



Universidade Federal do Pará- UFPA

Instituto de Ciências da Arte – ICA

Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA

Licenciatura Plena em Teatro

ENOQUE PAULINO DE SOUZA JÚNIOR

Sucata & Diamante:

O jogo como metodologia de criação do Artista-docente.

Belém

2013

ENOQUE PAULINO DE SOUZA JUNIOR

Sucata & Diamante:

O jogo como metodologia de criação do Artista-docente

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado Pleno em Teatro.

Orientador: Prof^a M. Sc. Patrícia Mara de Miranda Pinheiro.

Belém

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Souza Júnior, Enoque Paulino de

Sucata & Diamante: o jogo como metodologia de criação do artista-docente / Enoque Paulino de Souza Júnior; orientadora Prof^a M. Sc. Patricia Mara de Miranda Pinheiro. 2013.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura Plena em Teatro, 2013

1. Teatro-estudo e ensino. 2. Jogos teatrais. 3. Sucata & Diamante (Espetáculo Teatral). 4. Representação teatral I. Título.

CDD - 22. ed. 792.028

TERMO DE APROVAÇÃO
ENOQUE PAULINO DE SOUZA JUNIOR

Sucata & Diamante: O jogo como metodologia de criação do Artista-docente.

Este exemplar corresponde à redação final da
Monografia de Conclusão de Curso, defendida por
Enoque Paulino de Souza Junior e aprovada pela
Banca Examinadora em ____/____/____.

Presidente:

Prof^a. Ms. Patrícia Mara de Miranda Pinheiro – Orientadora

Curso de Licenciatura em Teatro- ETDUFPA/UFPA.

Membros:

Prof^a. Dr^a Olinda Charone

Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Professor Ms. Paulo de Tarso

Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Suplente:

Dedico esse Trabalho aos meus pais, por esquecerem o filho advogado e terem se conformado com o filho artista, do jeito que ele é...

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo afeto e dedicação ao longo desses anos e por sempre acreditarem que sempre posso dar o melhor em tudo o faço.

As minhas irmãs, que ficam no meu pé, me chateiam, mas por também acreditarem em mim.

As duas pessoas que sempre farão parte da minha vida, me acompanhando e dando força em tudo que preciso, obrigado Leandra Marques e Rose Carvalho.

A ETDUFPA, por todos esses anos de aprendizado.

Agradeço a Patrícia Pinheiro, minha orientadora, pela paciência e compromisso.

Agradeço ao professor Anibal Pacha, pela dedicação, paciência, disponibilidade e compromisso.

Ao meu primeiro professor de Teatro, Claudio de Mello, por ter sido quem me apresentou o jogo teatral e pela presença em momentos importantes da minha iniciação teatral.

Obrigado a primeira turma de Licenciatura Plena em Teatro 2009, da qual faço parte.

Agradeço ao Dirigível Coletivo de Teatro, Ana Marceliano Nunes, Alyne Goes, Armando de Mendonça, Vitória Braun, Maycon Douglas, Raíssa Araujo, Starllone Souza, Antonia Costeseque, Leonardo Almeida Bahia, Luciano Lira, Rodolpho Sanches e Claro Krishna Rohini que faz teatro comigo desde que coloquei o pé em uma escola de teatro, por me fazerem acreditar e querer fazer teatro sempre. Obrigado pelo companheirismo, pelo amadurecimento quanto a um Homem que faz Teatro, obrigado por me provarem que junto pode ser mais gostoso, obrigado por fazerem Teatro comigo. Obrigado.

Agradeço aos amigos que me incentivam a nunca desistir, me fazendo também acreditar no que eles acham do que eu sou capaz. Obrigado Allison Hugo, Pedro Tobias, Raoni Moreira, Fernanda Noura, Karol Aguiar e Paula Nayara.

O bandido e o mocinho
São os dois do mesmo ninho
Correm nos estreitos trilhos
Lá no morro dos aflitos
Na Favela do Esqueleto
São filhos do primo pobre
A parcela do silêncio
Que encobre todos os gritos
E vão caminhando juntos
O mocinho e o bandido
De revólver de brinquedo
Porque ainda são meninos.

Sergio Sampaio.

RESUMO

SOUZA JUNIOR, Enoque Paulino de. **Sucata & Diamante**: O jogo como metodologia de criação do Artista-docente. 2013. 50F. Monografia (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, UFPA, Belém, Pará.

Esta pesquisa realizada a partir do espetáculo *Sucata & Diamante* tem como objetivo analisar o processo artístico-pedagógico montado pelo Dirigível Coletivo de Teatro no ano de 2012 em Belém-Pa. Considerando que a metodologia utilizada nesse processo de criação foram os jogos Teatrais, descreverá analiticamente, a utilização da metodologia na criação das cenas de um espetáculo pensado para a Linguagem do teatro de RUA, como também relata que o processo, totalmente experimental é o primeiro desafio desse novo coletivo em busca da própria linguagem artística teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Processo artístico-pedagógico. Espetáculo *Sucata & Diamante*. Jogos Teatrais.

ABSTRACT

This searching was made by the play “Sucata & Diamante”. It has as a goal, analyze the process artistic pedagogic created by Dirigível Coletivo de Teatro in the year of 2012 in Belém-Pa. Considering that the methodology used in this creation process was Theater Games, this searching will, analytically describe, the utilization of this methodology inside of the creation of the scenes from a play that has Street Theater as its language. It also shows that this process, which was totally experimental, is the first great challenge to this new group in search of its own theatrical artistic language.

Keywords: Artistic pedagogic process. Play “Sucata & Diamante”. Theater Games.

SUMÁRIO

P.

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
1. INTRODUÇÃO	10
2. O JOGO E SEUS CONCEITOS.....	14
3. O ARTISTA-DOCENTE: O JOGO COMO METODOLOGIA CRIATIVA NAS ATIVIDADES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DO DIRIGÍVEL.	18
3.1- PRODUTO FINAL DA OFICINA.....	29
4. <i>DIRIGÍVEL COLETIVO DE TEATRO: SUCATA, O JOGO E A RUA</i>	32
4.1 O JOGO E A DRAMATURGIA	38
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	47

1. INTRODUÇÃO:

Iniciei minha formação como artista na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) no ano de 2007, recém-chegado de Capitão Poço, interior do Pará, com o sonho de fazer teatro, de ser ator, pois, naquela época, era somente o ofício de ator o qual eu acreditava que poderia fazer parte de minha vida.

Particpei durante alguns anos como aluno do curso livre de teatro Infanto-Juvenil da ETDUFPA e hoje, como aluno do curso superior, continuo a ter um vínculo com o teatro infanto-juvenil, como assistente de Direção ou com a monitoria.

Ao longo de minhas descobertas fui percebendo que, na experimentação pelo teatro com os jogos teatrais, independente de talento, poderia ser um grande ator, ser um homem de teatro, ser qualquer coisa, tendo somente que querer e acreditar.

Após esse primeiro contato com os jogos teatrais dentro da ETDUFPA, tive a certeza que aquele espaço era o meu espaço, pela liberdade, pelo acolhimento, pela forma de observar o mundo, as pessoas e foi essa corrente de forças que me impulsionou a tentar o vestibular 2009, oferecido pela aquela mesma instituição, para o curso em Licenciatura plena em Teatro.

Após dois anos de curso, laços afetivos foram formados. No final do ano de 2010, recebo um convite de Ana Carolina Marceliano¹, uma amiga do Curso de Licenciatura em Teatro, para compor a equipe técnica de um projeto de montagem para o Grupo de Teatro Universitário - GTU². A partir deste encontro, pelo convite aceito, nasce o espetáculo *O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível*³,

¹ Atriz, Diretora e Dramaturga atuante na cidade de Belém/PA há 15 anos, é membro fundador do Dirigível Coletivo de Teatro. Formada pelo curso técnico em ator da UFPA e concluinte do curso de Lic. Plena em Teatro na mesma Instituição. Já participou como atriz em 23 espetáculos. Dirigiu “O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do Invisível”, “A Paixão de Dionísio” e “Cântico Último” (exercício experimental de manipulação de bonecos), e ainda produziu quatro dramaturgias levadas a público nos últimos dois anos. Também é contadora de histórias infantis e figurinista.

² Projeto de extensão da universidade federal do Pará, coordenado pelas professoras Doutoras da UFPA Wlad Lima e Olinda Charone, com intuito de socializar o ensino teatral a comunidade da capital paraense, que e também atrelado ao projeto novos encenadores, que oportuniza a primeira experiência na direção teatral de um espetáculo a um recém-formado pela escola de Teatro e dança da UFPA – ETDUFPA.

³ Primeiro espetáculo do Dirigível Coletivo de Teatro, construído ainda como grupo de Teatro Universitário, Com Direção de Ana Marceliano.

baseado no livro *o Pequeno Príncipe*, de Antoine Saint-Exupery, do qual, além da equipe técnica, aceitei também fazer parte do elenco.

O Pequeno Grande Aviador e o Planeta do invisível foi o lugar onde as relações de afeto se concretizaram e a vontade comum em fazer teatro juntou esse grupo de pessoas. A partir deste Projeto nasce o Dirigível Coletivo de Teatro, que é, até então, é um Coletivo de jovens artistas que estão em busca de fazer teatro, experimentar linguagens e se afirmar como um grupo de teatro profissional da cidade. O Dirigível Coletivo de Teatro é formado por Ana Marceliano, Antonia Costeseque, Armando de Mendonça, Enoque Paulino, Krishna Rohini, Leonardo Almeida Bahia, Luciano Lira, Maycon Douglas, Raissa Araujo, Rodolpho Sanches e Vitória Braun. Na época da Oficina ainda fazia parte do Coletivo a atriz e bailarina Alyne Goés. Estes, ainda serão mencionados nas próximas sessões, pois estes, também são, o cerne da pesquisa.

No ano de 2012, o Dirigível Coletivo de Teatro apresenta o espetáculo *Sucata & Diamante*, do qual eu assino a direção, como primeira experimentação do Coletivo na linguagem do Teatro de RUA. Para o início desse processo criativo, o Dirigível decide fazer uma oficina de iniciação Teatral em algumas periferias da capital paraense, com o intuito de investigar a realidade desses jovens moradores de periferias e por compreender que a sala de aula é também um espaço de aprendizado mútuo. Por esta razão, fazemos da experiência, na oficina, o laboratório para a criação do espetáculo, um espetáculo teatral de rua direcionado a espaços de periferia da região metropolitana de Belém, Pará, para discutir, através da fabula, a realidade da exclusão social em nossa cidade e porque acreditamos na importância do acesso à cultura, lazer, arte e conhecimento como um direito de todo cidadão.

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 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 sequer alguma vez já teve a oportunidade de entrar em contato com a linguagem, vítimas de uma segregação social, econômica e cultural. Portanto, o grupo pretendeu, 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.

A oficina acabou acontecendo somente no bairro do Jurunas, situado próximo ao centro da área metropolitana de Belém. Por conta da formação multidisciplinar dos membros do *Dirigível*, optamos por ministrar uma iniciação teatral além da atuação, portanto nós nos utilizamos de outras linguagens artísticas para um melhor envolvimento dos participantes com a oficina, como: a dança, a música e a dramaturgia, utilizando o método colaborativo, assim como o *Dirigível* o faz em suas práticas criativas.

Meu objeto de pesquisa nasce dessa oficina, quando resolvi investigar o jogo como indutor de um processo criativo. Pesquisar as possibilidades que uma metodologia de ensino teatral pode me oferecer, para a prática criativa artística; acreditar na potência da linguagem do teatro de rua, no jogo como metodologia criativa, para essa troca de experiência com os participantes; e utilizar como abordagem a Obra fantasiosa do Conto mais famoso de Antoine Galland, *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* do livro *Mil e uma noites*; foram os indutores que eu começasse a investigar como o jogo teatral, utilizado como indutor criativo, deu origem ao espetáculo de Rua Sucata & Diamante, uma vez que o jogo teatral foi abraçado durante todo o trabalho do *Dirigível* nesse processo criativo.

Assim, caminho para um laboratório autoral e experimental de jogos teatrais, com o objetivo de descrever como se deu o processo artístico-pedagógico do *Dirigível Coletivo de Teatro* no ano de 2012, tentando analisar duas práticas: a artística e a pedagógica, em um momento de integração desses dois universos.

A pesquisa configura-se qualitativa, com o método descritivo. Na metodologia foi realizada uma pesquisa bibliográfica, a partir de livros, artigos, revistas, sites. Quanto ao procedimento técnico, foi utilizada a observação-participante e assistemática, pois faço parte do grupo e do processo artístico pesquisado, pois a observação-participante consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo, ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele, fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste (LAKATOS, 2007 p.196).

A observação assistemática é a técnica da observação não estruturada, consiste em recolher e registrar os fatos da realidade, sem que o pesquisador utilize meios técnicos especiais ou precise fazer perguntas diretas. (LAKATOS, 2007 p.194).

A primeira seção dessa pesquisa aborda vários conceitos de jogo, tentando relacionar a prática artística e pedagógica, verificando a utilidade do mesmo nas duas práticas. Esta seção descreve os conceitos de jogo para Joan Huizinga, ao tratar do jogo como fenômeno cultural; traz Patrice Pavis, com o conceito de jogo empregado em seu Dicionário de Teatro; Viola Spolin com o ensino do teatro através dos jogos; Ingrid Dormien Koudela com o teatro-educação.

Em minha segunda seção, “O Artista-Docente: O jogo como metodologia criativa nas atividades artístico-pedagógicas do dirigível”, aborda o planejamento da oficina feita pelo Dirigível Coletivo de Teatro. Uma descrição de como o coletivo se utilizou da prática pedagógica, em conjunto com a prática artística, para o desenvolvimento da oficina. Bem como trago conceitos de Narciso Telles⁴ sobre a prática do artista-docente e dos jogos teatrais de Viola Spolin, conceitos escolhidos para esta seção por proporcionarem uma reflexão lógica, que se assemelham com o que esta pesquisa propõe ao analisar processos artístico-pedagógicos.

Assim, acredito que os autores e a metodologia citados anteriormente conseguirão, de alguma forma, analisar o questionamento da pesquisa, alcançando o objetivo esperado, que é analisar como se deu o processo artístico-pedagógico do Dirigível Coletivo de Teatro e de como o jogo pode influenciar na prática criativa.

⁴ ator, diretor, performer, doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2007). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU e credenciado no PPGAC - UNIRIO (DINTER UNIRIO - UFU). Pesquisador do CNPq-2 e do GEAC/UFU. Tem estudos, publicações e prática artística na área de Artes/Teatro, com ênfase em Interpretação/Atuação/Improvisação; Pedagogia do Teatro e Cena Contemporânea; Artes do Corpo e Educação. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Uberlândia-MG.

2. O JOGO E SEUS CONCEITOS.

Início essa pesquisa tentando fazer um recorte de alguns autores sobre significados do que é jogo, onde surge? Qual a função? Como posso utilizá-lo? Por isso, busco de alguma maneira tentar equilibrar o conceito de jogo de vários pesquisadores e quais os seus aspectos que possam me servir na prática artística e pedagógica. Na seção presente, citarei o que defende Johan Huizinga sobre o jogo como fenômeno cultural; os pensamentos do jogo no teatro-educação apresentados por Ingrid Dormien Koudela; bem como os processos de ensino/aprendizado do teatro com o jogo, analisados por Viola Spolin, para tentar refletir e analisar melhor o conceito de jogo.

Começarei discorrendo sobre as lembranças do dia em que inicie minha vida no teatro, quando aprendi, jogando, a entrar em cena, quando me perguntava por que me sentia tão eufórico e livre quando participava na sala de ensaio de um jogo teatral? Que mundo era aquele inventado pelos colegas da turma do teatro Juvenil no momento do jogo? Buscando entender a funcionalidade do jogo e atmosfera do estar jogando, é que passei a me questionar por outro ângulo, refletindo, tentando descobrir: o que convém esse mundo criado através do jogo? Para que jogar?

Por esses questionamentos, iniciei meus estudos na Universidade, pensando de que forma os jogos foram válidos para minha formação quanto artista e de que maneira poderia me valer deles quanto professor de teatro. Para entender melhor, passei a buscar referências que me levassem além do jogo como método de ensino, mas sem abandonar as que me fortalecem quanto professor e tentar de alguma forma entender mais sobre o jogo, trabalhá-lo com o pensamento de um artista-docente que eu acredito ser.

Falo do artista-docente, a fim de afirmar que não tem que haver uma divisão das práticas artísticas e pedagógicas. Segundo a educadora e dançarina Isabel Marques (citada por TELLES, 2008, p. 37), o conceito de artista-docente é proposto como uma prática educacional de integração entre os dois universos colocados como distintos, tanto para artistas, como para educadores, mas integrado na sua práxis na construção de um trabalho artístico-educativo. A elaboração dessa pesquisa visa destacar essa prática do artista-docente.

Sendo assim, após as leituras de alguns referenciais do jogo, me dei conta de que o jogo já estava presente na minha vida antes mesmo de entrar no curso livre de Teatro Infanto-juvenil da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Estava presente no momento em que me divertia com peças de dominó, onde brincava de criar aranhas-céus e destruí-los em seguida, estava presente nas brincadeiras de fantasiar, ter super poderes após assistir algum desenho que me deixava super eufórico, estava presente quando já brincava de ser outra pessoa pelos corredores da minha antiga casa em Capitão Poço.

No primeiro Capítulo do Livro *Homo Ludens - O jogo como elemento da Cultura*, Johan Huizinga, afirma que as brincadeiras, como as da minha infância, é uma das formas mais simples de jogo, defende o jogo como fenômeno cultural, ou seja, o jogo sempre esteve presente em todas as culturas, jogar é exercitar a imaginação, a liberdade é aprender a respeitar regras, mas que é um equívoco acharmos que cultura está ligada à sociedade humana, pois os animais não esperaram os seres humanos para se iniciarem nas atividades lúdicas.

[...] Os animais brincam tal como os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres evoluções, encontram-se presentes todos os elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestus. Respeitam a regra que proíbe morderem, ou pelo menos com violência a orelha do próximo. Fingem ficar zangados e, o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam evidentemente imenso prazer e divertimento. [...] (Huizinga,2007,P.3)

Segundo Huizinga, a natureza do jogo é observada e analisada pela psicologia e pela filosofia, para explicar o jogo de animais, crianças e adultos; tentam dar-lhe um lugar no sistema da vida, buscam a importância desse lugar do jogo. Mas Huizinga afirma que há uma divergência quanto a achar uma definição da função biológica do jogo, quando afirma que essas ciências,

[...] Umas definem as origens e fundamento do jogo em termos de descarga da energia vital superabundante, outras como satisfação de um certo “instinto de imitação”, ou ainda simplesmente como uma “necessidade” de distensão. Segundo uma teoria, o jogo constitui uma preparação do jovem para as tarefas sérias que mais tarde a vida dele exigirá, segundo outra, trata-se de um exercício de autocontrole indispensável ao indivíduo. Outras vêem o princípio do jogo como um impulso de dominar ou competir [...] um escape para impulsos prejudiciais, um restaurador da energia dispendida por uma atividade unilateral, ou “realização do desejo”, ou uma ficção destinada a preservar o sentimento do valor pessoal [...] (Huizinga,2007,P.4)

No referido capítulo de seu livro, Huizinga ainda fala que essas ciências preocupam-se superficialmente em analisar a serventia do jogo e o lugar do jogo na sociedade, na estrutura que faz evoluir o homem na e com a sociedade e deixa de lado a característica central do jogo: o divertimento. Conceituar ou definir o jogo é quase nada diante da sua função natural nos animais racionais e irracionais.

Patrice Pavis, em seu dicionário de Teatro, sapara os termos em um índice Temático, coloca jogo como item da seção de Ator e personagem. Para Pavis, devido a sua língua de origem, jogo está relacionado à arte do ator, pois em francês a palavra *jeu* tem inúmeros significados. A palavra *jeu* está ligada à própria arte teatral, a certas práticas educacionais coletivas (jogo dramático) e até mesmo como denominação de um tipo de peça medieval. (1996, p.219).

Dependendo da tradução da palavra, jogo pode conter vários significados e prefiro, nessa pesquisa, não recorrer ao significado da palavra em outras línguas, mas o significado que ela ganha na língua portuguesa.

Para Pavis (1996,p,220), teatro tem uma parte ligada ao jogo em seus princípios e regras, se não em suas formas. Huizinga (citado por Pavis,1996) aponta a definição global de jogo quando afirma que sob o ângulo da forma,

Definir jogo como uma ação livre, sentida como *fictícia* e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscrito, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo Habitual (1996,p.220).

As relações com o ato em si de uma representação teatral se fazem presentes na definição de jogo de Huizinga, falo do teatro acontecendo, do espectador aceitando o jogo que o espetáculo propõe.

Quanto à utilização do jogo como metodologia para a prática pedagógica, temos muitos nomes a serem citados e um deles é Ingrid Dormien Koudela, que no primeiro capítulo de seu livro Jogos Teatrais⁵ discute algumas propostas a cerca de

⁵ KOUDELA, Ingrid Dormian. **Jogos Teatrais** / Ingrid Dormien Koudela. – 7.ed. –São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Debates ; 189 / dirigida por J. Guinsburg).

Teatro-Educação. Koudela diz que a concepção predominante em teatro-educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto à experiência. (1984, p.18).

O ensino do teatro na escola ganhou força com o movimento da Escola Nova, que não se refere a um só sistema didático, mas a um conjunto de princípios que tendem e serem reformulados, no que tange as formas tradicionais de ensino.

Koudela afirma que, no século XIX, o educador preocupava-se mais com os fins da educação, o importante era educar e não o processo de aprendizagem, o modelo a se atingir era mais importante do que as leis de desenvolvimento da criança. A pedagogia atual, no que confere ao ensino-aprendizagem, leva em consideração a natureza própria da criança e parte das leis de constituição psicológicas do individuo e de seu desenvolvimento. (1984, p.18).

Princípios de que a fase infantil é qualitativa e diferente da adulta são apontados por Rousseau e influenciam Pestalozzi e Froebel. Consideram a fase da infância em estado de finalidade própria e não só de desenvolvimento para a vida adulta, *criança tem que ser criança antes de adulta*⁶, então se atribui a ela respeito, tanto às suas atividades pessoais, quanto aos seus interesses e necessidades, como o jogo.

Para Viola Spolin,

O jogo é uma forma natural de grupo que proporciona o envolvimento e a liberdade pessoal necessárias para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (SPOLIN, 1963, p. 4)

A partir das observações de alguns teóricos sobre o jogo, sua natureza, sua utilização em processos criativos e pedagógicos acredito que, de certa forma, a

⁶ Frase de Jean-Jacques Rousseau.

compreensão de jogo esteja mais clara no que diz respeito à utilização dela no processo artístico-pedagógico ministrado pelo Dirigível Coletivo de Teatro.

3. O ARTISTA-DOCENTE: O JOGO COMO METODOLOGIA CRIATIVA NAS ATIVIDADES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS DO DIRIGÍVEL.

Essa seção abordará a oficina ministrada pelo Dirigível Coletivo de Teatro com o intuito não de investigar o seu resultado ou o ato da oficina, embora sem deixar de verificar esses andamentos, mas abordar primordialmente o seu planejamento, sua estruturação, o campo da pedagogia teatral utilizado em conjunto com a prática de criação artística, sendo que este procedimento sugeriu um laboratório de investigação para a montagem de um novo espetáculo pelo Dirigível, investigando uma nova linguagem a ser experimentada pelo Coletivo, o teatro de rua.

Para a construção deste novo espetáculo, o Dirigível se utiliza do livro de Antoine Galland “*Mil e uma noites*”, que conta também, além das tantas outras, a história de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, no qual um garoto pobre, enganado por um Mago Africano, fica preso em uma caverna e acaba por encontrar a lâmpada maravilhosa e o gênio que mora nela, que realiza todos os desejos de quem possui o objeto, a partir de então passa a viver com muito conforto e luxo ao lado de sua mãe e sua amada, a Princesa Bradubuldur, mas sempre sendo perseguido pelo Mago Africano, que tenta a todo custo possuir a Lâmpada Maravilhosa, mas para a nossa versão, fez-se uma adaptação para a nossa realidade amazônica.

Em reunião, o coletivo decide fazer uma oficina de iniciação Teatral em algumas periferias da capital paraense com o intuito de investigar a realidade de jovens moradores da periferia, para a nossa adaptação da história, usando a oficina como um grande laboratório. Depois de algumas conversas em grupo, decidimos fazer unicamente no bairro do Jurunas (periferia próxima ao centro de Belém), na quadra da escola de samba *Rancho não posso me amofinar*.

A oficina de teatro é uma prática bastante utilizada por grupos como recurso pedagógico. A oficina de teatro é uma estrutura didática amplamente utilizada nas atividades artístico-pedagógicas, caracterizada como uma ação pedagógica, na qual

o professor/oficineiro direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo Cultural. (TELLES, 2008, p.36).

Nossa proposta nesta oficina foi trabalhar o que aprendemos enquanto pedagogia-teatral na universidade, pois como o Dirigível é um coletivo formado recentemente, ainda busca por uma linha de pesquisa, mas desde já decidimos experimentar a prática da docência em conjunto com a nossa prática artística. Almejamos desenvolver oficinas que dialoguem com as táticas e estruturas pedagógicas e artísticas que irão compor os nossos processos criativos, de forma a socializar a linguagem trabalhada, futuramente, pelo coletivo.

Essa experiência com a oficina nos permitiu por em prática o discurso do Coletivo, que é o de promover o livre acesso à cultura, arte e lazer à população. Partindo da idéia de um laboratório de investigação, nos colocaríamos a pesquisar juntos com os participantes da oficina: que Aladim pobre, morador da periferia paraense, malandro, conhecedor das ruas desse Bairro e principalmente sonhador, era esse?

Como metodologia para essa iniciação teatral, concordamos que o jogo seria o método mais lúdico e adequado para promover este primeiro encontro dos participantes da oficina com a arte teatral, pois por meio do jogo e de soluções de problemas, técnicas teatrais, disciplinas e convenções são absorvidas organicamente, naturalmente e sem esforço pelos alunos.

Jogos teatrais são, ao mesmo tempo, um simples divertimento e exercícios teatrais que transcendem ambas as disciplinas para formar a base de uma abordagem alternativa para o ensino/aprendizagem (SPOLIN, 2012, p.20).

Começamos os preparativos para a oficina dividindo grupos de trabalho, onde todos teriam autonomia criativa para elaborar em seus grupos todas as etapas desse processo artístico-pedagógico.

Os grupos foram divididos da seguinte forma: Interpretação, Música, Dança e Dramaturgia, sendo esta, também, a ordem cronológica de trabalhos que foram desenvolvidas no período da oficina, que foi de um mês. Cada semana seria trabalhada com um módulo, uma linguagem artística diferente.

A maior referência para este trabalho foi Viola Spolin, pois ela aborda a democratização da arte teatral e afirma que todas as pessoas são capazes de improvisar. Este aprendizado se dá através da experiência e disponibilidade individual do jogador para experimentar. Deste modo, o aluno-ator deve estar livre de críticas, observações sobre o que se fazer para poder aprender, isso é o que ela propõe em seus muitos títulos sobre o jogo e a improvisação.

Trabalhamos de forma planejada nas muitas indicações sobre os métodos da autora para se trabalhar em sala de aula. Chegamos a discutir didática, plano de aula e até um plano de ensino.

Segundo Spolin, seções de orientação são indicadas para se iniciar uma oficina de jogos teatrais, pois elas situam o aluno-ator no que diz respeito à introdução do mesmo na realidade colocada diante dele. De fato, os alunos-atores que não recebem uma orientação adequada, são geralmente mais lentos em aprender os problemas de atuação seguintes. (SPOLIN, 2010, p.45).

No que tange as indicações de Viola sobre ensino-aprendizagem com jogos teatrais, tem que se saber que a experimentação é a base para o aprendizado, pois de acordo com o seu livro *Improvisação para o teatro*.

[...] Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações.

Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. "talento" ou "falta de talento" tem muito pouco haver com isso. (SPOLIN, 2010, P.03)

A experiência é um acúmulo de situações vividas e internalizadas, no caso do jogo, aprende-se a solucionar os problemas, impostos pelo jogo, jogando. Toda atitude livre realizada durante o jogo serve para que o jogador possa aprender através das percepções, das impressões vivenciadas por ele no momento de jogar. O aluno-ator aprende jogando.

As sessões de orientações aconteceram de forma tranqüila e rápida na oficina, ocorreram junto com o módulo de interpretação, não tínhamos muito tempo, mas essa introdução com as sessões de orientações foram fundamentais no processo de continuidade da oficina.

O trabalho realizado com os jogos durante a oficina permitiu que o Dirigível pudesse experimentar seus métodos de trabalho, muitos dos quais ainda estão sendo descobertos, pois se trata de um coletivo formado apenas há dois anos, mas, sempre quando estamos em sala de trabalho, optamos por nos sentir livres das indicações do que é certo ou errado na hora de desenvolver alguma atividade de experimentação para a cena, é o que é proposto por Spolin quando ela fala de *Aprovação/Desaprovação*.

[...] é sentir liberdade pessoal. Antes de jogar, devemos estar livres. É necessário ser parte do mundo que nos circunda e torná-lo real tocando, vendo, sentindo o seu sabor, e o seu aroma – o que procuramos é contato direto com o ambiente. Ele deve ser investigado, questionado, aceito ou rejeitado. A liberdade pessoal para fazer isso leva-nos a experimentar e adquirir autoconsciência (auto-identidade) e auto-expressão [...] Muito poucos de nós são capazes de estabelecer esse contato direto com a realidade. Nosso mais simples movimento em relação ao ambiente é interrompido pela necessidade de comentário ou interpretação favorável por uma autoridade estabelecida.

Tememos não ser aprovados, ou então aceitamos comentário e interpretação de fora inquestionavelmente [...]

Abandonados aos julgamentos arbitrários dos outros, oscilamos diariamente entre o desejo de ser amado e o medo da rejeição para reproduzir. Qualificamos como “bons” ou “maus” desde o nascimento (um bebê bom não chora) nos tornamos tão dependente da tênue base de julgamento de aprovação/desaprovação que ficamos criativamente paralisados. Vemos dos outros e sentimos o cheiro com o nariz dos outros [...]

[...] Aprovação/desaprovação cresce do autoritarismo que, com o decorrer dos anos, passou dos pais para o professor e, finalmente para o de toda e estrutura social (o companheiro, o patrão, a família, os vizinhos, etc) [...]

A expectativa de julgamento impede um relacionamento livre nos trabalhos de atuação. Além disso, o professor não pode julgar o bom ou o mau pois que não existe uma maneira absolutamente certa ou errada para solucionar um problema: o professor, com um passado rico em experiências, pode conhecer uma centena de maneiras diferentes para solucionar um determinado problema, e o aluno pode aparecer com forma cento e um, que o professor até então não tinha pensado. Isto é particularmente válido nas artes. (SPOLIN, 2010,P.06 E 07).

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.

Desta forma sentimos os alunos-atores ainda mais próximos, a nossa participação nos módulos, que era a iniciação teatral deles, deixaram-nos mais seguros, pois errávamos e acertávamos juntos, trocávamos experiências não só de cena, mas também de vida. Uma hora ocupávamos o lugar de orientador e no outro estávamos jogando juntos.

Viola oferece caminhos para chegarmos à liberdade pessoal de cada um dentro de uma oficina de jogos, ou no que diz respeito ao teatro. O nosso planejamento foi seguido de acordo com o que propõe Spolin, no que tange a estabelecer um ambiente no qual o intuitivo possa aparecer e a experiência criativa se realizar.

Sem muitas modificações, nosso planejamento seguiu dentro dos conformes do nosso cronograma, modificações estas, como mudanças de horários, mudanças de jogos, um dia a mais para alguns módulos, mas que não influenciaram no andamento do processo.

Spolin sugere que o jogo é a forma mais natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade individual que é necessária para experiência criativa. Por acreditarmos que o jogo possa, sim, desenvolver a criatividade e percepção do jogador no ato de jogar é que elaboramos o nosso módulo interpretação para a oficina, também, com as premissas spolinianas.

O interpretar entra nessa pesquisa no seu sentido mais convencional, que segundo o Dicionário Caldas Aulete é: Interpretar (In.ter.pre.tar) v. td. [...] 3. Representar como ator (papel, personagem etc.): interpretar *personagens polêmicos*. Para Viola, todas as pessoas são capazes de atuar no palco, de improvisar. As pessoas que assim desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco, através dos jogos teatrais.

A oficina de Interpretação foi ministrada por Ana Marceliano Nunes e eu, elaborada através dos jogos teatrais propostos por Viola Spolin, unidos ao trabalho que fora desenvolvido no nosso processo anterior ainda como Grupo de Teatro

Universitário, baseado na tese de Mestrado de Wlad Lima⁷, *Dramaturgia Pessoal do ator*.

Elaboramos nossos encontros para a oficina como se elabora uma aula de Teatro, pois já estávamos influenciados pelos procedimentos didáticos aprendidos durante as disciplinas *métodos, práticas e materiais para o ensino do teatro*, *Didática de ensino e as disciplinas de Estágios* do curso de Licenciatura em teatro da UFPA. Sendo assim, não poderíamos mais pensar somente como artistas, na verdade pensávamos como professores de teatro, como artistas-docentes.

Nossos procedimentos, quanto à especificidade nas escolhas do que trabalharíamos nas oficinas, foi formulado para melhor compreendermos nossa pedagogia teatral, que elementos são esses escolhidos e destaco-os aqui para uma melhor compreensão da nossa organização quanto método de trabalho para essa parte do nosso processo artístico-pedagógico.

Figura 1 - Plano de Oficina - Modulo Interpretação

PLANO DE OFICINA: MÓDULO INTERPRETAÇÃO.

Módulo I – Interpretação -5h

CONTEÚDO: Alongamento; Aquecimento corporal; Jogos teatrais como preparação do atuante; Improvisação como método de criação de cena; História pessoal como matéria prima criativa para a cena;

OBJETIVOS:

- Promover a iniciação teatral dos integrantes, baseada nas trajetórias de vida e realidade social dos envolvidos;
- Proporcionar o aprendizado da linguagem a partir do trabalho do ator-criador
- Discutir a temática exclusão social através da oficina de forma que esta possa servir de laboratório para a montagem do espetáculo do Coletivo;

ATIVIDADES:

Encontro I:

- Apresentação lúdica dos participantes.
- Jogo de alongamento e aquecimento.
- Histórias de vida: Música que expresse um desejo.

Encontro II:

- Jogo de alongamento e aquecimento
- Jogos de improvisação baseado nas histórias de vida: ONDE, QUEM E O QUÊ

⁷ É artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA. Atualmente, na Universidade Federal do Pará, é professora no curso técnico de formação de ator, na graduação em dança e em teatro, na especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo e no mestrado em Arte do Programa de Pós-graduação em Artes PPGArtes - do Instituto de Ciências da Arte ICA.

Encontro IV:

-Alongamento e aquecimento. Ensaio.

-Criação de cenas dirigidas por participantes.

METODOLOGIA: Jogos teatrais; Improvisação para o teatro; Dramaturgia pessoal do ator.

RECURSOS NECESSÁRIOS: Sala de ensaio, papel, caneta, corpo e voz.

BIBLIOGRAFIA:

Reverbel, Olga: **Um Caminho do teatro na escola**, série Pensamento e ação no Magistério, vol. 10. São Paulo, Ed. Scipione, 1989.

SPOLIN, Viola: **Improvisação Para o Teatro**, Tradução de Ingrid Dormien Koudela et Eduardo José de Almeida Amos, Coleção Estudos nº 62, Editora Perspectiva, 2003.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de Teatro**. Campinas: Papyrus, 2001.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**. 1. Ed. Belém: edição independente, 2005.

Fonte 1 - Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

Acreditamos que toda influencia da Licenciatura não nos prendeu de forma rígida aos modelos de Plano de Aula, mas o planejamento de cada encontro aconteceu por essa influência, como um meio de exercer a nossa formação quanto professores.

Os jogos selecionados para o trabalho na oficina tiveram que ser pensados de acordo com o tempo que dispúnhamos para a realização do trabalho, adaptamos ao nosso tempo e não tivemos como seguir exatamente os procedimentos nas seções de jogos propostos por Spolin. Alguns jogos de entrosamento de grupo foram trabalhados e partimos em seguida para a improvisação de cenas trabalhando o ONDE, QUEM e O QUÊ.

Para Spolin, os termos teatrais: cenário, personagem e ação de cena, são substituídos por Onde, Quem e o Quê por limitarem os jogadores à situação teatral. A utilização do Onde, Quem e o Quê conduzem os jogadores de forma não verbal para o mundo exterior de ambiente, relacionamento e atividade, o universo do cotidiano (2012, p. 47).

Na oficina, os alunos-atores, após as indicações de como perceber quem seriam na cena improvisada ou o relacionamento que manteriam com o outro aluno-ator e que atividades compartilhariam em cena depois das indicações do Onde, Quem e o Quê, conseguiam compreender melhor a dinâmica de improvisar uma

situação, como a de caminhar até uma lotérica e serem surpreendidos por um assalto, além de ser uma história bastante comum, o ato de improvisar em cena partindo deste método foi ficando cada vez mais fluente. A cada nova cena as relações entre os alunos-atores, no improviso, parecia mais clara, mais despreocupada.

Figura 2- Oficina de Interpretação. Alunos-atores em cena de improviso.



Fonte 2 - Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

Durante a oficina continuamos trabalhando jogos nos módulos seguintes, tanto para música, quanto para a dança. O módulo de Dança foi ministrado por Leonardo Almeida Bahia⁸, Vittória Braun⁹ e Alyne Goes¹⁰. Foi trabalhado por eles o contato improvisação de Steven Parkison, relacionando a técnica com os jogos de improviso. Durante os encontros, os alunos-atores teriam que improvisar uma cena dançada, envolvendo o tema desejo e o contato e improvisação, a cena foi criada

⁸ Ator do Dirigível Coletivo, formado pelos cursos Técnicos de dança e teatro pela Escola de teatro e dança da UFPA. Possui graduação em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade Estadual do Pará(2007), Especialista em estudos contemporâneos do corpo pela UFPA. Atuante do grupo de teatro Universidade – GTU.

⁹ Atriz, Cantora e produtora, no Dirigível Coletivo de Teatro. Graduanda em Lic. Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Participou de espetáculos no Grupo de Teatro Universitário da UFPA como Maquina, Dons de Quixote e Ao Vosso Ventre.

¹⁰ Atriz e dançarina, Graduanda em Lic. Plena em Teatro pela UFPA, Formada pelo curso técnico em formação de Ator pela Escola de Teatro e Dança.

apenas com o corpo, com o tocar o outro, enxergando o outro e se deixando enxergar.

Segundo Spolin (1985, p.81), Contatos estreitos entre os jogadores, quando um braço realmente segura o outro braço ou um olho olha bem dentro do outro, tornam o espetáculo mais vivo e mais sólido. O Contato pode intensificar cenas altamente dramáticas. Aqui (no contato) os atores não podem evadir através de diálogos e personagens, mas sim estar presentes e serem vistos.

Figura 3 - Plano de Oficina - Modulo Dança

PLANO DE OFICINA: MÓDULO DANÇA.

Módulo I --4h

CONTEÚDO: Alongamento; Aquecimento corporal; Jogos teatrais como preparação do atuante; Improvisação como método de criação de cena; contato e improvisação; História pessoal como matéria prima criativa para a cena;

OBJETIVOS:

- Promover a iniciação a Dança dos integrantes, baseada nas trajetórias de vida e realidade social dos envolvidos através do contato e improvisação.
- Proporcionar o aprendizado da linguagem a partir do trabalho do ator-criador
- Discutir a temática exclusão social através da oficina de forma que esta possa servir de laboratório para a montagem do espetáculo do Coletivo;

ATIVIDADES:

Encontro V:

- Contato e Improvisação: jogo de contato com o corpo.
- Contato com a estrutura Física.
- Contato periférico.
- Criar uma cena procurando mostrar o seu desejo através do contato periférico.

Encontro VI: Contato e Improvisação: contato com o olhar.

- Contato com o dedo.
- Contato com o objeto (Baloão, bastão)
- Criar uma cena dançada, envolvendo o tema desejo e o conato e improvisação.

METODOLOGIA: Jogos teatrais; Improvisação para o teatro; Contato e improvisação.

RECURSOS NECESSÁRIOS: Sala de ensaio, som, pen-drive, musica, corpo e voz.

BIBLIOGRAFIA:

Acrescentar o Steven parkson.

Reverbel, Olga: **Um Caminho do teatro na escola**, série Pensamento e ação no Magistério, vol. 10. São Paulo, Ed. Scipione, 1989.

SPOLIN, Viola: **Improvisação Para o Teatro**, Tradução de Ingrid Dormien Koudela et Eduardo José de Almeida Amos, Coleção Estudos nº 62, Editora Perspectiva, 2003.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de Teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**. 1. Ed. Belém: edição independente, 2005.

Fonte 3- Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

Já no módulo Musica, que foi ministrado por Armando de Mendonça¹¹ e Luciano Lira¹², foi trabalhado um jogo de improvisar sons, com objetos que foram trazidos pelos alunos-atores de suas casas, objetos como latas, garrafas de plástico, sacolas plásticas, tudo que pudéssemos extrair sons. Neste momento, já iniciávamos o trabalho de experimentar o som de sucatas. Ainda na oficina de Música foi pedido para os alunos-atores, que trouxessem uma música que fosse especial para eles, para observarmos também a relação deles com a música.

Vários ritmos musicais apareceram neste jogo, desde hinos evangélicos ao Techno Brega. Neste momento, foi trabalhado como uma atividade de auto-expressão para os alunos-atores, a música deveria ser cantada, sem medos, sem reprovações e críticas. A vergonha de cantar por conta de uma voz mais desafinada ou por conta de não saber a letra de música inteira, fez com que os adolescentes do Jurunas, todos, cantassem acompanhados dos seus aparelhos celulares e fones de ouvido, mas nem por isso o jogo perdeu o sentido, foi um dos jogos mais prazerosos e divertidos de toda a oficina, os alunos-atores, estavam relaxados, espertos e atentos nas músicas dos outros jogadores.

¹¹ Ator e músico. Formado em Bacharelado em Música pela Universidade Estadual do Pará (2012), com habilitação em Viola. Atualmente é violista do Quarteto de Cordas da UEPA, integra o grupo Dirigível Coletivo de Teatro e Palhaços Trovadores como ator e músico. Tem experiência artística nas linguagens do teatro e da música, tendo se apresentado em diversas salas de recitais, teatros, bares e praças, com experiência tanto no campo na música erudita como na popular. Tem atuado como músico arranjador, diretor musical e ator de diversos espetáculos teatrais e como músico convidado em corais e orquestras de cidade de Belém PA.

¹² Ator, músico no Dirigível Coletivo de Teatro, Graduando em Licenciatura plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Possui curso técnico profissionalizante pela Universidade Federal do Pará(2011). Foi Bolsista do Projeto de extensão Teatro Com-Vida pela Universidade Federal do Pará.

Figura 4 - Plano de Oficina - Modulo Música.

PLANO DE OFICINA: MÓDULO MUSICA.**Módulo I --4h**

CONTEÚDO: Alongamento; Aquecimento corporal; Jogos teatrais como preparação do atuante; Improvisação como método de criação de cena; História pessoal como matéria prima criativa para a cena;

OBJETIVOS:

- Promover a iniciação a música dos integrantes, baseada nas trajetórias de vida e realidade social dos envolvidos.
- Proporcionar o aprendizado da linguagem a partir da experimentação e contato com objetos sonoros.
- Discutir a temática exclusão social através da oficina de forma que esta possa servir de laboratório para a montagem do espetáculo do Coletivo;

ATIVIDADES:**Encontro I:**

- trazer objetos que possam ser reutilizados como instrumentos musicais para o encontro III;
- Coletar músicas trazidas pelas histórias de vida.

Encontro III:

- preparação corporal e vocal trabalhando ressonadores;
- reconhecimento de objetos reutilizados. Orientar no uso destes como instrumentos de percussão;
- Jogo de improviso envolvendo voz, corpo e instrumentos. Coletar repertório de vozes, movimentos e ritmos.
- cantar as músicas trazidas pelas histórias.

Encontro IV:

- Jogo de alongamento e aquecimento;
- Criação de cenas dirigidas por participantes.

METODOLOGIA: Jogos teatrais; Improvisação para o teatro; Contato e improvisação.

RECURSOS NECESSÁRIOS: Sala de ensaio, som, pen-drive, musica, corpo e voz.

BIBLIOGRAFIA:

Reverbel, Olga: **Um Caminho do teatro na escola**, série Pensamento e ação no Magistério, vol. 10. São Paulo, Ed. Scipione, 1989.

SPOLIN, Viola: **Improvisação Para o Teatro**, Tradução de Ingrid Dormien Koudela et Eduardo José de Almeida Amos, Coleção Estudos nº 62, Editora Perspectiva, 2003.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de Teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**. 1. Ed. Belém: edição independente, 2005.

Fonte 4- Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

O planejamento de toda a oficina foi importantíssimo tanto para a nossa organização como para a compreensão da pedagogia teatral trabalhada nesse processo artístico-pedagógico pelo Dirigível. A importância desse planejamento

prévio mostra que a pedagogia teatral do Coletivo só tende a se intensificar com o amadurecimento do grupo, espero por isso, chegue com o passar dos anos.

3.1 PRODUTO FINAL DA OFICINA.

O resultado da oficina se deu com o fechamento do Módulo Dramaturgia. Após um mês de trabalho com os adolescentes no Jurunas, tínhamos uma porção de produtos para finalizar o trabalho, tudo articulado para que o trabalho realizado pelos alunos-atores pudesse ser encaminhado para um resultado, que seria aberto ao público.

As cenas criadas durante o processo e as músicas trazidas por eles, fariam parte da apresentação final, tudo muito bem pensado pelo ministrante do Módulo de Dramaturgia Maycon Douglas¹³. Nesse contexto usamos o conceito de Bricolagem que de acordo com Claude Levi-Strauss (citado Por Telles, 2008) o *bricoleur* é um artesão que conjuga, re-agrupa, reordena a partir de um conjunto finito de materiais.

O trabalho realizado com bricolagem foi exclusivamente para a construção de uma dramaturgia criada a partir do processo artístico-pedagógico propiciado pela oficina, o conceito de bricolagem no campo teatral possibilita analisar esses processos como re-articulação de materiais já adquiridos.

Elza de Andrade (citado por Telles, 2008, p.18) afirma que a bricolagem é uma necessidade para o ator cômico, que relaciona, desmonta, recompõe, assimila e re-elabora elementos, criando, a partir de materiais já conhecidos, um novo modelo, uma nova estrutura.

De acordo com Telles, a bricolagem é uma prática comum do processo do artista-docente, que a utilização da mesma está ligada as duas práticas, tanto a artística quanto a pedagógica, pois,

Seguindo esta perspectiva, podemos afirmar que o artista-docente desenvolve seu trabalho também num processo contínuo de desmonte, recomposição e elaboração de atividades e definição de conteúdos a serem trabalhados pelos alunos nas salas de aula, pois o exercício docente não se

¹³ Ator, Diretor e Dramaturgo do Dirigível coletivo de Teatro. Diretor do grupo de Teatro Universitário de Rua GTU-RUA da UFPA, Graduando em licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará, Formado pelo curso Técnico em formação de ator pela Escola de teatro e dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA.

encontra deslocado de sua prática artística. O material a ser transposto para a sala de aula se organiza paralelamente à dinâmica dos processos de criação, com os quais este artista-docente está envolvido, ou seja, na reelaboração destas vivências em novos arranjos, destinados à transmissão de conhecimentos e práticas de trabalho (TELLES, 2008, p. 18).

A dramaturgia construída através da bricolagem resultou na apresentação final que também aconteceu na Quadra da escola de samba *Rancho não posso me amofinar*. A Apresentação foi uma síntese do processo de iniciação teatral daqueles jovens e podemos observar que a mudança de comportamento dos alunos-atores do primeiro dia para o último foi significativa. A apresentação final da oficina, mostrava atores mais confiantes, improvisando na hora da apresentação, acredito que alguma mudança causamos na vida dos alunos-atores que participaram da primeira oficina ministrada pelo Dirigível.

Figura 5 - Plano de Oficina - Módulo Dramaturgia.

PLANO DE OFICINA: MÓDULO DRAMATURGIA.

Módulo I --4h

CONTEÚDO: Introdução a dramaturgia, História pessoal como matéria prima criativa para a cena;

OBJETIVOS:

- Promover a iniciação a Dramaturgia dos integrantes, baseada nas trajetórias de vida e realidade social dos envolvidos.
- Proporcionar o aprendizado da escrita dramaturgica a partir do trabalho da Bricolagem, organizando em cenas as Historias criadas pelos jogos de improviso.
- Discutir a temática exclusão social através da oficina de forma que esta possa servir de laboratório para a montagem do espetáculo do Coletivo;

ATIVIDADES:

Encontro V:

- Introdução a Dramaturgia;
- Diálogos sobre as cenas apresentadas;

Encontro VI:

- orientações à equipe de Dramaturgia;
- Bricolagem, Construção lógica da cena.

METODOLOGIA: Jogos teatrais; Improvisação para o teatro; Contato e improvisação.

RECURSOS NECESSÁRIOS: Sala de ensaio, som, pen-drive, musica, corpo e voz.

BIBLIOGRAFIA:

SPOLIN, Viola: **Improvisação Para o Teatro**, Tradução de Ingrid Dormien Koudela et Eduardo José de Almeida Amos, Coleção Estudos nº 62, Editora Perspectiva, 2003.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de Teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**. 1. Ed. Belém: edição independente, 2005.

Fonte 5 - Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

A utilização da oficina como recurso pedagógico, acionado pelo Dirigível na naquela comunidade, só vem a afirmar o trabalho artístico-pedagógico que ainda pode ser desenvolvido pelo Coletivo. A experimentação de uma abordagem, através dos jogos teatrais, que proporcionam material para a criação do espetáculo Sucata & Diamante, talvez seja apenas o primeiro passo para a utilização dessa abordagem pedagógica em todos os nossos processos criativos.

Figura 6 - Alguns participantes da oficina e alguns membros do Dirigível.



Fonte 6 - Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro, 2012.

4. ***DIRIGÍVEL COLETIVO DE TEATRO: SUCATA, O JOGO E A RUA.***

Desde o momento em que decidimos experimentar o teatro de rua, queríamos de alguma forma desenvolver uma pesquisa autoral de grupo sobre a nossa linguagem, uma busca por nossa poética de trabalho. O coletivo se considera ainda em um espaço de experimentação, e isso me deixou seguro para experimentar o jogo no nosso processo de descoberta de linguagem.

Teatro de rua, expressão utilizada para nomear qualquer espetáculo em locais públicos sem a organização espacial prevista por alguma arquitetura específica. O conceito de teatro de rua como conhecemos hoje, é marcado por uma intenção explícita de criar encenações para ser apresentadas no espaço público. A rua consolidou-se como uma escolha, e não necessariamente uma ausência de alternativa, como muitos podem pensar (VASCONCELLOS, 1987, p.229).

Nossas saídas para rua, nos mostraram o que nos esperava enquanto clima, as vezes tínhamos sol, mas este sempre muito quente e outras vezes, muita chuva, caracterizando o clima da Região. Passamos a nos encontrar aos domingos, esses encontros aconteciam sempre em praças diferentes. Nossos ensaios nas praças serviam para testarmos a cenografia, observávamos se a visualidade funcionaria e sempre achávamos que faltava alguma coisa.

Nossos encontros nas praças sempre começam com um jogo tradicional, pira-pegas, por exemplo, para darmos um tom de brincadeira aos ensaios, conectar o grupo através do jogo, deixa-los afinados e propiciar uma atmosfera de relaxamento, para iniciarmos o ensaio.

Nossa estreia na rua foi assumida pelo Coletivo, pois tínhamos nos dado um prazo que já tínhamos adiado por quase um mês. Nosso Planejamento não poderia ser quebrado e o espetáculo ainda não estava afinado, mas todo concluído. Bancamos a estreia, com a ideia de observarmos o que daria certo e o que daria errado, para depois voltarmos a sala de ensaio e reorganiza-lo.

Figura 7 - Ensaio Sucata & Diamante - Praça Brasil, 2012.



Foto 1: Anibal Pacha, 2012.

Figura 8 - Estreia Sucata & Diamante. Praça da Bíblia, Ananindeua-Pa, 2012.



Fonte 7- Foto: Arquivo Dirigível Coletivo de Teatro.

Nosso primeiro espetáculo criado para a rua foi valido para experimentarmos a linguagem, por em prática nossos discursos de que arte e conhecimento são um direito de todos. Acreditamos que essa primeira ida às ruas de Belém, nos fortalece

quanto a reconhecimento de ser um grupo de teatro de rua, que discute a desigualdade social e faz o público refletir sobre o tema discutido no espetáculo.

Começamos nossos encontros para a construção do nosso espetáculo ainda em uma sala fechada, descobrindo cenas, idealizando, avaliando o nosso trabalho e resgatando tudo o que seria importante da vivência na oficina e ainda com a leitura da obra de Antoine Galland, a Narrativa de Sherazade, história que tanto nos inspirou no processo.

Todo o material cênico nasce do trabalho prático, em sala de ensaio, até mesmo o diálogo que aconteceu pós-oficina, que foi totalmente prático e intenso, pois discutíamos o material que já tínhamos. Intenso no sentido de descobertas sobre o que seria o nosso espetáculo, como adaptar a obra literária para o teatro e de como conseguir utilizar o espaço da rua.

A forma de organizar os encontros partiu da mesma forma que se organizou a oficina. Cada encontro planejado, jogos selecionados para a criação de cenas, mas a única diferença é que tudo foi mudando de acordo com as idéias que eram agregadas ao processo pelo próprio coletivo.

Cada encontro foi planejado por mim e Maycon Douglas, que assinou a dramaturgia do espetáculo, criada a partir de cenas propostas pelos atores e por jogos de improviso.

Jogos de improviso têm como foco a participação criativa e espontânea com o corpo, com a comunicação e com a solução do problema da cena.

Para Ryngaert, o improviso enquanto instrumento criativo atribui ao ator um lugar essencial ao processo.

Ele é ao mesmo tempo autor e executor da partitura e pode através dela expressar suas ambições, contra aquilo que, às vezes, foi chamado de ditadura do texto e do encenador. A imaginação do ator e suas qualidades pessoais podem se desenvolver mais amplamente na improvisação do que em qualquer outro lugar. (1985, p.86).

Nossa vontade em trabalhar com a improvisação se dá justamente pela liberdade de criação, exercitação da criatividade e a importância do criador no processo. Os jogos foram planejados e reformulados a partir dos jogos propostos por

Viola Spolin, nos livros *Jogos Teatrais o fichário de Viola Spolin*¹⁴, *o Jogo teatral no livro do diretor*¹⁵, sem contar com o livro *Improvisação para o teatro*¹⁶.

No nosso primeiro encontro, pedi aos atores do processo para criarem uma cena, não de improviso, apenas que pensassem na relação com o nosso tema principal, o desejo. Não que a essa cena fosse fazer parte do espetáculo, mais muito para compartilharem e sentirem que estavam também em um processo de criação artístico onde eles atuariam, opinariam e compartilhariam tudo com todos.

Nosso grupo já vem desde o início num processo horizontalizado de organização, onde a figura do diretor não tem o poder supremo dentro do processo de criação. Não há papéis a desempenhar! Não há nada a ensinar! Não há nada a aprender! Durante o processo criativo do Dirigível, não existe a figura que dá ordens de ensinar, de aprender, de provar, de representar, de agradar, de recompensar, de apaziguar, de punir, de disciplinar. (SPOLIN, 2012, p.33)

Essa organização faz com que todos se sintam parte, donos do que estão construindo. Sendo assim, acredito que essa pesquisa de descoberta por uma poética, por uma linguagem, está fortemente apontando ao processo colaborativo de trabalho que segundo André Carreira¹⁷ e Daniel Olivetto¹⁸ são:

Esse conjunto de elementos representa um referencial para se delimitar a idéia de teatro de grupo que é reivindicada por um grande número de projetos coletivos que estão em funcionamento no país. O que caracteriza boa parte dos grupos teatrais atualmente é a busca por formas de organização do trabalho grupal que se sustentem em processos de pesquisas atoriais, como elemento de base para a criação do texto dramático, e do espetáculo, de um modo geral. Cabe destacar, nestas

¹⁴ Spolin, Viola. **Jogos Teatrais: o Fichário de Viola Spolin / Viola Spolin**; Tradução de Ingrid Dormien Koudela – São Paulo: Perspectiva, 2012.

¹⁵ SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela – São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁶ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela – São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁷ Graduado Licenciatura em Educação Artística (artes plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Pesquisa com ênfase em Teatro na cidade e procedimentos de interpretação. André Carreira também dirige os grupos teatrais Experiência Subterrânea de Florianópolis e Teatro que Roda. Seu trabalho criativo está centrado na noção de risco físico e na exploração de fronteiras no trabalho do ator.

¹⁸ Mestre em Teatro pelo PPGT - CEART - UDESC e Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pelo mesmo Centro. Trabalhou como Bolsista de Iniciação científica nos projetos "Imagética grotesca" (orientação: Prof. Dr. Antônio Vargas Santana - 2007-2008) e "O teatro de grupo e a construção de modelos de trabalho de ator" (orientação: Prof. Dr. André Carreira - 2004-2008). É ator, diretor e produtor teatral, integra desde 1999 a Cia. Experimentus Teatrais em Itajaí - SC. Publicou artigos sobre teatro e política cultural nas revistas "Polêmica Imagem" (UFRJ -RJ),"Revista do 10º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau" (SC), "Revista Espaço em Aberto" (SC), além de capítulos dos livros "Teatro da Vertigem: Processos contemporâneos" (2009) e "Meyerhold Experimentalismo e Vanguarda" (2008), e de textos em jornais de circulação estadual.

práticas grupais, uma valorização da figura do ator na construção do objeto textual e na própria definição dos rumos da encenação em sua totalidade. Isso repercute de forma direta na instauração de processos criativos que adquirem a forma de processo coletivo ou de processo colaborativo. Nestes dois modos de trabalho, o ator passa a ser fundamental na criação da dramaturgia, e conseqüentemente cumpre uma função central na criação do espetáculo [...] (CARRERA; OLIVETTO, revista eletrônica Polemica, 2007. Caderno Imagem)

E o que diz respeito da diferenciação do processo colaborativo para o processo coletivo eles dizem.

[...] seria centralmente o fato de cada indivíduo assinar sua função, ainda que todos discutam os aspectos relativos ao trabalho dos outros. Portanto, no processo colaborativo, nos momentos de tomada de decisões polêmicas cada um responde por sua respectiva área, dando a 'palavra final'. (CARRERA; OLIVETTO, revista eletrônica Polemica, 2007, caderno imagem).

A respeito de como o nosso processo criativo caminhou, acredito que nele contenham as características de um processo colaborativo, nos propusemos a assinar esse trabalho com o teor de processo colaborativo.

O coletivo foi de fundamental importância para a construção da Dramaturgia do Sucata & Diamante. As opiniões de todos os membros desse processo serviram para a construção da musicalidade que foi assinada por Armando de Mendonça, para a construção do Figurino, que foi todo elaborado com roupas usadas de brechós, ou doadas pelos próprios atores, como propostas apresentadas de como eles achavam que deveriam ser os figurinos de seus personagens. Idéia de Ana Marceliano que, com a ajuda de Starllone Souza, fizeram com que essas peças de roupas pudessem se transformar em figurino e assinam quanto figurinistas do Sucata & Diamante.

Maycon Douglas, que aproveitou todas as cenas de improviso, de cenas preparadas, textos escritos em relação ao processo pelos atores, construiu uma dramaturgia baseada no que foi proposto durante o trabalho de criação de cenas, claro que dando a sua assinatura no que diz respeito à estrutura textual. E o que é mais interessante é que, além de assinarem funções nesse processo, Ana Marceliano, Armando de Mendonça, Maycon Douglas, também fizeram parte do elenco com Vitória Braun, Krishna Rohini, Alyne Goes e Luciano Lira.

Minha participação foi a de conduzir esse processo, sempre deixando muito livre para opiniões sobre como a cena deveria acontecer, como tal jogo foi bom para resolver tal problema de cena, para a elaboração e condução da escrita da Dramaturgia, enfim, todos ativamente criadores da dramaturgia, da sua visualidade, criadores do espetáculo *Sucata & Diamante*.

Durante a gênese de processo do *Sucata & Diamante*, decidimos trabalhar com o que a rua nos oferecesse, tentar reutilizar materiais descartados, como baldes grandes, latas de refrigerantes e cervejas, carcaças de carros e motos, tentando, assim, carregar na visualidade do espetáculo a imagem de objetos descartados que encontrávamos pelas ruas do Jurunas.

Nossos encontros aconteciam as terças, quintas, sextas e domingos, eles começavam com um treinamento corporal, partíamos para jogos e em seguida para improviso de cenas. A cada encontro buscávamos relacionar o improviso com a história do livro e os acontecimentos da oficina, sempre lembrando a fala dos participantes, das cenas propostas por eles e todo ambiente do bairro que nos cercou durante a oficina, assim fomos dando direcionamentos e caminhando com o nosso processo de criação.

No decorrer dos ensaios na sala de trabalho, partimos, além das criações de cenas por jogos, para uma oficina de iniciação musical e ritmo com Armando de Mendonça, com latas de alumínio, estas de refrigerantes e cervejas.

A oficina fora realizada em dois dias, nos dando base para o que seria a musicalidade do espetáculo. O som tirado de sucatas, na oficina de musica, nos fazia acreditar que ideia era linda, mas a execução uma catástrofe, o som era estridente demais ou estranho demais, acreditávamos que não conseguiríamos o som de sucata que tanto queríamos que fosse a base musical do espetáculo.

No decorrer da oficina, as descobertas foram acontecendo, experimentar, manipular, tocar as sucatas foi divertido e revelador para descobrirmos o som que teríamos no espetáculo. Conseguimos com muito esforço realizar jogos, que envolviam tempo e contratempo na musica.

Após a oficina de musica com as sucatas, pedi que todos escrevessem sobre o seu Aladim, pois, desde o término da oficina, ficou claro que todos tinham um

Aladim pessoal. Deste exercício comporíamos uma música para o espetáculo, Armando e eu. Deixamos claro o objetivo desse exercício e a maior surpresa foi quando três membros do Coletivo chegaram com uma letra de música pronta e, de uma hora para outra, tínhamos três músicas, sem arranjos, mas já encaminhados pelos compositores, Ana Marceliano, Maycon Douglas e Luciano Lira.

A visualidade do espetáculo foi pensada e assinada pelo grupo, talvez a única função que não coube à assinatura de alguém especificamente. Todo o trabalho de ida a uma sucataria, o Planejamento dos materiais a serem utilizados, tudo foi dialogado com o Coletivo e essa visualidade foi assumida por oito pessoas. Talvez esta seja a única parte do processo que não tenha ainda sido finalizada, pois a mesma não tinha força suficiente para o teatro de rua. Hoje essa visualidade encontra-se sendo trabalhada por todo o coletivo, na tentativa de dar um ponto final à visualidade que tanto nos incomoda.

4.1 O JOGO E A DRAMATURGIA

A dramaturgia foi escrita durante o processo de criação, nossos encontros eram recheados de cenas improvisadas a partir das indicações do livro e da oficina. O dramaturgo do processo observava, filmava, anotava as cenas que serviriam de base para a criação da dramaturgia e iniciava o seu trabalho de *Bricoleur*.

Muitas cenas foram criadas a partir de jogos, não só de improviso, mas jogos teatrais como o *contar uma história*, entre outros muitos jogos encontrados no livro *jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*, além de jogos tradicionais e brincadeiras de rua. As improvisações dialogavam com a pesquisa feita em laboratório e com o argumento proposto sobre a periferia, nossas cenas improvisadas partiam de todos os argumentos adquiridos na fase inicial do processo.

Além da leitura do Livro, o nosso outro indutor, a oficina, foi da maior importância para esse momento da escrita da dramaturgia, pois a vivência do grupo na periferia abriu o olhar para uma realidade até então apenas imaginada para uma parte do grupo, pois a outra metade do coletivo vem de outras periferias da região metropolitana de Belém e isso fez igualar, de certo modo, esse olhar para conseguirmos dar continuidade no nosso processo criativo, falando daquela

realidade, da realidade de alguns do grupo e da vivência na oficina para a outra metade.

A nossa oficina também aconteceria nas periferias de alguns membros do coletivo, mas, por conta de estrutura, acabamos realizando somente alguns encontros para observarmos o ambiente e as pessoas daquele bairro. Muitos de nossos ensaios aconteceram no município de Ananindeua, onde reside a metade dos membros do coletivo.

Maycon Douglas mora no Bairro do PAAR, sua vivência foi de fundamental importância na escrita dessa dramaturgia. As cenas sempre partiam com induções do que havíamos observado e vivenciado durante a nossa oficina, sendo criada a muitas mãos, mas sempre respeitando a função do Dramaturgo, ele crivava o que era necessário para a escrita da Dramaturgia.

O trabalho realizado para a construção da dramaturgia foi completamente influenciado pela observação feita em laboratório e pelas conversas em grupo sobre a realidade das periferias e suas particularidades. O mote, que foi o livro *Aladim e lâmpada maravilhosa*, ganha uma nova essência, mas ainda fazendo referência ao que a obra oferece.

A dramaturgia foi sendo construída durante todo o processo de criação que durou cerca de sete meses, mas ainda continuamos a modificá-la. O processo de criação dessa dramaturgia através dos jogos se dava da seguinte forma: Grupos separados, tema indutor que partia de uma observação da oficina e um trecho do livro indutor e partíamos para a improvisação, um grupo assistia o outro e avaliávamos as cenas improvisadas.

Uma das primeiras cenas a serem construídas com essa metodologia foi a cena em que a mãe de Aladim descreve e apresenta o filho para o público. Nesse dia estávamos em uma praça da cidade, Praça Brasil, o jogo tinha o seguinte andamento, eles teriam que contar uma história que apresentasse o Aladim, nosso personagem principal. O jogo escolhido para a construção dessa cena foi o *Contando uma história*, jogo encontrados no livro *Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin*.

Em uma roda o elenco começa a contar uma história, um inicia a contar e passa a vez para o jogador ao lado, e este continua a história e assim até termos uma história com elementos suficientes para criarmos uma cena. Em seguida, o grupo é dividido em duas partes, eles teriam que construir uma cena a partir da história que eles mesmos inventaram. Essa história recebeu os personagens da mãe e do pai de Aladim, os garotos da rua, as meninas da escola entre outras várias personagens.

Na primeira cena nos foi mostrado, dois Aladins Narradores, que contavam suas próprias histórias em cena, intercalavam, narração e atuação. A segunda utilizou a figura da mãe para contar a história do filho, Aladim. Uma atriz contava sentada a frente da cena enquanto outros atores mostravam o contrário do que era dito pela atriz que interpretava a mãe.

Quando o dramaturgo observou as duas cenas, viu que poderia selecionar elementos das duas cenas para a criação da cena que estaria na dramaturgia. A seguir podemos observar como as duas cenas descritas ficaram a partir da observação do dramaturgo.

Figura 9 - Trecho da dramaturgia criada com jogos.

Mãe: Ah, tínhamos uma vida simples, éramos muito pobres, mas honestos... E o meu filho, ah... Meu filho é um amor de menino.

(Os atores que fazem os locutores fazem a transição para os seus outros personagens e ocupam o espaço cênico entre a rádio e a pilha de sucata no fundo de cena).

Mãe: Ele ama os animais, adora brincar com os gatinhos.

(Os atores do fundo de cena jogam da Sucata um objeto que é resignificado pelo ator que faz Aladim, transformando-o no Animal. Aladim pega o gato pelo rabo, joga contra chão, o gato grita desesperado (sonoplastia feita pelos atores da Sucata com as latas e sons de boca)).

Mãe: Os meninos viviam lá em casa atrás do meu filho e ele brincava calmamente com seus amiguinhos...

Aladim espanca um garoto (ator Curinga). Garoto grita desesperado.

Mãe: E as meninas então?! Meu menino tem muito jeito com as meninas...

Aladim corre atrás e puxa o cabelo de uma menina (Menina é feito pelo curinga). A menina grita desesperada.

Mãe: E a diversão favorita do meu filho era fazer surpresas ao seu finado pai.

Aladim disfarçado entra no quarto do Senhor Mustafá (o pai é feito pelo curinga)

Aladim: Perdeu! Perdeu! Perdeu!

O senhor Mustafá morre com o susto.

Aladim: Pai sou eu, pai, era brincadeira! (grita) MÃE!

Mãe: E desde então, Aladim não parou mais de fazer surpresas para as pessoas.

Aladim assalta mulher (mulher é feita pelo o Curinga)

Menina entra falando no celular (celular é feito de sucata)

Aladim: Deita no chão, que é que tu tens aí? Vai passando! (pega o celular da menina e fala nele) Foi roubado (risos), qual o teu nome?

Menina: Cleide!

Aladim: Que nome feio! Agora tu vai te chamar Stephanie, Stephanie da van, corre e não me olha!

Menina sai chorando, e Aladim fica rindo.

Mãe: E a escola então? Ele ia todos os dias pra aula sem reclamar e com vontade de aprender mais e mais...

Aladim dorme. Sua mãe o acorda.

Mãe: Menino, o que você está fazendo aí?

Aladim: O que é mãe?

Mãe: Vai logo pra aula se não vai chegar atrasado de novo, todo dia é isso

Aladim: todo dia é isso, todo dia é isso, todo dia tu queres que eu vá para a aula!

Mãe: Fala baixo comigo, tu te abicora!

Fonte 8 - Arquivo dramático do Dirigível Coletivo de Teatro.

Dentro dessa estrutura onde os atores, na prática, começam a criar a dramaturgia no processo de construção do espetáculo, volto a citar o processo

colaborativo de trabalho, desta vez com ênfase na criação de uma dramaturgia, que de acordo com Eduardo Cesar Silveira¹⁹,

O processo colaborativo se caracteriza como um processo coletivizado, mas que, diferentemente da criação coletiva, retoma as funções da criação teatral, diretor, figurinista, iluminador, cenógrafo e etc. O ator que era o centro da criação dá lugar ao grupo, à colaboração. Nada é mais importante do que o processo ou o espetáculo. Todos integrantes do grupo têm voz ativa na construção do texto, porém há um dramaturgo que escreve e assina a obra final.

A figura do dramaturgo é uma das mais importantes dentro do processo colaborativo. Cabe a ele a função de transformar o que é improvisado durante os ensaios em texto dramático. É imprescindível que o mesmo acompanhe quase que integralmente os ensaios do grupo, já que ele se torna um criador direto da obra teatral. (SILVEIRA, 2011. p 05).

Quando acertamos que o nosso processo seria um processo colaborativo, por conta da experimentação com o nosso processo anterior, que já caminhava para essas premissas colaborativas, ainda tínhamos dúvidas se daria certo, acho que estamos descobrindo formas de fazer, acertando e errando ao passo que experimentamos.

Esta sub- sessão é finalizada com o trabalho alcançado, um texto que foi escrito baseado na obra de Antoine Galland e das cenas criadas no Laboratório e em sala de trabalho.

Dramaturgia Sucata & Diamante.

Cena I

*Os atores em cortejo convidam o público para o local do espetáculo cantando a música - **A história está na rádio** em seguida os locutores Sheira e Zayde*

¹⁹ Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/AM. Estudante do curso superior de teatro (bacharelado e Licenciatura) da Universidade Anhembí Morumbi e da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP). Integra dois grupos de teatro na cidade de São Paulo e Guarulhos, respectivamente, "Núcleo de Pesquisa Teatral Os Parafernálhos" e "Núcleo Arranca".

entrevistam a mãe de Aladim, os mesmos atores que fazem os locutores também fazem os personagens Curinga e Aladim, respectivamente.

A história está na rádio

Essa história está na rádio

Que encanta o mundo

Em mil e uma noites

E convida todos a curtir

E o Aladim que encanta

Na aventura ele dança

Mas a sorte lhe sorri

Ainaraireainararerareainareira (2x)

Mais um ano se passou

Dois anos que chegou

Em mil e uma noites

O gênio acordou e chamou (falou)

Aladim AladimAladim

Ainaraireainararerareainareira (2x)

Baldes e sucatas são usados como elementos cênicos para montar a rádio. Os atores que não estão na rádio ficam juntos com o entulho de sucatas no fundo de cena.

Atores no fundo de cena cantam a vinheta da Rádio:

Vinheta da Rádio

Tu tá na FM

Em mil e umas noites

Voando noite adentro

Com Sheira e Zayd.

Sheira: Alô, alô minha comunidade, bom dia! Está começando a “100,1 Noites FM” a radio que embala os corações apaixonados (os atores no fundo de cena, nesse momento participam da rádio cantando uma música de amor) que tocas as pedidas do momento e que emociona você ouvinte com historias emocionantes da própria comunidade, eu sou a Sheira a sua locutora de todas as manhãs e aqui do meu lado está a Zaid com comentários e musicas que esquentam a galera, mas antes, quero aqui deixar um grande beijo para os queridíssimos do Jurunas (após a locutora dizer o nome das pessoas os atores no fundo de cena mandam beijos como efeito sonoro que acompanha a fala): Mariana, Eluane e o Alikson! E por falar no Jurunas...Está começando aqui na sua “100,1 Noites FM”mais uma história de superação, mais uma história de luta e desafio, é a história de um menino que era muito pobre e vivia perambulando pelas ruas desta comunidade, mas, por sorte ou magia, ficou rico e famoso da noite para o dia.

Zaid: É isso mesmo Sheira, Aladim é seu nome, e quem nos conta o início de sua história é sua mãe, viúva do senhor Mustafá, ela é minha comadre e muito minha amiga, o senhor Mustafá vivia para o trabalho, acordava cedo e já estava na Sucataria entre ferros e ferrugem, tentando dar uma vida melhor para a sua família, mas que infelizmente não está mais entre nós (atores no fundo de cena cantam uma música de Amor).

Sheira: Muito bem Zaid, vamos deixar de enrolação e ir direto para a história. Então senhora, nos conte como era a sua vida e a de Aladim antes de se tornarem ricos e famosos na comunidade do Jurunas.

Mãe: Ah, tínhamos uma vida simples, éramos muito pobres, mas honestos... E o meu filho, ah... Meu filho é um amor de menino.

(Os atores que fazem os locutores fazem a transição para os seus outros personagens, e ocupam o espaço cênico entre a rádio e a pilha de sucata no fundo de cena).

Mãe: Ele ama os animais, adora brincar com os gatinhos.

Os atores do fundo de cena jogam da Sucata um objeto que é resignificado pelo ator que faz Aladim, transformando-o no Animal. Aladim pega o gato pelo rabo, joga contra chão, o gato grita desesperado (sonoplastia feita pelos atores da Sucata com as latas e sons de boca).

Mãe: Os meninos viviam lá em casa atrás do meu filho e ele brincava calmamente com seus amiguinhos...

Aladim espanca um garoto (ator que faz o Curinga). Garoto grita desesperado.

Mãe: E as meninas então?! Meu menino tem muito jeito com as meninas...

Aladim corre atrás e puxa o cabelo de uma menina (Menina é feito pelo curinga). A menina grita desesperada.

Mãe: E a diversão favorita do meu filho era fazer surpresas ao seu finado pai.

Aladim disfarçado entra no quarto do Senhor Mustafá (o pai é feito pelo curinga)

Aladim: Perdeu! Perdeu! Perdeu!

O senhor Mustafá morre com o susto.

Aladim: Pai sou eu, pai, era brincadeira! (grita) MÃE!

Mãe: E desde então, Aladim não parou mais de fazer surpresas para as pessoas.

Aladim assalta mulher (mulher é feita pelo o Curinga)

Menina entra falando no celular (celular é feito de sucata)

Aladim: Deita no chão, que é que tu tens aí? Vai passando! (pega o celular da menina e fala nele) Foi roubado (risos), qual o teu nome?

Menina: Cleide!

Aladim: Que nome feio! Agora tu vai te chamar Stephanie, Stephanie da van, corre e não me olha!

Menina sai chorando, e Aladim fica rindo.

Mãe: E a escola então? Ele ia todos os dias pra aula sem reclamar e com vontade de aprender mais e mais...

Aladim dorme e em seguida sua mãe o acorda.

Mãe: Menino, o que você está fazendo aí?

Aladim: O que é mãe?

Mãe: Vai logo pra aula se não vai chegar atrasado de novo, todo dia é isso

Aladim: todo é isso, todo é isso, todo dia tu queres que vá para a aula!

Mãe: Fala baixo comigo, tu te abicora!

A caminho da escola Aladim encontra um amigo, que o chama pra ganhar dinheiro no sinal (Malabares com as tampas dos Baldes).

(A música é cantada enquanto a cena a seguir acontece).

Menino Sonhador.

Lá vai o menino correndo

No meio das mangueiras

Vivendo a vida brincando

Com o vento dos vendavais

Lá vai o menino correndo

De baixo de um temporal

Tomando banho de chuva

Levando a vida a sonhar

Lá vai o menino sorrindo

Sonhando com o que virá

Enquanto que a realidade

Deixa a sua mãe a chorar

(Aladim ver um carro se aproximar e começa a errar os malabares, fica encantado com a mulher dentro dele)

Menino: (tentando esconder o erro de Aladim, começa a fazer os malabares sozinho) Tem algum trocado aí Bradubuldur?

Bradubuldur: Sempre! Mas não sou mulher de sustentar Vagabundo! Vai-te embora!

Lá vai o menino pensando

Na menina que viu passar

Sonhado que um dia ela

Com ele possa casar

Lá vai o menino sonhando

Com a vida que quer levar

O mundo cheio de glória

Amor, vitória e laia.

Menino: Ei, Mano tu não dá certo para os negócios não...

Aladim: Foi mau cara, é mulher!

Menino: Mulher, mulher...

Aladim: Há, me deixa!

Aladim caminha sozinho até se deparar com uma casa de jogos. (sonoplastia feita pelo coro com as latas e sons de boca.) Aladim então começa a jogar. Surge um homem misterioso e marrento (Africano), Ator sai da Sucata.

Coro: Let'sgo.

Aladim: Vai, vai, isso... Pra esquerda, vai, vai...

Africano: Ai moleque?

Aladim: O que foi?

Africano: Vamos jogar uma?

Aladim: *(sem dar muita importância, mas um pouco apreensivo)* Não, é que eu estou zerando!

Africano: Não rapaz, eu boto a fixa, tá pensando o quê, eu boto a fixa!

Aladim: *(fala seriamente tentando cortar o homem)* Não, é que eu quero jogar sozinho.

Africano: O que foi rapaz? Vamos jogar; todo mundo aqui me conhece, tu ta com medo? *(instigando Aladim)* Ta com medo, ta com medinho...

Aladim: Não estou com medo não, não é isso...

Africano: Eu já te disse todo mundo aqui me conhece, eu sou o Africano.

Aladim: Africano?!

Africano: Vamos jogar uma? *(Dá um imenso sorriso ao final da frase, tentando conquistar a confiança do menino)*

Aladim: Tudo bem então *(desistindo)*.

Coro: Let'sgo.

O celular do Africano começa a tocar

Africano: Não posso falar agora, estou ocupado!

Desliga o celular, mas quando vai guardá-lo no bolso deixa o celular cair no chão de propósito.

Aladim: Perdi!

Aladim percebe o celular no chão e o pega enquanto o Africano se exhibe para o público.

Africano: É que eu sou bom em tudo que é jogo... Ei, tu não me pareces estranho (segura pelo braço de Aladim), vem aqui comigo...

Aladim: Não, eu tenho que ir pra casa.

Aladim fica com medo do homem e sai correndo.

Africano: Mais que moleque burro! Ele caiu direitinho! (risos)

Aladim chega a sua casa com um celular.

Aladim: (com o celular na mão) Droga, o que foi que eu fiz?

Mãe: Ei menino, de quem é esse celular? Quem foi que te deu?

Aladim: (olhando para baixo) Sei lá mãe, nem sei como esse celular veio parar aqui!

Mãe: Ora não sabe? Deixa de contar mentira e vai logo devolver esse celular...

Africano: (do fundo de cena em cima de um balde) Parou com a palhaçada!

Cena II

Rádio

Atores da sucata cantam a vinheta

Sheira: Calma, calma... Ora meu povo e é só o começo, pois nós temos agora outro ilustre convidado conosco, mais um para nos contar um pouco mais desta história. Não é mesmo Zaid?

Zaid: Isso mesmo Sheira... É o senhor Africano que acaba de chegar

Zaid: bem, o senhor Africano, que era bicheiro no passado, mas hoje, é um importante cidadão desta comunidade, respeitado e admirado por todos, e ainda por cima é o principal patrocinador da “100,1 Noites FM”, seja muito bem vindo.

Africano: Bem, esse menino de quem vocês estão falando não é nem um santinho como vocês pensam não...

Mãe: É do meu filho que o senhor está falando?

Sheira: Calma, calma minha senhora.

Mãe: Calma é o cacete, tu achas que eu vou deixar falarem mal do meu filho pra todo mundo ouvir?

Africano: Bem, eu posso continuar ou essa velha encenqueira vai ficar atrapalhando?

Zaid: É claro que o senhor pode continuar. (para a mãe de Aladim, cochichando) se acalme minha senhora.

Africano: (gritando) Continuando!

Volta à cena no espaço entre a sucata e a rádio.

Aladim: Sei lá mãe, nem sei como esse celular veio parar aqui!

Mãe: Ora não sabe! Deixa de contar mentira e vai logo devolver esse celular...

Batem na Porta.

Africano: Ô de casa!

Mãe: Pode entrar!

Africano: Bom dia senhora!

Mãe: Bom dia para quem?

Africano: Bom dia Para mim com esse espetáculo de morena na minha frente.

Mãe de Aladim gosta do elogio!

Africano: Cadê o Mustafá

Mãe: Ele não tá

Africano: Ele ta para onde?

Mãe: Ele morreu!

Africano: (desconcertado) Morreu? Pô ele morreu foi? (fingindo choro), e que eu sou irmão dele?

Mãe: Mas o Mustafá não tinha irmão!

Africano: (desconcertado e parando o choro falso) pô ele não tinha irmão! (voltando com o choro falso), e que nos brigamos por conta da minha profissão, foi cada um para um lado. Eu vim aqui para conhecer a casa dele e agora eu quero poder cuidar da família do meu irmão. (olha para Aladim) O que foi menino, tá nervoso por me ver? Não vai contar para a sua mãe que já nos conhecemos e que foi eu quem te deu esse celular?

Mãe: Tu não disseste que tinha achado?

Aladim: Eu achei mãe, achei na mão dele!

Africano: Mas vamos deixar de conversa que eu tenho agora é que zelar pela boa educação do meu sobrinho querido, afinal eu devo isto a Mustafá. Qual é o talento do Garoto?

Aladim envergonhado baixa cabeça.

Mãe: Ah, mas esse menino ta lento para tudo! Não faz nada, o pai dele se esforçou o mais que podia enquanto era vivo para ensinar-lhe um ofício, mas não teve sucesso, e depois que o pai morreu, apesar de tudo que eu digo e sempre repito, ele passa o dia vagando pelas ruas e brincando o tempo todo com os outros meninos esquecendo que não é mais criança! Se o senhor não conseguir fazer este rapaz se

envergonhar disso, estou convencida de que ele nunca chegara a ter valor algum. Ele sabe que Mustafá não nos deixou nada! Por mim, estou decidida a fechar a porta da casa pra ele um desses dias.

Africano: Não vamos exagerar, eu sei que o meu sobrinho tem potencial, e por isso, daqui um tempo eu volto para levar ela para um passeio para conversarmos e comprarmos roupas novas, então meu sobrinho o que acha?

Aladim: É, pode ser!

Mãe: Menino tu vai com teu tio e vai obedecer ele em tudo, tu ta me ouvindo?

Aladim: To mãe!

Africano: Então, até daqui a pouco.

Entra um comercial da radio (atores da Sucata tomam o lugar da rádio para fazerem o comercial) enquanto Aladim se veste e fica a esperar o “tio”. Aladim se irrita com a rádio e desliga. (os atores voltam inconformados com Aladim).

Aladim: Sabia, sabia que não dava pra confiar em Jurunense, chega dizendo aff... Vou te contar! Bicheiro filho de uma égua.

Batem na Porta

Africano: Oi, meu sobrinho querido!

Aladim: Tio, o senhor demorou hein?!

Africano: Desculpe o meu atraso, vamos!

Aladim: E pra onde nos vamos?

Africano: É surpresa.

Começam a caminhar (essa caminhada se estende para o publico)

Africano: Olha meu sobrinho, eu vou te levar para um lugar fantástico, e lá você vai poder fazer sua fortuna que nem a minha, pois saiba que o meu primeiro premio foi no jogo do bicho...

Aladim: Foi?

Africano: Sim, foi assim, eu estava passeando por ai com uma “galinha” nos braços, foi ai que eu vi uma banca de jogo do bicho e resolvi jogar, como eu estava com a “galinha” nos braços, pensei “vou jogar no galo”, e foi batata.

Entra um anuncio e um vendedor (o anuncio e o vendedor é feito pelo curinga)

Anunciador: BR316 quilometro dois.

Vendedor: Olha a pupunha! Olha a pupunha! Só dois reais!

Africano: Ninguém quer nada aqui!

Aladim: Mas tio, eu estou ficando com fome.

Africano: Calma que já vamos chegar, mas como eu ia te contando, teve outras vezes que saí a passeio com umas vacas, macacas, piranhas, leoas...

Entra um anuncio e um vendedor.

Anunciador: Portal Mosqueiro.

Vendedor: Olha o camarão! Olha camarão fresquinho!

Africano: Eu já disse que ninguém quer nada aqui, bem, onde eu parei, ah sim, eu sei meu sobrinho que todo mundo recrimina esse tipo de jogo, por ser jogo de azar, mas saiba que o seu tio aqui nunca perdeu um só jogo...

Entra um anuncio e um vendedor.

Anunciador: Sejam bem-vindos, a Benevides, a cidade ecologicamente correta.

Vendedor: Olha a água mineral! Olha a garrafinha de água mineral é só um real!

Aladim: Água! Eu estou morrendo de sede tio!

Africano: Calma que falta pouco, já está chegando... E como eu ia te falando, pra você meu sobrinho, crescer na vida, você deve arriscar mais, apostar mais, entende? Só vence na vida quem arrisca, afinal você não quer ser como o seu tio aqui?

Entra um anuncio e um vendedor.

Anunciador: Sejam bem-vindos, logo a direita fica a estrada para Ourém e seguindo em frente chegaram a Salinas!

Vendedor: Olha o protetor solar, olha os óculos escuros!

Africano: Quantas vezes eu vou ter que dizer que não quero nada!

Aladim: Tio falta muito?

Africano: Que nada meu sobrinho, chegou!

Aladim: Mas tio, não tem nada aqui, está tudo tão deserto!

Africano: Calma... (Africano imita cada bicho que ele fala) Macaco, cavalo, cutia, serpente, boi, camelo, porco... Deu zebra.

Abre-se um portal (dois baldes representam essa entrada)

Africano: Ta vendo esse beco? Pois você vai entrar nele.

Aladim: Eu não, ta doido?

Africano da uma tapa em Aladim.

Aladim: Ai, por que o senhor me bateu?

Africano: Pra aprender a ter respeito, você meu sobrinho tem que aprender a ter modos, agora entra logo ai e me obedeça!

Aladim: E por que o senhor não entra?

Africano: Por que... Porque só pode entrar neste beco quem nunca ganhou nada na vida, além do que, tu me debes um celular, lembra? Agora escute dentro desse beco tem uma rapaziada que me conhece, pois bem, tu vais a te lá e diz que fui eu quem te mandou... Lá meu menino é que você vai conhecer a vida de verdade, vai aprender a virar homem mesmo, ter poder e tudo o que você quiser, é só fazer o seguinte (cochicha no ouvido do menino), e só para dizer que eu não gosto de ti, eu vou entrar, mas só até a boquinha!

Africano conduz Aladim para dentro do beco. Onde o menino encontra personagens malacos (todos armados e muito mal encarados).

A cena acontece no tempo da musica

“la,ipê, ioruba, inzumbauê”.

la, Ipê, iorubá, inzumbaue

Essa é a vida que eu sonhei

la, Ipê, iorubá, inzumbaue

Como sultão eu vou viver

É ouro e lata

É diamante

Toda riqueza que estiver ao meu alcance

Tem esmeraldas

Muitos brilhantes

Todo desejo que eu quiser a todo instante.

.

Aladim após pegar o celular do chefão do tráfico, pede socorro ao tio que está fora do beco.

Aladim: Tio! Tio! Me tira daqui! Já peguei o que tu querias!

Africano: então joga para cá!

Aladim: Primeiro me tira daqui

Africano: quer saber muleque, cansei de ti, te vira! (*vê os malacos se aproximando de Aladim e sai de cena.*)

Os malandros olham para Aladim e vão pra cima do menino.

Aladim usa o celular que ele roubou para pedir ajuda.

Aladim: Alô, socorro! Alguém atende!

Telefonista: (feito pelo Curinga) Você ligou para a central de desejos! Disque um para consultar seu saldo, disque dois para fazer reclamações ou disque três para a promoção 25 centavos, disque quatro se você está preso em um beco com pessoas entranhas que querem te matar e deseja voltar imediatamente para a sua casa, disque cinco para...

Aladim:Quatro!

Aladim é transportado para a sua casa misteriosamente.

Aladim: Caramba, eu to em casa (rindo) Eu to em casa. Esse celular?! Já sei, vou ligar para o ultimo numero.

Duas atrizes entram em cena cantando uma música de toc de celular. Em seguida cantam uma parodia da musica de espera da chamada a cobrar:

Tem pobre ligando para mim

Tem pobre ligando para mim

Telefonista: Você ligou para a central de desejos! Disque um para consultar seu saldo, disque dois para fazer reclamações ou disque três para a promoção 25 centavos, disque quatro para nova recarga, disque cinco para obter internet grátis, disque seis para obter o hino da seleção como toque do seu celular, disque sete para apostar contra o Paysandu, disque oito se você acha que o Remo vai para a segunda divisão, disque nove se o Águia de Cametá vai ganhar o Parazão e disque 209457376 para efetuar um desejo.

Aladim: Um desejo? Então eu escolho esse numero ai!

Telefonista: Só um minutinho! (chama pelo Gênio) Gênio.

Gênio do telefone: Alala ô! Lala ôôôô Quem me chama?

Telefonista: É pra você na linha dois, tem um moleque chato pentelhando querendo falar com você.

Aladim ouve e não gosta do que a telefonista falou.

Gênio do telefone: Alala ô! Lala ô! Alô meu amo!

Aladim: Alô! É você quem realiza os desejos não é? Bem eu queria antes de qualquer coisa, nuca mais ter que passar por essa telefonista.

Gênio do telefone: O que desejas?

Aladim: Nuca mais quero ter que falar com essa telefonista!

Gênio do telefone: Eis-me aqui pronto a obedecer-te como teu escravo, e escravo de todos que tenham este celular na mão, tanto eu como os outros escravos do celular.

Telefonista: Espera ai gente, eu tenho família (Telefonista e metralhada - objeto da sucata- por um dos atores que sai do fundo de cena).

Aladim: (assustado) Nossa! (esquece o que aconteceu com a telefonista) Bem, deixe me ver... Eu queria... Há, já sei, eu vou querer alguma coisa pra comer que eu estou morrendo de fome.

Gênio: É para já!

Aladim espera ansioso. Batem na porta.

Aladim atende e tem um entregador de Fast food na porta dele.

Aladim: É de graça?

Entregador responde afirmativo com a cabeça enquanto os atores da sucata fazem um som que remeta a magia.

Cena III

Rádio

Atores cantam a vinheta.

Zaid: (para o Africano) O senhor está nos dizendo que esse tal telefone supostamente roubado por Aladim é mágico? Só falta dizer que ele anda por ai em um tapete mágico!

Todos começam a rir do Africano.

Irmão do Africano: Mas é a verdade!

Sheira: Isso é o de menos! Como o senhor teve a coragem de deixar Aladim sozinho nesse beco perigoso?

Africano: Eu voltei lá, sai para pedir ajuda!

Mãe: Deixa de conversa. Sheira? Zaid? Vocês ainda acreditam nesse homem? Ele acredita em tapete voador! Ouvintes? Pelo amor de Deus!

Sheira: (para o público) Mas então, Aladim é um bom filho como descreveu sua mãe?

Zaid: Ou será que Aladim é mesmo esse delinqüente que o senhor Africano descreveu?

Sheira: Bem, vamos descobrir isso agora mesmo, pois adivinhem quem está aqui para nos contar um pouco intimamente Aladim, e pode nos responder se ele era a vítima ou o vilão desta história. Bom dia dona Bradubuldur.

Zaid: É a sua esposa, isso mesmo, a esposa de Aladim, senhora Bradubuldur (toca uma música e a personagem entra) ela mais do que ninguém conhece mais desta história.

Bradubuldur: Bem não sei muito do passado do meu marido, mas posso contar como nos conhecemos, foi assim...

Volta à cena no espaço entre rádio e sucata.

Aladim ao perceber cochichos, começa a espiar por cima de um muro três meninas (muro feito por atores que usam um tecido).

Menina 1: Ai meninas, vamos logo pegar este sol que eu quero chegar poderosa nesse verão, olha o biquíni que eu comprei.

Bradubuldur: Esse ano eu vou de maiô para a praia, e tu não vai pegar sol não?

Menina 2: Vou sim, mas de shortinho, é que eu estou com uma marquinha aqui!

Menina 1: Marquinha? Sei...

Aladim: E a menina que quase me atropelou. (para as meninas) Que beleza, delicia assim você me mata hem...

Bradubuldur : Vocês ouviram.

Menina2: Sim, quem ta ai?

Menina1; Eu acho que é do outro lado, quem ta ai? Não vai responder não?

Aladim: Eu me chamo Aladim, mas pra você princesa podes ser “Alalaozinho”!

Bradubuldur : Hei meninas vamos brincar um pouco com ele? O “Alalaozinho”, me diz ai, quantos anos você tem?

Aladim: Quantos anos... Eu tenho muitos!

Menina 2: (irônica) Sei...

Aladim: Tá duvidando que eu seja maior de idade? Já sou maior!!

Menina 1: O “Alalaozinho”, é que a morena aqui ta interessada em te conhecer.

Menina 2: Aproveita que ela ta solteira, acabou de termina com um carinha ai.

Aladim: Pow!! Vamos se conhecer então gata! Vamos tomar um sorvete ali na esquina, eu te levo de bicicleta.

As meninas começam a rir.

Bradubuldur: E me diz ai, com você é, alto, baixo, moreno ou branco...

Aladim: Eu... Há, eu sou moreno, alto, forte definido...

Menina 1: E como você imagina que ela é?

Aladim: Ela é morena, cabelos lisos, e tem um biquíni rosa que... Nossa!!

Bradubuldur: Pera ai, como você acertou a cor do meu biquíni? Meninas me ajudem!(as meninas a levantam) Seu moleque!!(tirando sarro)Você não é nada do que disse, você é um moleque sujo e molambento isso sim, vai procura tua turma...

Aladim: Nossa! Você é ainda mais linda de perto, eu te quero gata. Qual o seu nome hem?

Meninas: O nome dela é Bradubuldur! (risos)

Aladim: Que nome diferente, mas eu gostei, quer sair pra tomar um sorvete comigo?

Bradubuldur: Então me espera lá na sorveteria que eu já vou.

Desce e sai rindo com as meninas.

Aladim: Essa menina tem que ser minha.

Na Cena seguinte Bradubuldur chega ao local marcado para encontrar Aladim, mas antes que fale com ele, seu pai pega ela pelo braço e a põe de castigo no Milho.

Aladim: Já chega, eu cansei de esperar, quer saber de uma coisa, eu vou é bater lá na casa dela.

Aladim vai andando e dá de encontro com o sultão.

Sultão: Então é você que anda espiando a minha filha não é?

Aladim: Não, não senhor, eu estava apenas conversando com ela, então nos marcamos um encontro e eu estava esperando a sua filha na sorveteria, mas é que ela meio que se atrasou!

Sultão: Ela não se atrasou, está ali no canto de castigo no milho (Bradubuldur aparece em um canto, de costas para Aladim, ajoelhada de castigo), eu ouvi a conversa de vocês dois e segui minha filha até aqui. Escute bem meu rapaz, ela está saindo com o filho de um grande amigo meu, que é rico! Claro que não é tanto como eu... Mas, enfim... Você acha que a minha menina iria sair com qualquer um? Para sair com a minha filha tem que ter no mínimo uma Ferrari, andar bem vestido, ter seguranças para protege - lá e eu acredito que isso não são coisas que você possua, por que para ter isso você precisaria ter muita grana, mas isso é coisa que você não tem (*Ri de Aladim*).

Aladim: Não tenho agora, mas vou ter, espera aqui que eu não demoro...

.Aladim vai para sua casa, pega o celular e chama o gênio.

Aladim: Alô!

Gênio: O que desejas?

Aladim: Gênio! Era contigo mesmo que eu queria falar!

(ator que faz Aladim conversar com o Público sem está no personagem): Boa Noite!

Nos somos o dirigível Coletivo de Teatro e agora nós vamos passar o Chapéu ou melhor, o Balde!

Aladim: Eu também queria falar uma coisa, queria falar que eu podia ta matando, que eu poderia ta roubando, mas eu to pedindo. Gênio! Toca o terror ai mermão!

Gênio: Eis-me aqui pronto a obedecer-te como teu escravo, e escravo de todos que tenham este celular na mão, tanto eu como os outros escravos do celular.

(Musica Aladim foi à vida que escolheu)

Aladim foi à vida que escolheu

Aladim menino pobre

Que nem ele tem de mil

Como em mil e uma noites

FM, já se ouviu

Perdeu o pai tão cedo

A mãe manda vai estudar

Menino não quer aula

Quer na rua vadiar

Aladim, celular perdeu é meu!

Aladim, foi a vida que escolheu!

Brincar de bola, game,
Aviãozinho, quer o quê?
Querer crescer na vida
É ter dinheiro sem morrer

O mago Africano
Diz que veio ajudar
Mas do menino soube
Muito bem se aproveitar

Aladim, celular perdeu é meu!
Aladim foi à vida que escolheu!

Aladim subiu de vida
Assim da noite para o dia
Respeitado agora é
Em todas as periferias

Casou com a Bradubuldur
A mais gostosa do jurunas
Mansão, Carro e segurança
Até iate em Cotijuba

Aladim, foi a vida que escolheu!

Aladim, o problema não é meu...

Aladim, foi a vida que escolheu!

Aladim, o problema não é meu...

O gênio após ter realizado todos os desejos de Aladim some, logo em seguida entra a mãe.

Mãe: Aladim? De quem são essas coisas? E esse banquete meu filho?

Aladim: Relaxa mãe e come aí, pois isso tudo foi esforço do meu trabalho.

Mãe: Mas então como é que conseguistes essas coisas?

Aladim: *(pensado em uma mentira)* Ora, eu... Antes de chegar em casa eu passei numa casa lotérica e ganhei na MEGA-SENA (abraçando a mãe e comemorando) isso, foi isso...

Mãe: *(chorando de felicidade)* mais que sorte!

Aladim: Ora mãe, deixa de chorar e vamos comemorar com um belo banquete. (a parte) Não sei se falo pra ela do celular, acho que ela ia achar que eu estou ficando doido ou pior, que eu estou roubando! É melhor ela ainda não saber de nada. Mãe! Estou saindo daqui apouco eu volto.

Mãe: Vá, mas não demore.

Aladim: Tudo bem mãe, daqui a pouco eu volto.

Aladim vai ao encontro do Sultão.

DE LATA EM LATA

De lata em lata PEI!

Aladim herói da vez

De balde em balde BUM!

Vilão melhor não a nenhum

No meio das sucatas procuro o diamante

Apenas uma chance

De vê, viver evencer

A rua da vontade de correr

Só que estoupro lado de lá

E não sei se vai dar pra voltar

Amigo me de a mão

Não tem essa de amigo não

É cada um pro si meu irmão (2X)

A escola me ensinou tudo o que eu não queria saber

E nada de como sobreviver

Estudar mãe? Não estou afim

Essa vida de formadomãe não é pra mim

Com uma arma na mão

Perdeu maluco, deita no chão

Fui pivete, quase ladrão

Mas agora sou chefão

De repente alguma coisa aconteceu

Um cara metido a besta apareceu

Falou de uma galera

Gente fina, camaradagem esperta

Alô, realiza o meu desejo

Com magia, com mentira

Me tira desse beco.

Sultão: Olha aqui moleque, se pensa que pode me fazer esperar você está... (o sultão percebe que vem um rapaz bem arrumado com dois seguranças e trazendo um presente nas mãos, mas não reconhece que é Aladim.) ora, bom dia, o que traz um senhor tão elegante a minha humilde presença.

Aladim: É que eu estou completamente apaixonado por sua filha meu senhor, e se não for abusar muito, eu gostaria de vê-la, posso?

Sultão: Não sei não, eu acabo de conhecer o senhor e entregar minha filha assim para um desconhecido... Não sei não.

Aladim: Há, já ia me esquecendo, isto é para o senhor como prova da boa vida que darei a sua filha.

Aladim entrega o presente para o Sultão que abre as presas e fica deslumbrado.

Aladim: Então senhor, posso ver sua filha?

O Sultão responde sem tirar os olhos do presente.

Sultão: Claro, claro, Bradubuldur! Minha filha, o castigo terminou, tem um rapaz aqui que está doido pra conhecer você!

Bradubuldur levanta do chão sem ver Aladim.

Bradubuldur: Me vê? Mas quem é?

Sultão: Ele é rico!

Aladim: Diga que é o Aladim!

Bradubuldur enxerga Aladim.

Bradubuldur: É o homem dos meus sonhos!

O sultão trás um microfone e a caixa de som que usada na sucata.

Os dois se olham e começam a cantar um para o outro.

Lindo sonho

Mulher:

foi num lindo sonho
que eu vi surgir
aquele homem
chamando por mim
eu não sei seu nome
ele me sorri
no sonho ele vem
de encontro a mim

Homem:

eu sonho com ela
cantando pra mim
ela é como estrela
que brilha sem fim

vem amor, me dá um beijo
deixa que eu me perca
neste jogo de desejo
E de amor sem fim

Mulher:

quem é este homem
que nunca vi
em minha mente
ele está aqui
então lhe chamo
cante outra vez pra mim

Homem:

eu sonho com ela
cantando pra mim
ela é como estrela
que brilha sem fim
vem amor, me dá um beijo
deixa que eu me perca
neste jogo de desejo
E de amor sem fim

Mulher:

Homem misterioso
cante nossa canção outra vez
Homem misterioso
que eu quero ouvir....

Homem:

eu sonho com ela

cantando pra mim
(...)

Cena IV

Rádio.

Sheira: E esse foi mais um sucesso, aqui na “100,1 Noites FM”, mas voltado à história.

Zaid: Mas então dona Bradubuldur, o que aconteceu depois que o seu pai permitiu que a senhora se casasse com Aladim?

Bradubuldur: Há, depois disso, nos viajamos para muitos lugares, Mosqueiro, Salinas, Marajó e compramos um iate que fica ancorado ali na doca

Sheira: E o que mais?

Bradubuldur: ora, você não quer que eu fale do palácio belíssimo que é a nossa casa no Jurunas não é? Com 23 quartos suítes, um salão de jogos e dois de festas...

Zaid: Porém, esta historia não parou por ai. Sabemos que o senhor Africano voltou a procura o pobre rapaz.

Sheira: Então, nos conte a sua versão.

Africano: Ora, é que eu tinha que pegar o celular, afinal aquele moleque tinha roubado.

Volta à cena na versão do Africano.

Entra o mago Africano furioso com Aladim.

Africano: Ora menino, por favor, você pode devolver o meu celular?

Aladim: (totalmente agressivo) celular? Tu queres esse celular de bosta? Pois se tu queres vai ter que tirar a força, seu velho!! Vem velho! (desenha uma linha no chão) Se tu passar dessa linha vai ter.

Africano: Ora, menino eu não quero brigar eu só quero o meu celular.

Africano se aproxima de Aladim que dá um soco nele e começam a brigar.

Cena V

Rádio

Mãe: Mentiroso, meu filho é um amor de menino, ele nunca se atreveria a bater em ninguém.

Africano: Bateu sim!

sheira: E por que seu irmão não deu parte dele então?

Mãe: por que ele deve estar metido no desaparecimento do meu filho.

Zaid: É; meus amigos, Aladim está desaparecido e por isso sua mãe e sua esposa procuraram esta radio pra tentar achar seu filho e nós vamos agora ouvir o apelo de uma família preocupada.

Bradubuldur: Volta pra sua esposa meu amor, não me deixa nesse desespero, mas Aladim tu te arisca mano, por que a fila anda!

Mãe: Meu filho, volta pra casa, a mamãe está te esperando, eu prometo nunca mais te tratar mal meu filho, volta por favor!

Entra um personagem correndo e dá um recado de Aladim para os outros.

Personagem rádio: Sheira, Zayde! O Aladim tá aí fora com a galera dele e disse que veio pegar o africano.

Africano: Eita.

Mãe: mete-lhe a peia filhote!

Bradubuldur: Ai que o Aladim agora vira rei dessa comunidade!

Zayd: Eita que agora vai ter uma pancada porreta aqui na frente da rádio, se eu fosse você querido ouvinte, não perdia essa porrada. Eu to indo lá para frente, termina o programa ai Sheyra.

(atores no fundo desfazem a sucataria, guardam os objetos fazendo o maior barulho)

Sheira: Vocês ouviram aqui na 100,1 noites FM, mais um apelo de uma mãe desesperada, mais um apelo de uma mulher a procura do seu marido. Vocês ouviram a história de um rapaz esquecido por muitos, amado por poucos, que infelizmente vê no crime uma saída pra realizar todos os seus sonhos de menino. Você que escutou com atenção esta história não fique ai de braços cruzados, pois qualquer menino na rua, no sinal e em muitos outros lugares que você passa e não enxerga são pessoas que sonham, são pessoas que desejam. Não to pedindo para que lhe der um trocado, mas quero pedir que vocês não sejam indiferentes, vamos olhá-los como diamantes, como pessoas. Na verdade desejo que vocês voltem em segurança para suas casas o mais rápido possível, pois para quem veio de carro desejo que ele ainda esteja no lugar que você o deixou. Para quem veio de ônibus, desejo que ele passe logo e para quem veio a pé ou de bicicleta, fique por sua conta e risco, pois não há desejo que te salve dos Aladim's que estão por ai! Terminamos mais uma transmissão da 100.1 noites FM, fiquem em paz e um tenham um bom retorno para casa.

(Todos os atores encaram a plateia e cantam)

Todo o maluco é

Todo o malandro é

Malaco já foi criança um dia

Porque todo malandro é moleque

Todo menino é pivete

Neymar, Garricha, Pelé

Porque Todo o malaco é maluco

O artista um equilibrista

Molambo na corda-bamba

Todo o pivete é

Todo o moleque é

Molambo já foi criança um dia

Porque todo artista é criança

Moleque, malaco, menino

Que a vida ensinou a sambar

Porque todo maluco é moleque

Menino, malandro, pivete

Malabarista com os pés

Todo vagabundo é

Todo homem ou mulher

Todo Prisioneiro foi criança um dia

Porque todo artista é criança

No faz de conta, esperança

Seu canto se faz ecoar

Porque todo o passado é o presente

E o futuro dentro da gente

Num ventre a vida a brotar

Fim.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho por mim apresentado é parte dos requisitos para que eu receba o título de licenciado Pleno em Teatro. A pesquisa se assemelha ao que Viola Spolin propõe em seu sistema de jogos teatrais, de como utiliza-lo em sala de aula ou em processos criativos, como no caso da pesquisa aqui apresentada, no qual eu estava a frente.

A utilização dos jogos serviu, dentro desse trabalho, para a pesquisa e construção em processo criativo de um espetáculo de rua, como primeira experimentação do Dirigível Coletivo de Teatro, este, que foi concretizado com as bases do referido sistema.

A forma organizacional do Coletivo para esse processo, parte, como afirmo na descrição da pesquisa, pela pedagogia-teatral e concluo que o trabalho foi realizado com o pensamento de artistas-docentes, no que tange o ensino do teatro e produção artística.

O trabalho busca dialogar com outras áreas artísticas, mas sem se aprofundar de fato nelas, apenas se utiliza da música, da dança, para uma melhor compreensão e aprendizado do Teatro e eu me aproprio disso numa tentativa de abarcar as artes para o ensino teatral.

Por fim, acredito que toda experimentação é válida, para um aprendizado mais conciso e aprofundado.

6. REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Editor responsável Paulo Geiger, apresentação Evanildo Bechara. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CARTAXO, Carlos. O ensino das artes cênicas na escola fundamental e Media / Carlos Cartaxo. – João Pessoa: 2001.

HUIZINGA, Johan, **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução: Cassia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KOUELA, Ingrid Dormian. **Jogos Teatrais** / Ingrid Dormien Koudela. – 7.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Debates ; 189 / dirigida por J. Guinsburg).

KOUELA, Ingrid Dormian. **Brecht: um jogo de aprendizagem** / Ingrid Dormien Koudela. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. – (Coleção estudos; 117);

LAKATOS, Eva. **Fundamentos de metodologia científica** / Maria de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. – 6 ed. – reimpr. – São Paulo: Atlas 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro** / Patrice Pavis ; Tradução para a língua Portuguesa sob a direção J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua** / Narciso Telles. – (Coleção educação e Arte; v.6), 2008;

VASCOCELLOS, Luiz Paulo, 1941 – **Dicionário de Teatro** / Luiz Paulo Vasconcelos. 6 ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. 288p. – (Coleção L&PM POCKET; v 831);

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de Teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**. 1. Ed. Belém: edição independente, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre [1945-] **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**/ Jean-Pierre Ryngaert. Título original: *Jouer, représenter*.

SPOLIN, Viola, **Improvisação para o teatro**/ Viola Spolin;[tradução e revisão Ingrid dormian Koudela e Eduardo Almeida Amos]. – São Paulo: Perspectiva, 2010. – (estudos; 62 / dirigido por J. Guinsburg);

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela – São Paulo: Perspectiva, 1999.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**; Tradução de Ingrid Dourmian Koudela. – São Paulo: Perspectiva, 2012;

Carreira, André; Olivetto, Daniel. **PROCESSO COLETIVO E PROCESSO COLABORATIVO: HORIZONTALIDADE E TEATRO DE GRUPO**. Revista eletrônica Polemica. Caderno Imagens, Teatro, 2007. Disponível em:

< http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_andre_daniel.htm >. Acessado em: fevereiro de 2013.

Silveira, Eduardo Cesar. **Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 5 - Edição 1 – Setembro-Novembro de 2011. Disponível em:

< http://www.usp.br/anagrama/Silveira_texto.pdf >. Acessado em: fevereiro de 2013.

SESI Paraná. **Núcleo de Dramaturgia. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação**. Disponível em:

<<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>>. Acessado em março de 2013.