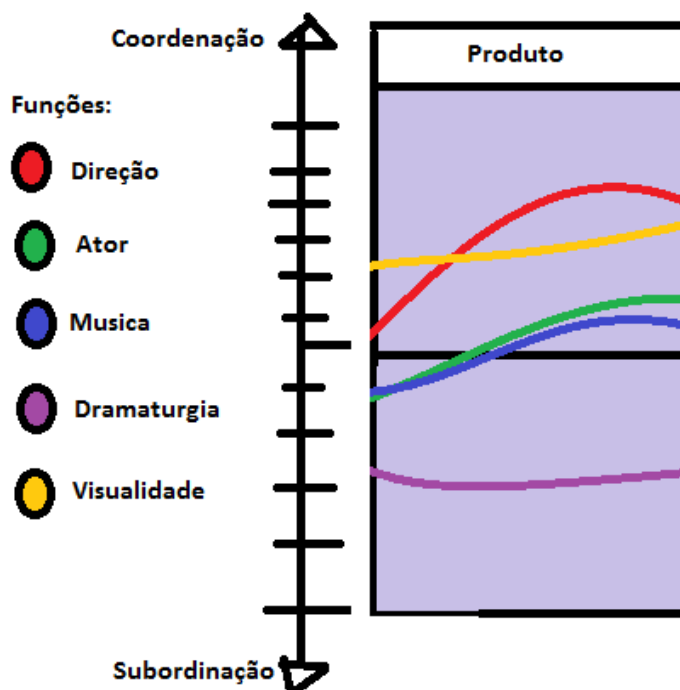


Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Anibal Pacha

Mesmo após o acordo, com a entrega da dramaturgia, a mesma, meio que foi abandonada, ou a sua parte rígida foi abandonada, e trocada ou reelaborada com os improvisos que surgiam. Muitos dos atores leram poucas vezes o texto e sim, jogavam com o que estava posto em cena e na rua, criando ainda mais nos poucos ensaios que tínhamos antes de entrarmos em temporada, tantos eram os improvisos que brincávamos com o nome do espetáculo, o chamando de “só caco e diamante”.

3.1. 4 Análise gráfica da quarta etapa: Produto.

Gráfico17: Gráfico fragmentado na quarta etapa.



Como na última etapa houve a elevação da função, diferente do primeiro processo, isso abriu margem para extremas modificações nas apresentações que seguiam nesta etapa e que seguem. Uma barraca feita de canos e barragem de obras adentrou o espetáculo na segunda temporada, cenas se modificaram, uma caixa de som também entrou, assim como um tapete escrito o nome “Sucata e Diamante”.

O espetáculo segue em um mote de construção todas as vezes que vai se apresentar, por não possuir ou não requerer uma dramaturgia sólida, e sempre que voltamos com esse espetáculo percebe-se claramente a elevação de uma função, que nem sempre é a da direção. Percebe-se que nesta última etapa as linhas não convergem para o eixo central, a linha do processo nos faz questionar se elas chegaram a convergir, pelos próprios aspectos adquiridos durante o processo.

Gráfico 18: Gráfico do processo colaborativo.

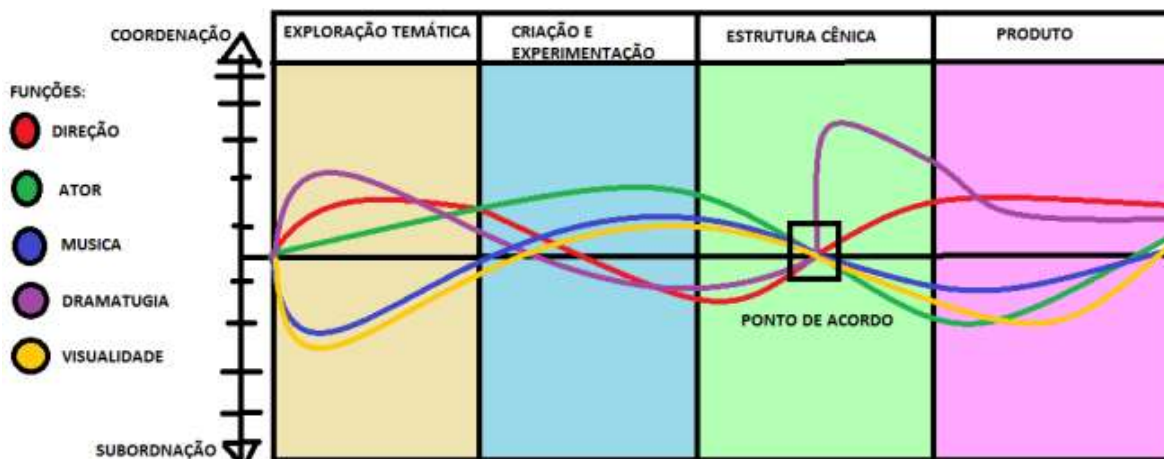
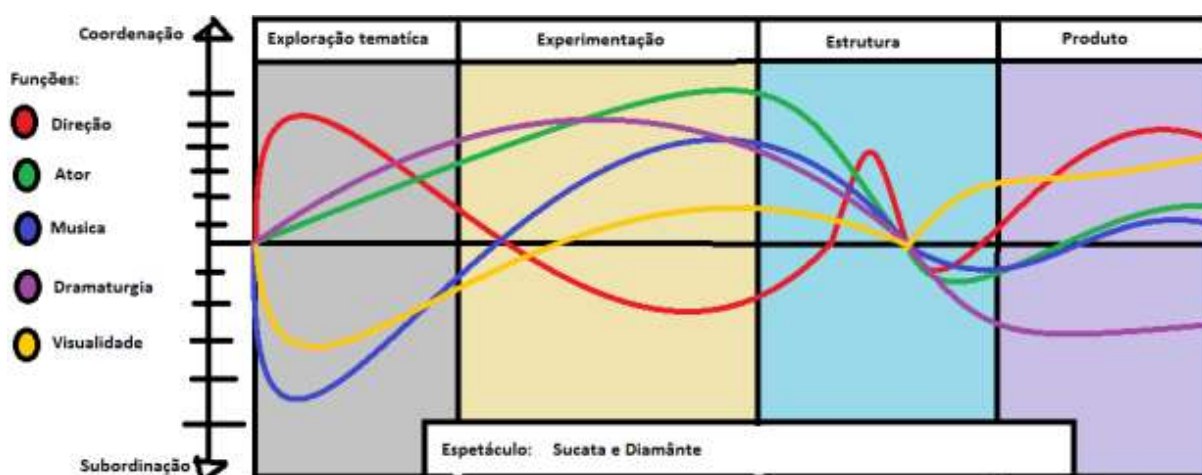


Gráfico 19: Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.

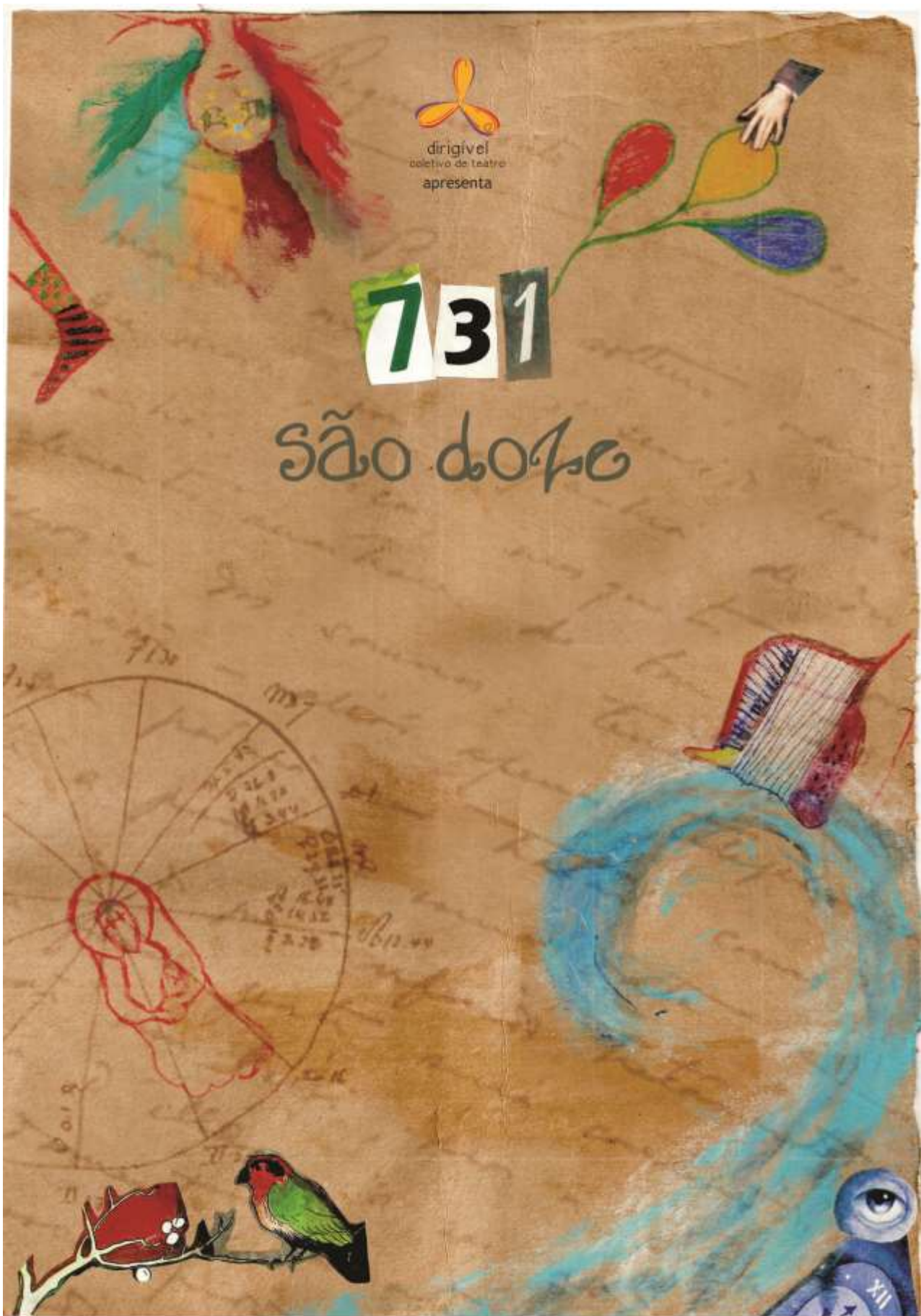


A primeira etapa, tanto no gráfico 18 como no 19, segue nas mesmas diretrizes, mas com proporções diferentes como já foi salientado, pelo fato dos acordos previamente estabelecidos, nas quais todos os envolvidos exerceriam outras funções além da atuação e pela troca efervescente que o grupo queria com o teatro de rua.

Na segunda etapa, notamos oposição da direção nas duas, porém na segunda ela não é acompanhada pela linha da dramaturgia. Este fator, no entanto, mostra outra forma de se apropriar do tema ou assunto abordado, pois no “Sucata e Diamante” o nível de afinidade com a obra foi bem maior que a do primeiro espetáculo, no que diz respeito a explorar o tema criar com base na obra e “gastar” o tempo conveniente para a etapa.

Na terceira etapa percebe-se os picos de elevação de funções na coordenação do processo, a dramaturgia no primeiro, como ponto de partida após o

acordo, e o da direção no segundo, direcionando a estrutura dramática que se “submete” depois do acordo as outras funções, assim como ao eixo central que é o próprio processo.



4. PROCESSO COLABORATIVO NO ESPETÁCULO /PERFORMANCE “731 SÃO DOZE”.

Como já havíamos apresentado o espetáculo “Sucata e Diamante” no início do ano de 2013, estávamos com dois espetáculos em repertório e dividindo o tempo de encontro do grupo para mantê-los em cena. Para isso contávamos ainda com o apoio da SINDIFICO-Pa(Sindicato dos Auditores Fiscais do Pará) que nos cedia uma sala de ensaio, porém em um curto espaço de tempo. Além do problema que tínhamos com o tempo no espaço, pois não éramos os únicos a ocupá-lo, tínhamos um problema também com o nosso material cênico, porque não sabíamos onde guardá-los, assim ficando espalhado nas casas dos integrantes, que neste momento eram treze: Alyne Goes, Ana Marceliano, Armando de Mendonça, Antonia Costeseque, Enoque Paulino, Krisinha Rohini, Leonardo Bahia, Luciano Lira, Maycon Douglas, Rodolfo Sanchez, Raissa Araújo, Starllone Souza e Vitória Braun.

No período que findava as apresentações do segundo espetáculo, nos organizávamos com novos dias e horários de encontro, assim como uma estrutura mais complexa de organização, na qual possuíamos estatuto e pessoas responsáveis por outras demandas de escrita de projetos e tesouraria do grupo. Esta nova organização gerou alguns conflitos internos, o que provocou a saída da integrante Alyne Goes.

Armando de Mendonça também se incomodava com os direcionamentos musicais que os espetáculos acarretavam, já estávamos cientes de que o coletivo exercia e se caminhava para uma cena musical, com anseios de todos a tocar algum instrumento. O espetáculo “Sucata e Diamante” necessitava de uma harmonia musical de todos os atuantes, pois trocávamos o tempo na área atrás do foco central da cena, ou seja, dentro da barraca. Diferente do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”, tinha na própria disposição espacial da cena o lugar dos músicos e da iluminação, que nas últimas apresentações com a ausência de alguns atores músicos, a encenação sofrera algumas modificações, retirando o espaço da iluminação e unindo o coro no mesmo espaço dos músicos, fazendo com que todos tocassem quando não estivessem no foco da cena. Para Armando, o problema não estava em todos tocarem, mas sim, que todos tivessem um entendimento musical, como ritmo, melodia e harmonia. Para isso, nesse primeiro semestre de 2013, ele propôs ao coletivo uma oficina de música em sua casa, que já era um lugar de encontro do coletivo. Essa oficina

durou cerca de três meses, na qual aprendemos a ler partitura, tivemos noções de ritmo e harmonia finalizando as aulas com uma apresentação no aniversário de dois integrantes do grupo no mês de junho no Casarão dos Bonecos, espaço do grupo *In bust Teatro com Bonecos*.

O grupo estava em um ritmo de estrutura muito forte, tanto como coletivo quanto de seu próprio repertório. Mas não tinha ainda um espaço, um lugar nosso para ensaios, não queríamos depender da SIDIFISCO ou de qualquer outro espaço cedido por um curto período de tempo. Estávamos à procura de um lugar para que o próprio coletivo implantasse suas ideias, guardasse seu material e pudéssemos ensaiar sem ter problemas com tempo ou barulho.

Sabíamos que a família Mendonça estava se mudando e pretendia alugar sua casa, daí surgiu a ideia de ter uma casa, mas não só para o grupo, gostaríamos de abrir um espaço para a cidade e para os parceiros da cena paraense. Alugamos então a casa da família Mendonça e começamos a reformá-la de junho a agosto, inaugurando-a em 8 de setembro de 2013 como “Casa Dirigível Espaço cultural”.

Foto 17: A Casa Dirigível Espaço Cultural em 2013.



Fonte: Acervo do coletivo. **Foto:** Raissa Araújo

A Casa se tornou um espaço de show, circulação de grupos teatrais, exposições, local de apresentações teatrais, oficinas e de delírio do integrante Luciano Lira, que em defesa da terceira montagem do grupo nos apresentou em novembro do ano vigente o projeto de montagem “Eu Heterônimo da Pessoa”, um processo totalmente diferente dos outros. O projeto visava navegar a casa a partir dos poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos entrelaçando-os com conceito do “Devir” do filósofo francês Gilles Deleuze²² (1925 – 1995). Desta forma começa o processo de montagem do espetáculo/performance “731 são Doze” que irei descrever a partir do seu gráfico criado em 2014 com o próprio coletivo.

(...) Devir não é uma generalidade, não há devir em geral: não se poderia reduzir esse conceito, instrumento de uma clínica fina da existência concreta e sempre singular, à apreensão extática do mundo em seu universal escoamento - maravilha filosoficamente oca. Em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real (sobre este ponto, ver CRISTAL DE TEMPO). Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a "faz fugir". A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y'. (...) (ZOURABICHVILI, 2005, p.24-25.)

²²DELEUZE, Gilles(Paris, 18 de Janeiro de 1925 — Paris, 4 de Novembro de 1995) foi um filósofo francês. Deleuze consagrará uma parte de sua reflexão à esquizofrenia. Segundo ele, o processo esquizofrênico faz experimentar de modo direto as "máquinas-desejantes" e é capaz de criar (e preencher) o "corpo-sem-órgãos". Seu intuito sempre foi o de explorar as suas potencialidades, ao máximo. Deleuze publicou estudos sobre pensadores como Nietzsche, Kant e Spinoza. Entre suas obras principais estão *Nietzsche et la philosophie* (1962); Proust et les signes (1964); *Logique du sens* (1969) *Spinoza* (1970); Foucault (1986); e *Critique et clinique* (1993).¹

Foto 18: Performance no espetáculo “731 são Doze” em 2014.



Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Adhara Belo

O espetáculo convida doze pessoas como público ativo para navegar junto com seis atuantes, em junho de 2014, os primeiros passos, deixam os espectadores em um desconforto ao entrar na sala da casa e encontrar os atores nos cantos das paredes fazendo com que os doze convidados fiquem no centro, encurralados. Os atores, segurando objetos luminosos e malas, começam a criar um ambiente sonoro com fragmentos dos poemas de Fernando Pessoa.

O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. / Tudo que se passa no onde vivemos é em nós que se passa. Tudo que cessa no que vemos é em nós que cessa. / Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir - é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida. (...) (PESSOA, 2004, 54).

Após os objetos serem pendurados em ganchos em cima do público, ouve-se uma sirene de navio partindo, a plateia é posta em dupla e levada até a outra parte da

casa. O quarto de baixo como malas na cabeça e fones de ouvidos, onde são reproduzidos no caminhar para o outro local, textos escritos pelos próprios atuentes.

A próxima cena provoca os espectadores a olhar por espelhos as imagens dispostas atrás deles, uma sonoridade remetente a ruídos e colocada no espaço assim como um *strobo* que fragmenta a luz em flashes. Os atuentes vão criando um ritual de sedução instigando os sentidos e desejos de quem assiste. Um a um, os atuentes vão saindo do quarto.

A cena agora convida os doze a assistir uma cena no banheiro com uma mulher louca que precisa arrumar as coisas, enquanto um músico em cima dela toca uma música instrumental. Logo em seguida, outro ator sai do banheiro e após tomar um gole de leite da geladeira sobe as escadas e se transforma em uma santa. Nesse momento a plateia é incomodada pelos seus próprios celulares que começam a tocar, quando atendem ouvem outro texto do Pessoa. A cena é interrompida por uma música alta que vem do quarto de cima convidando todos a beber e jogar cartas, o espaço é revestido com *postites*, fragmentos de outro texto do Pessoa que fala sobre o carnaval. A música para no quarto por uma brincadeira dos atuentes dizendo que os vizinhos estão lá fora reclamando e que o espetáculo vai ter que ser encerrado.

No salão principal da casa na parte de cima acontece a performance da Raissa Araújo, que em meia luz de velas mostra sua nudez ao queimar um buquê de rosas e a se amarrar nos espectadores. No final ela os leva amarrados novamente ao quarto de baixo, onde o público conhece a partir de um contar de histórias, fotografias e vídeos a família Mendonça, que cede o espaço e que nos acolhe.

Foto 19: Performance no espetáculo “731 são Doze” em 2014

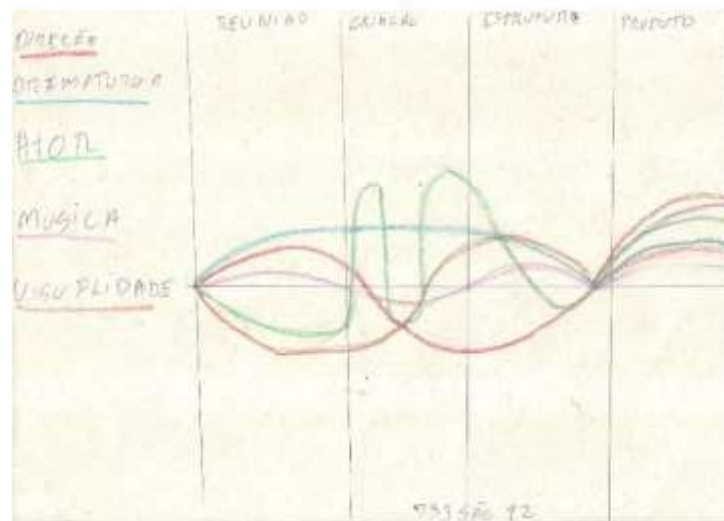


Fonte: Acervo pessoal do coletivo. **Foto:** Adhara Belo

A plateia é convidada para a última cena, o aniversário. Na sala onde a viagem começou é transformada em uma festa com chapéus, bolos e feijoadas. Os atuentes mostram álbuns de fotografias aos convidados truncando histórias e curiosidades. Ao final um bolo é trazido a mesa com as velas 731, e o poema do aniversário é dado, iniciando nos parabéns uma guerra de bolo que faz todos correrem para fora da casa onde se agradece a presença do público.

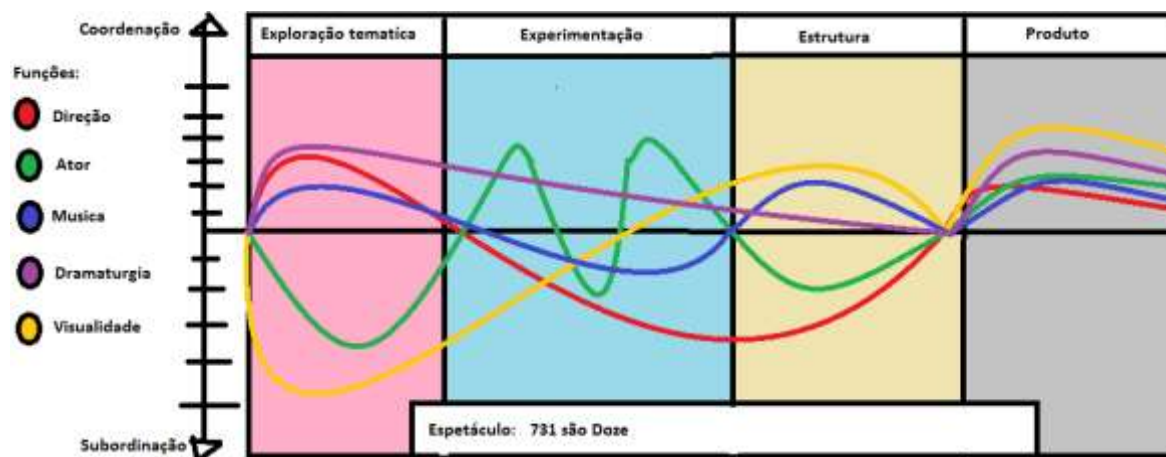
4.1 – ANÁLISE GRÁFICA DO ESPETÁCULO/PERFORMANCE “731 SÃO DOZE”.

Figura 3: Desenho do processo criativo do espetáculo “731 são Doze”.



Este gráfico assim como os outros também se apresenta em outra plataforma para sua melhor compreensão e análise.

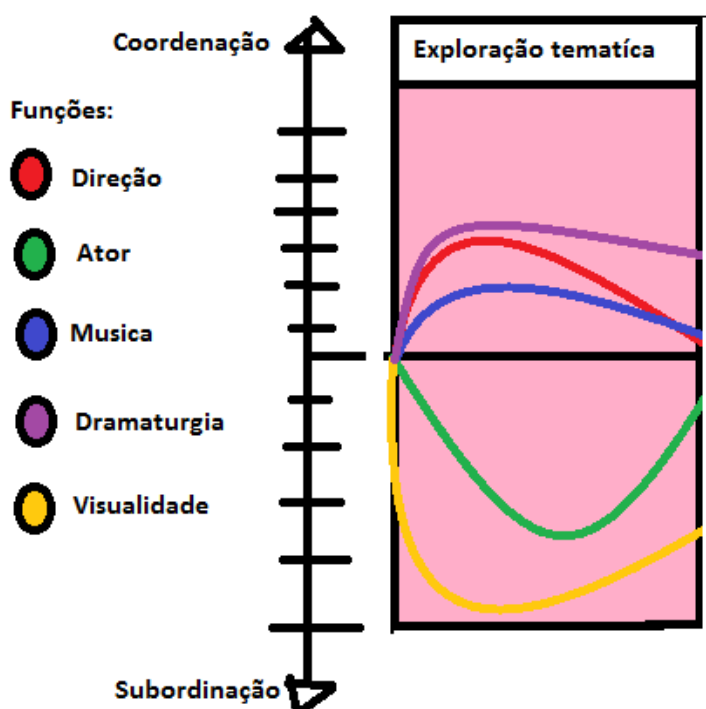
Gráfico 20: Gráfico do processo criativo do espetáculo “731 São Doze”.



O primeiro contato com o gráfico nos faz perceber o nível de flutuação excessiva de algumas funções. Não sei se isto ocorre pelo fato de estarmos analisando um “espetáculo/performance” ou por não atribuirmos funções previamente estabelecidas.

4.1 .1 Análise gráfica da primeira etapa: Exploração temática.

Gráfico 21: fragmento do gráfico na primeira etapa.



Na primeira etapa deste processo se evidencia tanto a linha da visualidade como a da atuação em níveis quase extremos de subordinação, que se dá pela própria proposta de encenação. Diferente das anteriores, o espetáculo convoca a linguagem da performance. O ator que se submete ao risco pelo improviso e reação inesperada do espectador, esse que por sua vez é retirado do espaço passivo de contemplação da obra, passa a ser agente transformador dela. Então, que linha seguir para a atuação, já que a ideia era de criar estruturas cênicas que só se concretizassem no ato da apresentação? Assim como a visualidade, que não estava calcada em um texto “comum” de ser trabalhado.

A música se encontra no eixo da coordenação, pelo fato do coletivo acabar de sair de uma instrumentalização musical e querer pôr em prática. A direção, por outro

lado, mesmo acima como demonstra o gráfico, exercesse uma postura regente de diálogo com as obras de Fernando Pessoa.

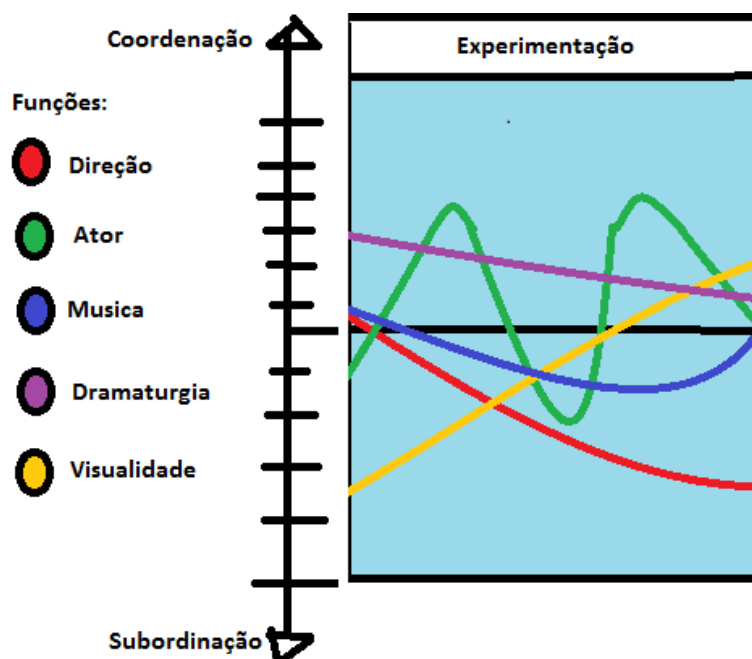
Os primeiros encontros em novembro de 2013 era para lermos e dialogarmos sobre os poemas. Começamos pelo heterônimo Álvaro de Campos, um texto denso enxertado de sentimentos contraditórios, de delírios sinestésicos e de amores possessivos e desgostosos. Alberto Caeiro foi nosso segundo heterônimo, no qual nos debruçamos nesta etapa, se apresentando com um pensamento mais concreto sobre as relações do ser humano com as coisas que o rodeiam, uma poesia de exaltação ao campestre que nos trouxe um olhar mais calmo se centrado para as discussões diferentes de Álvaro, que ao lermos nos encontrávamos perdidos em seu próprio discurso. Passamos também por Ricardo Reis, onde o enfrentamento se dava com o divino, um texto que relatava as inquietações humanas ao defrontassem com figuras de deuses guardiões do destino, a relações com a predestinações do ser humano que está sujeito a acatá-las sem questionar sua própria vontade.

Este primeiro período do processo foi longo e desgastante ao ponto de encontrarmos-nos perdidos por falta de encontros e de outras atividades. Apenas analisávamos as obras, mas sem nenhum compromisso com uma montagem específica, não delirávamos com supostas cenas para o espetáculo proveniente dos textos. Este espaço do processo se deu para que o grupo começasse a ser mais harmônico. Já trabalhávamos juntos, agora, morávamos juntos e entender o tempo e demandas do próximo era de suma importância neste momento, muito mais que uma encenação. Este espaço de tempo exerceu a troca de sensações e incômodos dos membros com o grupo de suas responsabilidades, assim como o processo.

O processo do “731 são Doze” marca muito bem a rotina do grupo com seu espaço e com seus trabalhos, a passividade em alguns momentos deu-se no processo como reflexo dos próprios conflitos pessoais do grupo, assim como o imergir das performances. Nesta etapa, criamos como metodologia um *blog* no qual depositaríamos escritos pessoais de tudo que captávamos nos encontros, mas sem identificarmos-nos.

4.1.2 Análise gráfica segunda etapa: Experimentação.

Gráfico 22: fragmento do gráfico na segunda etapa.



Na segunda etapa deste processo, o coletivo encontrava-se desmotivado pelas demandas e excessos de trabalho que o espaço necessitava, as divergências cresciam e o processo em si continuava mantendo-se nas análises dos poemas. Foi então que um poema “Reticências” de Álvaro de Campos disparou os primeiros caminhos práticos do processo.

Arrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na ação. / Quero fazer isso agora, como sempre quis, com o mesmo resultado; / Mas que bom e ter um proposito claro, firme só na clareza, de fazer qualquer coisa / Vou fazer as malas para o definitivo, / Organizar Álvaro de Campos, / E amanhã ficar na mesma coisa que antes de ontem-um antes de ontem que é sempre...(PESSOA, 2004, p 492)

Começamos a trabalhar com este poema a partir de um exercício sonoro onde era dado ao texto outra tonalidade, outro ritmo, criando assim um ambiente sonoro provido da pluralidade de vozes dos atuantes. O poema junto com o exercício permitiu um trabalho em que o ritmo dado com o texto fosse expresso também pelo corpo, criando uma “bailar sonoro”, exercício proposto com instrumentos percussivos.

No início desta etapa, como podemos observar no gráfico, a linha da dramaturgia entra em declínio no eixo da coordenação do processo. Esse fato ocorre por causa das atividades propostas inicialmente pela encenação. Foi pedido três exercícios

iniciais nesta etapa, porém, apenas um foi alcançado por todos os atuantes do processo, por isso encontramos no gráfico a linha da atuação com dois picos ou ondas no eixo da coordenação.

O primeiro exercício era que cada atuante escolhesse um poema de qualquer heterônimo e gravasse para si, pois este seria usado em desdobramentos dos exercícios sonoros. O segundo exercício era a criação de um vídeo criado em dupla, no qual o atuante escolheria o poema, pensaria na proposta e o outro executaria a filmagem. O terceiro exercício, era que cada atuante ao escolher um poema que lhe atravessasse de alguma maneira, criasse uma performance em algum espaço da casa. Das três tarefas, somente a última foi executada por todos, fazendo com que as primeiras caíssem no comodismo de não serem apresentadas.

A visualidade pelo gráfico começa e se eleva ao eixo da coordenação nesta etapa pelo caráter de desconstrução do espaço em cada performance, se solidificando a cada composição, por exemplo: A Ana Marceliano que usa a sala como festa de aniversário, Armando de Mendonça que usa o quarto de baixo como Baú de memória projetado em vídeo e outro.

Foto 20: Performance do aniversário no espetáculo “731 são Doze” em 2014



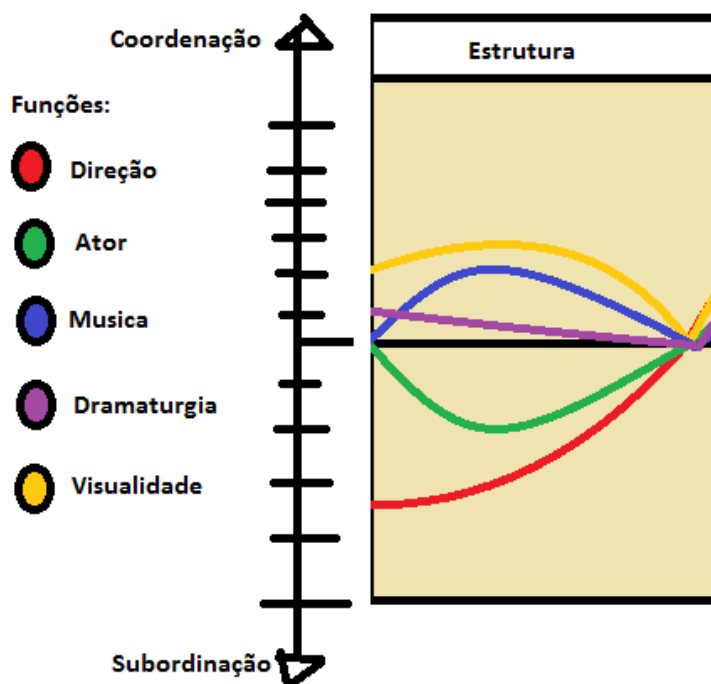
Fonte: Acervo pessoal do Coletivo **foto:** Adhara Belo.

Assistíamos mais ou menos uma performance por semana, cada atuante tinha um espaço de tempo para elaborar sua ação na casa, após a apresentação era aberta uma roda de diálogos na qual ponderávamos onde ou em que momento ela iria entrar no todo do espetáculo/performance. Esta foi a etapa mais longa do processo que por uma questão de pura e simples de análise, divido-a na próxima etapa, apesar de não saber ao certo onde começa e termina cada uma delas especificamente neste processo.

Percebe-se pelo gráfico, dois cumes da linha de atuação no eixo da coordenação, onde o gráfico demonstra a retomada do trabalho pelos atuantes em espaços de tempo em que o trabalho cáia no seu estado passivo. Isso faz com que essa função oscile várias vezes em uma única etapa, no caso, a experimentação.

4.1.3 Análise gráfica terceira etapa: Estrutura.

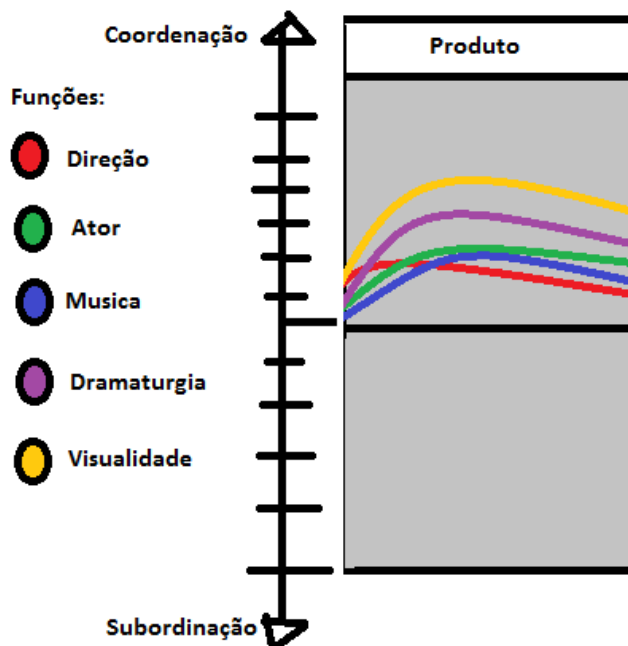
Gráfico 23: fragmento do gráfico na terceira etapa.



A terceira etapa é marcada pela convergência das funções a um ponto comum no processo. No “731 são Doze”, este ponto encontra-se no final pelo fato de não repetirmos nenhuma das performances apresentados durante o processo, antes de apresentarmos à plateia, estávamos empenhados na construção plástica do espetáculo. Neste período, em vez de ficarmos dialogando sobre a linha tempo das ações de cada performance, passamos a pintar paredes, colocar lâmpadas e desenhos por toda a casa.

O caráter estético, ou seja, a visualidade, começara a imperar a um ponto em que o roteiro de ações foi repassado no primeiro dia de apresentação. Então, por mais que o gráfico apresente o ponto de acordo na estrutura, é passível de pensar que ele foi posto na próxima etapa.

Gráfico 24: Fragmento do gráfico na quarta etapa.



O espetáculo/performance “731 são Doze” foi apresentado ao público em 15 de junho de 2014, como sua pré-estreia, convidamos alguns parceiros de cena e amigos para assistir e dialogar sobre o nosso “navegar a casa”. Mal sabia o roteiro e como o espetáculo iria se dar, a primeira cena foi marcada cinco minutos antes do público entrar, os telefones que não tocavam na cena da santa, a cortina que não se abria para revelar os desenhos e outras coisas que só foram ganhando propriedade com as apresentações. Segundo o gráfico, a linha da visualidade eleva-se também nesta etapa, pois com a volta da performance, o que rege não são ensaios e textos decorados, mas sim, a estrutura plástica da casa para comportar a navegação do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Os caminhos percorridos nos três espetáculos são singulares, contudo, percebe-se linhas ou funções que assinalam a prática do Dirigível Coletivo de Teatro. Ao

comparamos os gráficos abaixo, perceberemos as divergências e convergências no trabalho do grupo transcrevendo, deste modo, a sua poética.

Gráfico 25: Gráfico do processo criativo do espetáculo “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”.

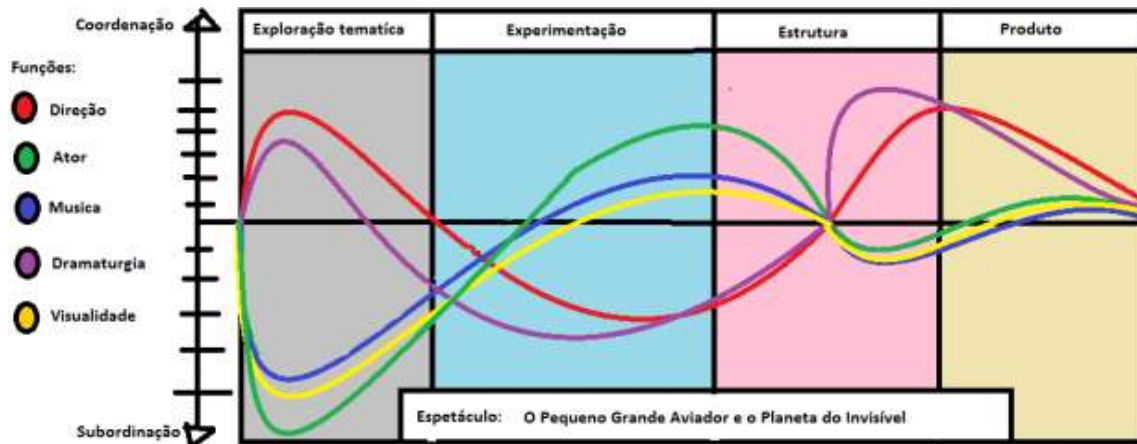


Gráfico 26: Gráfico do processo criativo do espetáculo “Sucata e Diamante”.

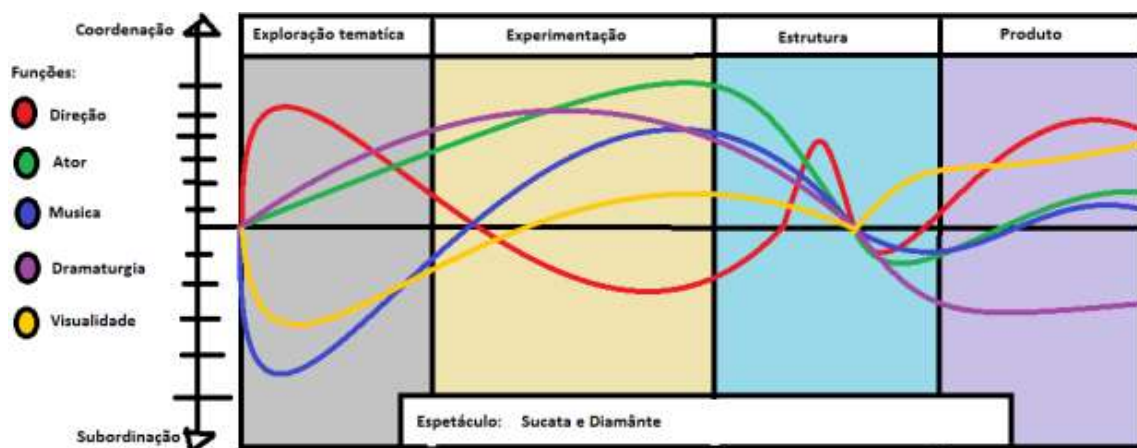
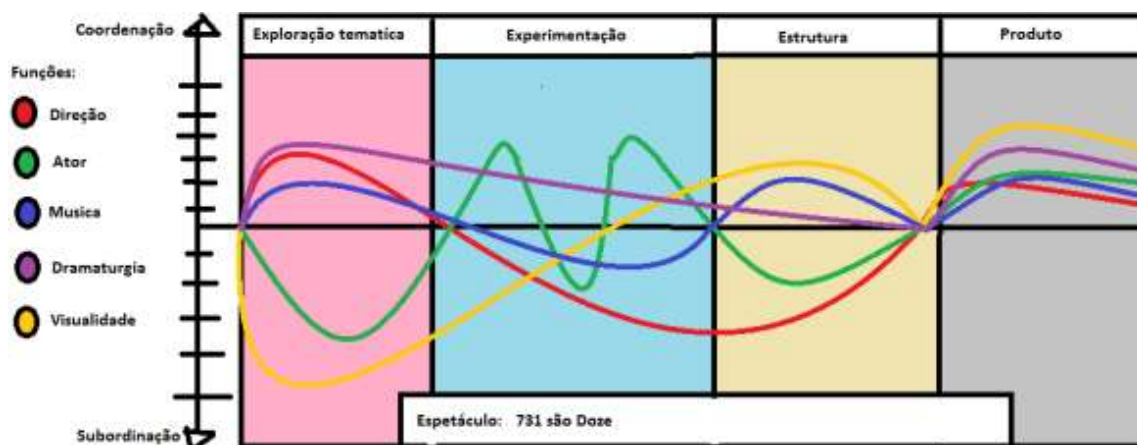


Gráfico 27: Gráfico do processo criativo do espetáculo “731 são Doze”.



Nos gráficos percebemos tanto na primeira etapa como na segunda que as linhas (funções) de direção e visualidade permanecem na mesma proporção entre níveis de coordenação e subordinação, com nuances de graus de coordenação e subordinação, mas que não deixam de ser perceptíveis a uma postura sólida de atuação das funções nos três espetáculos.

A direção na primeira etapa aparece nos dois primeiros gráficos coordenando o processo, enquanto que no terceiro a dramaturgia eleva-se, mas não deixa de ser regida pela direção. A postura com o texto é que muda no terceiro espetáculo do grupo. Já na segunda etapa ela deixa ser subordinada nos três espetáculos, quando ocorre a mudança de postura e de como ela rege o processo acontece no ponto de acordo estendendo-se para a última etapa uma característica que aponta a singularidade dos três encenadores do coletivo.

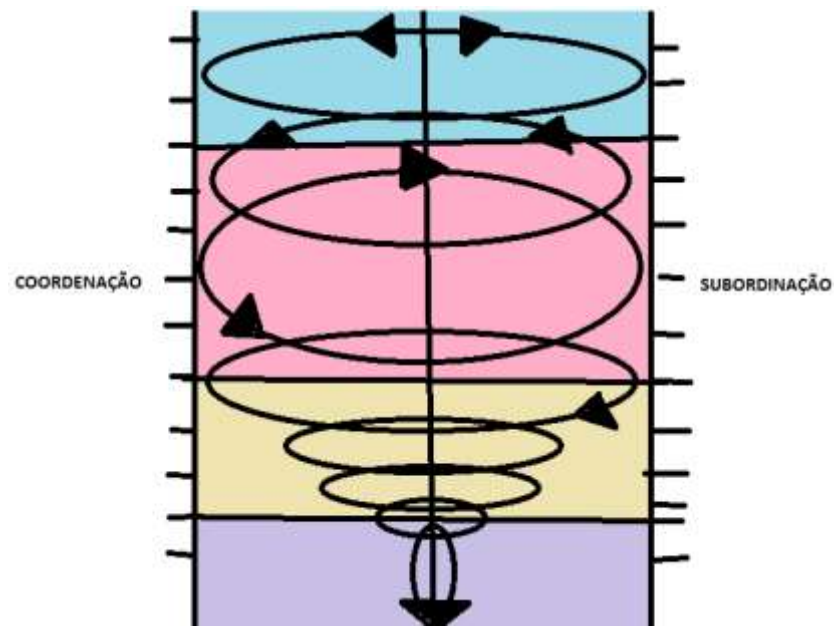
A dramaturgia toma uma postura diferenciada em cada gráfico, ficando na coordenação na primeira etapa mas reagindo a níveis diferente, assim como sua oscilação, uma característica que justifica esse fato pode ser atribuída às linguagens escolhidas para cada encenação, o teatro de caixa preta, o teatro de rua e a performance. Mas no ponto de acordo do segundo espetáculo ela não coordena e sim subordina-se a outras funções. Justamente pelo perceptível fato do espetáculo requerer um novo olhar uma volta ao seu processo.

Um ponto de divergência dos três gráficos é o comportamento da linha de atuação, pois no primeiro espetáculo ela encontra-se na primeira etapa subordinada do processo, na segunda encenação, coordenando e na terceira novamente subordinada. Percebe-se também um nível de flutuação exacerbado na última montagem na segunda etapa do processo, caracterizando a frágil postura dessa função. Ao mesmo tempo é importante que estas linhas não tomem um caráter rígido, um método congelado de desempenho, dando margem ao processo criativo em todos os seus desenvolvimentos.

O ponto de acordo se atermos a um olhar para os três gráficos percebemos um distanciamento do centro da terceira etapa, ou seja, nesta etapa a cada processo o ponto de acordo estende-se até o limiar da apresentação aberta, a quarta etapa. Esta sim, deve ser revisitada ao entender o amadurecimento do trabalho para a sua consolidação na última parte do processo, o produto.

A última etapa caracteriza muito bem a postura do grupo no amadurecimento do seu trabalho, o primeiro gráfico mostra uma convergência de todas as funções na linha de tempo, criando a ideia de uma encenação madura na qual haverá pouca necessidade de alterações de qualquer função. No segundo gráfico, as linhas divergem do processo, a visualidade eleva-se quando deveria encontrar-se na linha de tempo do processo. Isso faz com que o segundo espetáculo seja sempre repensado necessitando a volta de algumas etapas. No último gráfico, vemos uma camada coordenadora das funções, uma postura ativa de todas as camadas da encenação, o que demonstra a propriedade do trabalho, mesmo que ele sofra alterações durante suas apresentações, as funções tomar a regência do trabalho como um todo. Um caráter coletivo a última etapa.

Os três espetáculos já sofreram e sofrem modificações que requerem dos gráficos se dermos continuidade à ideia de estarem ainda em processo, da volta das etapas primárias ou a permeabilidade delas. O processo colaborativo, com a ideia do gráfico, dividido didaticamente em etapas e níveis de coordenação e subordinação, não tem em vista enrijecer o processo criativo, apenas está para dar auxílio a um navegar do processo de cada função. Pois o que acontece de fato é um processo em espiral, no qual para eu prosseguir para outra etapa eu volto à anterior com novos olhos, novas perspectivas. Assim afirmando que qualquer espetáculo, mesmo com seus dez ou quinze anos de trajetória, continua em um processo espiralado, que por hora só consigo demonstrá-lo graficamente com a ideia da permeabilidade das etapas para qualquer função do gráfico do processo colaborativo.

Gráfico 28: Gráfico do processo em espiral.

Esta é uma ideia de análise de processos criativos em um modelo espiral que não tenho propriedade para aprofundar-me, mas sugiro como apontamentos para a investigação dos processos contemporâneos onde o colaborativo, a regência, a flutuação, dissocial, a ideia hierárquica na organização do fazer teatral. O coletivo impera em novas formulações. O Coletivo é um exemplo disso, um coletivo que está buscando ou tentando inventar suas próprias diretrizes para a funcionalidade do grupo e de sua casa sede, recorrendo à investigação de novas ações dentro e fora do meio artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003

MARQUES, Rafael Luiz. *Processo Colaborativo*. VI congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas 2010. portalabrace.org/.../Rafael%20Luiz%20Marques%20Ary%20 acessado em 09 de Janeiro de 2013

ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo-Itaú cultural 2011. issuu.com/itaucultural/docs/proximoato acessado em 12 de fevereiro de 2013;

SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo-Itaú cultural 2008. www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf acessado em 12 de fevereiro de 2013

ARAÚJO, Antônio; TROTTA, Rosyane. *Processo coletivo*. São Paulo- escola de comunicação e artes da USP 2008. www.celiahelena.com.br/sistema/ck/files/Processos.pdf acessado em 10 de janeiro de 2013

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria. *Teatro de Grupo: Modelo de Organização Geração de Poéticas*. O Teatro Transcende– Revista do 17o FUTB. Blumenau: 2003.

SANTOS, Valmir. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. Stela Fischer. São Paulo: Hucitec, 2010- Resenha. São Paulo 2011 www.belasartes.br/.../5/entranhas-do-processo-colaborativo.pdf acessado em 12 de janeiro de 2013.

PRADO, Wilson; *Mergulho colaborativo em um processo de negação*. Brasília, 2013- monografia -Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

SANTOS, Valmir; *Entranhas do processo colaborativo*. São Paulo: Hucitec, 2010- Resenha. São Paulo 2011 www.belasartes.br/.../5/entranhas-do-processo-colaborativo.pdf acessado em 12 de janeiro de 2013.