



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - CÊNICAS

ANDRÉ FRANCISCO SONTAK DE MORAIS

**DO JOGO AO TEXTO: ANÁLISE DE UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM
PROCESSO COLABORATIVO COM ALUNOS DE TEATRO DO PONTO CENPRO
FACES DE CULTURA, EM PRIMAVERA DO LESTE - MT**

Primavera do Leste – MT

2014

ANDRÉ FRANCISCO SONTAK DE MORAIS

**DO JOGO AO TEXTO: ANÁLISE DE UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM
PROCESSO COLABORATIVO COM ALUNOS DE TEATRO DO PONTO CENPRO
FACES DE CULTURA, EM PRIMAVERA DO LESTE - MT**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em Teatro, do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Orientador: Prof. Drº Jorge das Graças Veloso

Primavera do Leste – MT

2014

ANDRE FRANCISCO SONTAK DE MORAIS

**DO JOGO AO TEXTO: ANÁLISE DE UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM
PROCESSO COLABORATIVO COM ALUNOS DE TEATRO DO PONTO CENPRO
FACES DE CULTURA, EM PRIMAVERA DO LESTE - MT**

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB - Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas- CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a MS sob a orientação do (a) professor (a) Doutor Jorge das Graças Veloso.

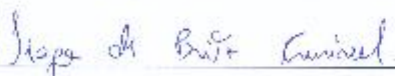
Primavera do Leste-MT, 29 de novembro de 2014.



Professor Doutor Jorge das Graças Veloso



Professor Mestre Marcelo Girotti Callas



Professor Mestre Tiago de Brito Cruvinel

Dedico este trabalho a minha Mãe, pelo apoio incondicional. Ao Teatro Faces pela oportunidade dada de protagonizar o meu próprio futuro.

RESUMO

Estudo do processo artístico de criação de uma dramaturgia por meio do coletivo criador, na cidade de Primavera do Leste - MT pelo Ponto CENPRO Faces de Cultura. Guiado pelos princípios do trabalho do ator do grupo teatral português O Bando e tendo como ferramenta de criação o jogo teatral de improvisação de Viola Spolin, baseado na organização de ONDE (ambiente), QUEM (personagem) e O QUE (ação), tendo como estímulo de criação situações cotidianas e extra cotidianas dos agentes criadores. São analisados: o processo artístico e os agentes inseridos, jovens de 13 a 15 anos, como indivíduos em pleno exercício da prática educacional através da linguagem teatral. Discuti a recepção da linguagem artística teatral por parte dos alunos envolvidos e investiga o caminho inverso, a inserção do cotidiano dos alunos dentro da linguagem teatral.

Palavras chave: Coletivo. Criação. Dramaturgia. Jogo. Jovem. Protagonismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 – CONTEXTOS DA CRIAÇÃO	8
1.1 Contexto de Lugar	8
1.2 Contexto de Coletivo Criador.....	10
1.3 Contexto de Dramaturgia.....	13
1.4 Contexto de Metodologia	15
CAPÍTULO 2 – O JOVEM E O TEATRO.....	19
2.1 A Linguagem Teatral no Imaginário Jovem.....	19
2.2 O Jovem no Imaginário Teatral	21
CAPÍTULO 3 – CAMINHOS DA CRIAÇÃO.....	24
3.1 Primeiras Oficinas	24
3.2 Oficinas de Criação	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
ANEXO 1 – Texto teatral <i>O Rei e o João Grilo</i>	37

INTRODUÇÃO

A motivação que gerou este trabalho de conclusão de curso veio da investigação de uma experiência artística vivenciada na matéria de Estágio Supervisionado 4, a criação de uma dramaturgia por meio do coletivo criador. O processo artístico foi realizado com alunos de teatro do Ponto CENPRO Faces de Cultura, oriundo da cidade de Primavera do Leste – MT.

A principal ferramenta metodológica utilizada para a criação da dramaturgia foram os jogos teatrais de improvisação de Viola Spolin, que guiou o grupo na criação de uma dramaturgia própria e coletiva por meio da orientação de ONDE, QUEM e O QUÊ. Os estímulos para a criação da dramaturgia partiram de situações cotidianas e extracotidianas que foram retiradas do universo particular de cada indivíduo imerso no processo artístico.

Dentro do trabalho com o jogo teatral de improvisação a procura pela resolução de um problema incide no foco do trabalho, desta maneira “o problema é o objeto do jogo que proporciona o foco. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde/Quem/O Quê) e o foco, mais o acordo de grupo”, segundo descreve Viola Spolin (SPOLIN, 1986, p. 21). Para tanto, a estrutura dramática citada anteriormente se faz presente neste processo artístico investigado, como ferramenta de organicidade da encenação: ONDE (ambiente), QUEM (personagem) e O QUE (ação).

O processo de criação da dramaturgia foi coletiva, visto que todos se envolveram dentro de um parâmetro horizontal de alinhamento das funções, formalizando a qualidade que todos se tornaram igualmente donos e autores da experiência artística. Portanto a dramaturgia foi fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular.

A autonomia que o jogo teatral e a organização coletiva de trabalho proporcionam está diretamente ligado ao conceito de protagonismo juvenil, que oferece ao aluno ferramentas para modificar e criar seu próprio futuro por meio da linguagem teatral, na esperança de criar jovens autônomos, construtores e autores da própria história e do próprio país. Antonio Carlos e Maria Adenil afirmam que protagonismo juvenil é “apostar na força transformadora dos adolescentes, criar espaços para diálogo franco e aberto entre estes e os adultos e promover oportunidades para a expressão criativa e responsável do seu potencial” (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 7), contexto que esta experiência artística buscou desenvolver com os jovens da escola de teatro Ponto CENPRO Faces de Cultura.

O objetivo deste trabalho de conclusão é mostrar os caminhos percorridos do processo artístico de criação da dramaturgia coletiva. Além de investigar a recepção da linguagem teatral por parte dos jovens inseridos no processo artístico, como possibilidade de ferramenta de

protagonismo juvenil, já que desenvolveram o papel de protagonista da própria criação dramática. Desta maneira o trabalho se dividiu em três capítulos:

O capítulo I aborda em que contextos se deu o processo artístico de criação da dramaturgia coletiva. Assim é analisado a definição de lugar, metodologia, dramaturgia e coletivo criador na busca por localizar e compreender os caminhos percorridos na criação.

O capítulo II discute a recepção da linguagem artística teatral por parte dos alunos envolvidos no processo artístico, além de investigar o caminho inverso, a inserção do cotidiano do aluno dentro da linguagem teatral. Para isso se utiliza de dois conceitos oriundos do campo da arte educação, que são o *Protagonismo Juvenil* e *Alienígenas em Sala de Aula*.

Por fim o capítulo III faz uma descrição minuciosa dos caminhos percorridos no processo artístico de criação da dramaturgia coletiva. Narra desde as primeiras oficinas teatrais realizadas, na intenção de aproximar a linguagem teatral do universo dos alunos, até a aplicação dos jogos teatrais de Viola Spolin (ONDE, QUEM e O QUÊ), no intuito da criação da dramaturgia coletiva.

Nesta contemporaneidade que nos rodeia acredito ser de responsabilidade do artista/criador a investigação do próprio trabalho, na visão de potencializar e esclarecer o próprio fazer artístico teatral, material para investigações e indicações para futuros desdobramentos.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTOS DA CRIAÇÃO

Para melhor compreensão do processo artístico relatado aqui é imprescindível compreender em que contexto se deu. Na intenção de investigar os caminhos da criação a definição de lugar, metodologia, dramaturgia e coletivo criador estarão presentes no decorrer deste capítulo.

É necessário estas definições para se debruçar sobre uma janela de possibilidades e desdobramentos, entendendo o trabalho empírico percorrido neste processo artístico por meio de correntes teóricas que pairam sobre o mundo teatral contemporâneo. Além disso será levantado a discussão sobre o sujeito imerso neste trabalho na busca por conceituar, na ânsia de entender este novo sujeito, que projeta diferentes desafios e necessidades para o contexto educacional.

Portanto é importante salientar que entender em que contexto é construída uma obra e também, como ela se desenvolve a partir deste, é fundamental para compreender os caminhos percorridos na criação. Este primeiro momento é uma ferramenta para o leitor vislumbrar um pouco da engrenagem que movimentou este processo artístico.

1.1 Contexto de Lugar

O processo artístico aconteceu na cidade de Primavera do Leste - MT, na Escola Municipal Professora Nívea Denardi localizada no bairro Primavera II. Primavera do Leste é uma cidade localizada ao Sul de Mato Grosso e ao Leste da capital Cuiabá. Tem uma população de 52.066 habitantes (IBGE, Censo de 2010), sendo a grande maioria da população residente em área urbana (49.271). É a quinta economia do Estado, sendo impulsionada pelo Agronegócio, principalmente na produção de soja, milho e algodão.

O bairro Primavera II está localizado próximo ao centro da cidade de Primavera do Leste. É um dos maiores bairros do município, o que converge numa diversidade de características sociais de seus moradores. A escola onde aconteceu o processo artístico é da estância municipal, atendendo diariamente quinhentos alunos, entre crianças e adolescentes.

Este processo artístico ocorreu na matéria de Estágio Supervisionado 4 por meio do Ponto CENPRO Faces de Cultura, que funciona através de polos espalhados estrategicamente pela cidade de Primavera do Leste, buscando desta maneira atender a diversidade da população primaverense. A instituição é mantida pela prefeitura municipal de Primavera do Leste em parceria com o Governo Federal através do projeto Ponto de Cultura. O polo do Ponto CENPRO

Faces de Cultura escolhido para o Estágio Supervisionado foi a Escola Municipal Professora Nivea Denardi, onde recebe aulas de teatro duas vezes na semana.

O polo escolhido é composto por adolescentes, com faixa etária entre 13 a 15 anos. São sujeitos aparentemente criados em famílias estruturadas, com oportunidades de continuação dos estudos e um futuro comum, dentro dos padrões aceitáveis pela sociedade. Porém a variedade social do bairro não permite um diagnóstico preciso da turma, no entanto é possível conhecer este jovem que encara todos os dias o desafio da vida escolar, por vontade própria ou não, pela visão de sujeito pós moderno do teórico cultural Stuart Hall.

Para entender o sujeito pós moderno, precisamos primeiramente dialogar com o sujeito sociológico, que constrói sua identidade a partir do mundo exterior, se apoiando na relação com as outras pessoas e no mundo cultural inerente para construir seu próprio sentido de valores. Como afirma Stuart Haal o sujeito sociológico “[...] é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 1992, p. 4). Assim este sujeito constrói sua estrutura de identidade, caminhando numa unificação entre meio e sujeito, tornando – se consolidado e previsível.

No entanto o sujeito pós moderno quebra com a ideia de apenas uma identidade consolidada e previsível, alterando a singularidade para uma diversidade de identidades, que muitas vezes são até contraditórias. Essa mudança é fruto de um mundo em caos, em fase de mudanças estruturais, tornado - se uma fonte provisória, variável e problemática de identificação:

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. [...] Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. (HALL, 1992, p. 5).

Neste sentido a identidade cultural local é inerente na construção da identidade do sujeito por meio da interação. Mas atualmente é visível a unificação entre local e global, num movimento rápido de homogeneização por meio da globalização¹, convergindo num mundo de identidade provisória.

No entanto a busca pela afirmação no meio em que se está vivenciando é notável em cada sujeito inserido no processo, desta maneira se vê a desigualdade no decorrer deste

¹ A “globalização” se refere a aqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 1992, p. 18).

caminhar, ciente que há indivíduos munidos de mais ferramentas para se alcançar o objetivo pretendido, enquanto outros ficam a mercê neste caminhar pela afirmação. Este processo artístico busca preencher, de alguma forma, esta lacuna na estrutura educacional e social de cada aluno, procurando oferecer as ferramentas necessárias para o jovem poder construir seu próprio futuro, e não esperar por ele.

1.2 Contexto de Coletivo Criador

Este processo artístico buscou, por meio da horizontalidade das funções e o esmaecimento da hierarquização entre os agentes criadores, a elaboração de uma dramaturgia. Não irei assumir um método de criação coletiva, até porque não foi adotado nenhum, foi através dos encontros e desencontros dos agentes criadores que achamos nossa própria maneira de criar coletivamente. Acredito que na busca por um método a ser adotado, ou até mesmo na ânsia de se conceituar antes de iniciar, muitas virtudes acabam sendo perdidas no decorrer do processo.

São muitas maneiras de se nomear um processo que aconteceu por meio do coletivo criador, neste sentido a teatróloga Adélia Nicollete, ao se deparar com o processo de construção de um espetáculo pela equiparação das responsabilidades criativas, descreve:

Processo colaborativo, participativo; método coletivo, montagem cooperativa ou até interativa. São muitas maneiras com que vem se tentando nomear um processo de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas. (NICOLETE, 2005, p. 11).

Para início de conversa penso ser importante falar de um movimento que esteve presente na cena teatral brasileira em favor da participação igualitária no exercício de um projeto ideológico norteador. Este movimento foi o teatro de criação coletiva, que teve seu ápice no Brasil na década de 70, através de grupos com orientações democráticas no modo de produção, se mantendo numa postura política de coletividade. A pesquisadora Stela Fischer descreve esse movimento pela a adoção da criação coletiva citando que:

Característica comum aos grupos foi a revisão dos parâmetros de organização, horizontalizando o alinhamento das funções, resultando em uma descentralização das demandas do ato cênico muitas vezes restrita a estruturas de poder representadas pelo diretor e autor. (FISCHER, 2010, p.34).

Foram várias maneiras de se criar coletivamente, surgindo diante das particularidades de cada grupo. A criação coletiva não priorizava o delegar de funções, como numa empresa

bem organizada, no entanto buscava criar coletivamente, durante os ensaios, por meio de improvisações dos agentes criadores. Portanto o texto teatral passou a ser construído por meio das contribuições dos criadores, mas foi responsabilidade do diretor organizar tais escritos. Assim a necessidade de um encenador para a organicidade do trabalho foi extremamente imprescindível:

Nesta paisagem, a escritura dramaturgica e cênica, mesmo quando partindo de um texto preexistente, ou com um dramaturgo presente durante a elaboração do ato cênico, eram criadas coletivamente, a partir prioritariamente as improvisações e interlocuções com os atores. A ordenação e modulação do material coligido nas improvisações e trabalhos realizados em sala de ensaio para a construção da encenação competiam ao diretor que também teve sua função redimensionada. (FISCHER, 2010, p. 35).

Líderes que tinham alguma representatividade cultural, empreendedora ou intelectual é que tomavam a frente das produções dos grupos. Mas essa ideia de apagamento das funções, num reduto de que “todo mundo faz tudo” rendeu alguns problemas estruturais, como acúmulo de funções sobre uma mesma pessoa, que acabou por fragilizar, na maioria das vezes, o processo de construção do espetáculo teatral.

Este mergulho histórico e conceitual sobre a criação coletiva foi preciso para localizar outro procedimento de coletivo criador muito presente na cena contemporânea teatral, o processo colaborativo. Mesmo sendo um processo de criação localizado neste contexto coletivo e tendo como ponto de convergência a des-hierarquização das funções, o processo colaborativo se difere da criação coletiva em vários aspectos. É importante ressaltar as diferenças entre estes dois procedimentos, mesmo sabendo da dificuldade de se conceituar tais maneiras de se criar coletivamente, visto o campo vasto de companhias e grupos brasileiros teatrais que percorrem seus próprios caminhos e estilos em busca do coletivo criador.

No entanto, podemos nos apegar nestes registros para entender o conceito de processo colaborativo, sem generalizar, mas no intuito de entender na particularidade de cada modo de trabalho a essência deste coletivo criador. O grupo Teatro do Concreto², oriundo de Brasília, em seu livro *Entrelinhas e Concreto – Teatro Brasiliense Contemporâneo*, mergulha pelos caminhos percorridos durante a criação do espetáculo teatral *Diário do Maldito* para nos dizer um pouco sobre os aspectos do processo colaborativo trilhados neste projeto.

²O Teatro do Concreto é um grupo de Brasília profundamente identificado com a cidade e com as possibilidades de diálogo que o seu significado simbólico e real possibilitam. O foco de trabalho está na reflexão sobre temas que afligem o homem contemporâneo e na investigação de novas possibilidades de composição da cena teatral. A origem do grupo, em 2003, reúne experiências e encontros diversos entre seus integrantes, seja no curso de artes cênicas da Universidade de Brasília, em aulas de teatro de escolas públicas seja em oficinas. (CONCRETO, 2009, p. 23).

O grupo assume o processo colaborativo como vertente de criação e organização do Diário do Maldito, como afirma o Teatro do Concreto o “grupo está pautado na ideia difundida pelo processo colaborativo, que pontua, essencialmente, uma relação entre os criadores sem hierarquias desnecessárias” (CONCRETO, 2009, p. 25-26). O grupo ainda nos traz uma definição de processo colaborativo, dizendo:

O processo de criação chamado Processo Colaborativo visa, essencialmente, ao estabelecimento de uma horizontalidade na relação entre os agentes teatrais na elaboração de um espetáculo. Seu objetivo primordial é flexibilizar as hierarquias entre os criadores. A atuação dos agentes teatrais, como por exemplo, ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo, iluminador, figurinista, diretor musical, entre outros, tem os seus limites em estado de constante interferência. Todos os envolvidos na criação têm o direito e dever de contribuírem para a produção artística, visto que somente a troca permite que o processo exista. (CONCRETO, 2009, p. 25-26).

Dentro do processo colaborativo fica claro o trabalho por meio da divisão de funções entre seus criadores, mas pontuando a liberdade de trânsito entre os vários núcleos que compõem a criação. “Embora a encenação se realize pelo coletivo, preservam – se os espaços individuais em um regime de coautoria entre todos os criadores envolvidos na jornada criativa” (FISCHER, 2010, p. 67), afirma Stela Fischer. Assim as funções são horizontalizadas e a hierarquização flexibilizada, promovendo a contribuição artística entre seus agentes teatrais num sentido de dever e direito.

Alinhando alguns conceitos de processo colaborativo, podemos reafirmar e avançar pelos escritos de Stela Fischer:

Conceitualmente, entende – se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõem um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam. Ao estabelecer um organismo no qual todos os responsáveis pelos diversos campos partilham de um plano de ação comum, o trabalho em equipe baseia – se no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística e manutenção das equipes de trabalho. (FISCHER, 2010, p. 67).

Desta forma o processo colaborativo é uma rede de coautoria de criação, com áreas de trabalho e profissionais claramente delimitados e visivelmente favoráveis as intervenções

manifestadas durante o processo de criação. Para o diretor do Teatro da Vertigem³, Antônio Araújo, o processo colaborativo “tem uma autoria que é compartilhada sem – e isso distingue esse tipo de processo de criação coletiva – aquele desejo de apagamento das funções ou de uma polivalência das funções” (ARAÚJO, 2002, apud FISCHER 2010, p.63). O diretor Araújo continua, dizendo que:

No caso do processo colaborativo, a ideia é que se tenha alguém que responda por cada área. Tem alguém que responde pela dramaturgia, alguém que responde pela direção, pela luz, pelo figurino. Só que essa criação vai sofrer contaminações, interferências, sugestões, propostas de todo mundo. (ARAÚJO, 2002, apud FISCHER 2010, p.62).

A criação por meio do coletivo criador é um conceito recente dentro da cena teatral contemporânea, desta maneira propõem incontáveis movimentos e estilos, sendo difícil encontrar uma conceituação definitiva. Cada grupo, companhia ou coletivo é que irá encontrar sua própria maneira de se organizar e criar coletivamente, sem uma forma pré-definida, mas no sentido de garantir uma ferramenta democrática e eficiente como resultado artístico.

1.3 Contexto de Dramaturgia

A busca por uma dramaturgia por meio de um coletivo criador esteve pulsante em todos os momentos deste processo apresentado aqui, assim se faz necessário esclarecer o que é dramaturgia. No seu sentido mais genérico, “dramaturgia é a arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 1996, p.113). E os elementos que compõem a essência da poesia dramática segundo Renata Palottini (1988, p.5) esta pautado na *Lei das Três Unidades*, extraída de Aristóteles. No seus escritos sobre dramaturgia, Palottini se apegua na unidade da ação dramática para trilhar um caminho mais aprofundado na definição de dramaturgia, assim, neste primeiro momento iremos afirmar que dramaturgia é ação.

Sobre o conceito de poesia dramática, Hegel diz:

A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final. (HEGEL, 1964, apud PALLOTINI, 1988, p. 8).

³ O Teatro da Vertigem teve origem no ano de 1991, por iniciativa do diretor Antônio Araújo. O desejo de constituir um núcleo de pesquisa e experimentação teatral motivou um grupo de jovens artistas, na maioria recém-saídos da Escola de Comunicação e Artes ou da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo, a se reunir em torno de um objetivo comum: a investigação de processos de criação cênica. (FISCHER, 2010, p. 160).

Mas a ideia de ação dramática não se manifesta na dramaturgia da mesma maneira que se defini ação, como se o ato de agir por si só fosse uma ação dramática. O movimento que gerou ação deve vir carregado por sentimentos, particularidades e vontade para acontecer a ação dramática. Portanto a ação deve vir acompanhado pelo elemento intenção para formalizar a ação dramática. Renata Palottini assume que a “ação dramática é a que provem da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção” (PALLOTINI, 1988, p. 6). Assim este agir com intenção são ações que constroem o conflito (elemento indispensável na dramaturgia) no momento em que são executados, são vontades que se dirigem a um objetivo. Tão logo temos também a definição Henry A. Jones para a poesia dramática:

Uma peça é uma sucessão de suspenses e crises, ou uma sucessão de conflitos iminentes e conflitos deflagrados, caminhando numa série de clímax ascendentes e acelerados desde o começo até o fim de um esquema organizado. (CLARK, 1959, apud PALLOTINI, 1988, p. 26).

Diante do discurso apresentado até aqui podemos concluir que teatro é ação, ação dramática é conflito, carregado de vontade consciente em busca de um objetivo. Porém hoje se perpetua na cena teatral contemporânea definições diferentes sobre dramaturgia do que o modelo tradicional apresentado nas linhas acima. Esta nova poesia dramática surge com o desejo de valorizar a autonomia da cena, negando o modelo tradicional do drama, em que o ator é apenas portador de um discurso a ser entregue ao público. Neste mesmo caminho é identificado que a existência do teatro não está vinculado ao drama, então a dissociação entre teatro e drama é inevitável, desta maneira a poesia dramática deixa de ser componente fundamental, e acaba por compor um dos vários núcleos da encenação. Como afirma Hans-Thies Lehmann:

O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro. [...] Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. (LEHMANN, 199, p. 75).

Portanto a teoria do teatro pós dramático de Lehmann traz uma encenação que não se baseia mais no drama para poder existir e quebra com o trabalho teatral fundamentado apenas no discurso. O teatro pós-dramático “quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia” (LEHMANN, 199, p. 50). Neste parâmetro do abandono do drama nasce uma diversidade de fenômenos teatrais que transitam entre os cerne da linguagem artística.

Irei me ater ao fenômeno teatral nomeado *dramaturgia em processo* para localizar a experiência artística a ser relatada neste trabalho. Para tanto Stela Fischer conceitua dramaturgia em processo dizendo:

Dramaturgia em processo é um procedimento de escritura teatral coletiva, elaborada durante a preparação da encenação, na qual o texto não antecede a peça. A terminologia “em processo” lhe é conferida em virtude do seu caráter formativo. A dramaturgia é produzida pela equipe, que inclui dramaturgo, diretores, atores e, muitas vezes, demais criadores que se integram ao processo criativo. Todos colaboram e intervêm para o fim textual, embora a autoria final do trato literário seja de competência do dramaturgo. A presença e autoridade do dramaturgo apenas e constitui como aglutinadora das múltiplas autorias durante a construção e mesmo após a estreia da peça. (FISCHER, 2010, p. 183).

Neste contexto vemos uma nova forma de produção da poética dramática, tendo como base a escritura coletiva, num exercício de cooperação em equipe em prol da criação. Mas ainda é responsabilidade do dramaturgo organizar esses escritos. É importante ressaltar que a obra é aberta para interferências mesmo após a estreia, estas são causadas tanto pelos agentes inseridos no trabalho quanto o público que assiste e interage, portanto é um gesto inacabado, sempre aberto para modificações. Esta dramaturgia em processo da qual estamos falando, é um diálogo intrínseco entre escritura cênica e dramática, visto que a criação acontece por meio do trabalho de cena e depois se integraliza na figura da escritura dramática.

1.4 Contexto de Metodologia

Reafirmo que o princípio norteador para este trabalho foi a concepção do teatro como coletivo criador. Mas para alcançar o momento de horizontalidade na relação dos criadores, primeiramente foi preciso o trabalho com técnicas básicas teatrais, visto a pouca experiência dos agentes envolvidos com a linguagem teatral.

Desta maneira este processo artístico foi dividido em duas partes, a primeira foi nomeada *Primeiras Oficinas*, e a segunda parte *Oficinas de Criação*. Foram escolhidas três ferramentas para se trabalhar nas *Primeiras Oficinas*: foco do ator, foco do espectador e comentário do ator, essas técnicas foram retiradas do programa de formação do teatro O Bando.

O trabalho com apenas estas três ferramentas se justifica pelo pouco tempo disponível e por serem técnicas de presença cênica, virtude necessária para a segunda etapa deste trabalho. Para esclarecimento podemos dizer que “presença cênica é saber cativar a atenção do público e impor-se” (PAVIS, 1947, p. 305). Na procura por esta virtude o foco do ator, o foco do

espectador e o comentário do ator orientaram o caminho dos alunos a pouco inseridos neste contexto na busca pela presença cênica.

A escolha do trabalho por meio do método de formação do grupo teatral português, se deu visto a aproximação e troca realizada por meio de uma residência artística realizada no início deste ano nas instalações do teatro O Bando, localizado no Vale de Barris no Parque Natural da Arrábida.

A Cia Teatro Faces de Primavera do Leste – MT, desembarcou em Portugal. Foram mais de duas semanas em solo Europeu. O objetivo da Cia Teatro Faces era fazer uma residência com o Teatro Bando. A gentileza do Grupo O Bando em compartilhar seu fazer teatral e sistematizá-lo através de jogos de cena que transitava entre o teórico e o prático e sua sensibilidade para com o fazer teatral do Teatro Faces fizeram do encontro enriquecedor e propiciou uma relação de respeito e admiração. (FACES, 2014).

Foram mais de duas semanas de aprendizagem, onde a troca de experiências se fez presente. Durante este período também foi possível a realização de dois módulos de formação do teatro O Bando, que consistiu em jogos de cena, de livre trânsito entre o teórico e o prático, com o objetivo de potencializar a projeção cênica da personalidade do ator enquanto qualidade artística. Assim vislumbramos um pouco dos 40 anos de história sistematizados nestes dois módulos de formação do grupo teatral português.

A utilização desta experiência se fez necessária visto a importância da presença do teatro O Bando no cenário teatral português, constituindo-se como uma das mais antigas cooperativas culturais de Portugal, fundada em 1974, assume-se como um coletivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária, que busca a singularidade em suas obras, trabalhando a plasticidade e cenografia nos seus trabalhos. “O grupo teatral O Bando é reconhecido por suas encenações em espaços não convencionais, pela escolha de textos literários para a construção da dramaturgia textual e poética [...]” (HOREVICHT, 2013, p. 3)

As primeiras oficinas deste trabalho tiveram foco na iniciação teatral, no intuito de construir a consciência do ator em cena e aproximar a linguagem teatral aos alunos que nunca ou pouco vivenciaram essa realidade. Desta forma trabalhamos o foco do ator, foco do espectador e comentário do ator, que posteriormente iriam nos auxiliar na segunda etapa do nosso trabalho, a construção de uma dramaturgia por meio de jogos teatrais de improvisação.

Dentro do percurso pela Licenciatura em Teatro o jogo teatral e jogo dramático foram diariamente discutidos como ferramentas pedagógicas da linguagem teatral em sala de aula, por

serem métodos democráticos que estimulam mente e corpo, inteligência e criatividade e espontaneidade. De acordo com Viola Spolin, o jogo teatral se manifesta como:

[...] uma abordagem de solução de problemas baseada na estrutura de jogos e exercícios que permitem aos alunos absorver habilidades de teatro sem esforço consciente. [...] desenvolvidos para estimular ação, relação, espontaneidade e criatividade em grupo. (SPOLIN, 1986, p. 30).

Viola Spolin cita o foco, instrução e avaliação como as três essências do jogo teatral. A primeira essência, o foco, se refere a um problema essencial do jogo que poderá ser resolvido pelos participantes. Como alerta Spolin, “o foco não é o objetivo do jogo” (SPOLIN, 1986, p. 32), portanto o foco é o combustível que coloca o jogo em movimento, todos juntos se tornam parceiros a partir do momento que se convergem na busca de um mesmo foco. A instrução é o enunciado feito pelo professor/facilitador que mantém o jogador no foco. Por último a avaliação cumpre com a percepção dos jogadores/plateia em relação ao caminho percorrido pelos jogadores até o foco do jogo.

O jogo teatral e o jogo dramático basicamente possuem a mesma estruturação, trabalhando a ludicidade por meio de regras explícitas na intenção de estimular a ação, relação, espontaneidade e criatividade em grupo. Para tanto, acredito que uma das características que pode diferenciar o jogo teatral do jogo dramático é a disposição dos jogadores: no jogo teatral os jogadores são divididos entre plateia e jogadores, enquanto parte do grupo joga outra parte assiste, e assim vice e versa. Em sua vez, no jogo dramático todos juntos realizam a ação. Tanto no jogo dramático quanto no jogo teatral os jogadores são guiados pelo facilitador, que descreve as regras do jogo, não como relação autoritária, mas no sentido de processo de interação. Esta disposição espacial dos alunos revela outro aspecto que está intrinsecamente ligado ao jogo teatral, a reflexão do fazer pelos próprios agentes inseridos no processo. Assim o jogo teatral está ligado diretamente a reflexão, como ato de aprimoramento do fazer teatral, enquanto o jogo dramático se revela como ferramenta no trabalho das várias esferas da emoção, no sentido de explorar relações pessoais e sociais dos indivíduos atuantes.

Então a segunda etapa deste trabalho denominado *Oficinas de Criação* utilizou como metodologia o jogo teatral de improvisação na busca pela criação de uma dramaturgia. Dentro do trabalho com o jogo teatral de improvisação a procura pela resolução de um problema incide no foco do trabalho, desta maneira “o problema é o objeto do jogo que proporciona o foco. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde/Quem/O Quê) e o foco, mais o acordo de grupo”, segundo descreve Viola Spolin (1986, p. 21). Para tanto, a estrutura dramática citada anteriormente se faz presente neste processo artístico investigado, como

ferramenta de organicidade da encenação: ONDE (ambiente), QUEM (personagem) e O QUÊ (ação).

Foi então por meio do jogo teatral de improvisação e a orientação do grupo como coletivo criador que este processo artístico chegou ao resultado de uma dramaturgia.

CAPÍTULO 2 – O JOVEM E O TEATRO

Para um melhor esclarecimento da discussão a ser apresentada aqui, é importante buscar conceituar juventude, mesmo sabendo de antemão que não é tarefa fácil. No entanto, podemos nos apegar na definição por idade das Nações Unidas, que define jovem como pessoa de 15 a 24 anos, “segundo esse critério cronológico, jovem é a pessoa que está na faixa etária entre 15 a 24 anos” (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 68). Outra manifestação válida é “a definição clássica de juventude como trânsito entre a infância e idade adulta”. Mas a generalização acaba por ignorar a heterogeneidade de cada ambiente. Por isso a compreensão do que se entende por juventude não é baseado em uma fórmula pronta, “isso impõem a necessidade de conceituar esse sujeito social a partir da consideração de um conjunto de fatores, ou seja, a juventude não pode ser definida por si mesma (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 68).

Segundo a obra *Protagonismo Juvenil* de Antonio Carlos e Maria Adenil, “uma das estratégias de aproximação do conceito de juventude é a identificação dos contextos que este jovem parceiro de atuação está inserido”, portanto a constatação econômica, social, cultural e histórica é necessária para localizar este jovem de quem estamos falando. Nesta dinâmica de análise, o indivíduo inserido no processo artístico relatado aqui carrega características sociais e culturais que podem nos ajudar a identificar este jovem que estamos buscando conceituar.

Este capítulo busca investigar a recepção da linguagem artística teatral por parte dos jovens envolvidos neste processo artístico, além de trilhar o caminho inverso, a inserção do cotidiano do jovem dentro da linguagem teatral. Irei me utilizar de duas vertentes teóricas para suporte, a primeira é encontrada na definição de “Alienígena” no livro *Alienígenas na Sala de Aula*. A segunda é pautada na discussão a respeito do “Protagonismo Juvenil” dentro do ensino de artes em sala de aula.

2.1 A Linguagem Teatral no Imaginário Jovem

Sendo a educação um direito de todos, apoiado pela constituição federal, objetivando o desenvolvimento pessoal, preparando para o exercício enquanto cidadão e a qualificação para o trabalho, é dever do estado e da família oferecer tais subsídios. Desta maneira a escola em paralelo aos projetos sociais buscam oferecer educação de qualidade aos jovens brasileiros.

O projeto Ponto CENPRO Faces de Cultura é uma instituição pública que visa o desenvolvimento social do jovem por meio da linguagem teatral. Assim identifica o jovem como protagonista da própria história, criando condições para que este exerça o direito ao

exercício de participação democrática. Neste sentido o projeto busca fortalecer as relações entre professor e aluno, na ânsia de reconhecer e respeitar as qualidades pessoais de cada indivíduo inserido no processo, estimulando o jovem a exercitar sua autonomia.

O protagonismo juvenil, do qual iremos discutir aqui, define-se como:

Participação do adolescente em atividades que extrapola o âmbito de seus interesses individuais e familiares e que podem ter como espaço a escola, a vida comunitária (igrejas, clubes, associações) e até mesmo a sociedade em sentido mais amplo, através de campanhas, movimentos e outras formas de mobilização que transcendem os limites de seu entorno sociocomunitário. (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 176).

É um conceito em construção, que visa principalmente a participação do jovem nas várias esferas da sociedade, conquistando, fortalecendo e ampliando a experiência democrática junto a comunidade. Isso só é possível por meio da escola e de projetos sociais paralelos que oportunizam o jovem a lidar com situações reais, exercitando sua própria autonomia, que no futuro será cobrada na sua atuação enquanto cidadão.

O processo artístico relatado neste trabalho teve por premissa o trabalho com o coletivo, estimulando os agentes a se envolverem com questões de interesse do grupo, exercitando a autonomia individual na busca pelo bem coletivo, trabalhando na construção de cidadãos mais autônomos e críticos. Assim o jovem foi elevado ao foco central da prática educativa, participando ativamente de todas as fases desta prática como protagonista e não como mero figurante. Portanto as escolhas feitas ao longo do processo artístico passou pela aprovação de todos, num exercício pleno de autonomia e trabalho em grupo.

Os momentos de protagonismo juvenil permearam todo o processo artístico aqui descrito, como exemplo deste protagonismo, podemos citar: a escolha dos temas de criação, responsabilidade dos próprios alunos; a seleção das cenas a serem trabalhadas, que aconteceu através de discussões que prezavam pelo discurso, sem a dinâmica de votos contras ou a favor, mas buscando incentivar a construção de um discurso autônomo; construção das cenas, que também foi responsabilidade dos próprios alunos, o professor apenas facilitou o processo, tendo como ferramenta metodológica os jogos teatrais de improvisação de Viola Spolin; além de momentos que extrapolam o espaço de sala de aula, que foi o processo de seleção de materiais a serem utilizados na cena, pesquisas na internet, divulgação etc.

O papel do educador foi muito importante no decorrer deste processo, contribuindo como facilitador, sem a visão do jovem como ameaça a autoridade, mas com o sentido de encontro de gerações, sem disputas, voltados para a mesma direção. Reconhecer e respeitar a

expressão autônoma da juventude também é uma virtude a ser praticada enquanto educador, sem a pretensão de sobrepor – se, mas respeitar e acolher tais características culturais e sociais.

Os temas geradores das improvisações realizadas neste processo artístico surgiram da própria inquietação dos jovens com a sociedade, portanto cada indivíduo foi o próprio protagonista de sua cena por meio das ferramentas teatrais disponibilizadas. Durante este momento os erros foram frequentes, o que é comum no decorrer de qualquer processo de criação, e neste especificamente representa pontos positivos quando direcionados corretamente, para o processo de aprendizagem. Sobre esta perspectiva Antonio Carlos e Maria Adenil citam:

Quando se trata de projetos de protagonismo juvenil, o acerto e o erro têm valor positivo, pois ambos podem ser usados pelo educador para alimentar e retroalimentar o processo de aprendizagem, crescimento e desenvolvimento dos jovens, como pessoas e como cidadãos. (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 222).

Neste caminho as cenas foram criadas e também avaliadas pelos próprios agentes inseridos no processo, o papel do educador foi facilitar e organizar o material produzido, com consentimento de todos, num exercício de coletividade. Este exercício pleno do direito de ter direitos é uma oportunidade para o jovem modificar o ambiente em que está inserido, mas do que um simples aprendizado é uma chance de modificar a própria realidade e construir um futuro.

2.2 O Jovem no Imaginário Teatral

Refletindo através de uma ideia análoga ao da ficção científica, Bill Green e Chris Bigum discutem o lugar da juventude no ensino da educação formal por meio do termo Alienígena. Neste sentido levantam um debate sobre um novo tipo de estudante, com novas necessidades e capacidades, dentro da mesma instituição que ensinou seu pais e avós. Estes jovens indiferentes ao ensino ministrado são temidos pelos próprios professores, que vislumbram um futuro incerto. O questionamento levantado é se existem alienígenas em sala de aula. No entanto este alienígena em sala de aula pode mudar de foco se colocado sobre outros pontos de vista, como por exemplo a visão do aluno, que muitas vezes não se identifica com este alienígena (professor) que desafia o jovem a construir o próprio conhecimento.

Assim, a cena educacional atual é composta por professores modernos e alunos pós modernos, que estabelecem uma incomunicabilidade na maneira de se relacionar, formalizando em sala de aula o termo alienígena. Este aluno pós moderno é um sujeito exemplar do pós

modernismo, que estabelece sua identidade ao entrar em contato com o meio que o cerca, tonando – se fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades. Como afirma Stuart Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 1992, p. 5).

O Ponto CENPRO Faces de Cultura, estruturado como uma instituição de ensino informal, busca na sua diversidade atender as necessidades destes jovens com uma identidade inteiramente nova, num mundo pós moderno em constante mudança. É visível “que um novo tipo de subjetividade humana está se formando; que, a partir do nexos entre cultura juvenil e o complexo crescentemente global da mídia, está emergindo uma formação de identidade inteiramente nova” (SILVA, 2013, p. 208). Desta maneira é preciso também uma mudança rumo a uma atualização pedagógica, buscando atender as necessidades deste novo jovem inserido no contexto global da mídia.

Neste trabalho o jovem foi inserido em um ambiente de aprendizagem totalmente moldável, com possibilidades de transito de opiniões, na busca por desenvolver o currículo educacional e social por meio da linguagem teatral. O professor assumiu o papel de facilitador, sem a intenção de impor, mas na tentativa de adaptar o caminhar para que os agentes inseridos alcançassem o resultado proposto. Como facilitador, deve-se estar atento ao que está ocorrendo dentro da sala de ensaio, são manifestações que iram dizer muito sobre como se trabalhar, respeitar e aceitar é o primeiro passo de contato entre esses alienígenas (professores e alunos). Se configurando como um modelo de dramaturgia em processo, os temas geradores das cenas vieram do próprio cotidiano dos alunos, dessa forma foi possível entrar em contato com as necessidades de cada indivíduo, além de dar voz por meio da linguagem teatral as inquietações de cada aluno sobre a sociedade.

Bill Green e Chris Bigum ainda colocam o termo alienígena para nomear a fase entre a infância e a idade adulta, efêmero na sua essência na busca pela superação e direção a uma nova fase. Porém este alienígena está insistindo em continuar a habitar este mundo que nos cerca, “dessa forma, põe – se a horrível e insistente possibilidade: eles/as não estão apenas nos visitando, indo embora, em seguida. Eles/as estão aqui para ficar e estão assumindo o comando” (SILVA, 2013, p. 207). Este alienígena de quem estamos falando se sente deslocado dentro do contexto educacional, como se não pertencesse a aquele ambiente e aquelas pessoas. Mudar

este cenário é um desafio não somente dos professores, mas de todos que estão envolvidos de alguma forma ao âmbito educacional e social, incluindo também a família.

CAPÍTULO 3 – CAMINHOS DA CRIAÇÃO

3.1 Primeiras oficinas

Esta primeira etapa nomeada *Primeiras Oficinas* contou com o total de sete encontros, com duração de duas horas cada. A seguir será apresentado o registro de três encontros, visando demonstrar a prática num formato pessoal de diário de bordo do próprio facilitador.

DIA 01

Nosso primeiro encontro contou com a participação de 12 pessoas, incluindo eu. Neste primeiro momento nos apresentamos formalmente, expondo expectativas e vivências com a linguagem teatral. Pude perceber que este era um grupo relativamente jovem, com faixa etária entre 13 e 18 anos e que poucos tinham tido vivência com a linguagem teatral anteriormente. Mas já neste primeiro contato foi possível ver que todos tinham algo a mais para falar além do nome e da idade, tinham expectativas e receios diante do novo.

Foi então que eu me apresentei formalmente. Comecei falando um pouco de mim enquanto agente artístico e as expectativas previstas para este trabalho a pouco iniciado, para tanto, expus que este projeto estava ligado a matéria de Estágio Supervisionado 4 pela Universidade de Brasília e que o material artístico a ser produzido iria compor o objeto de análise do meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Após me apresentar percebi que nossos universos se aproximavam, tínhamos quase a mesma idade, morávamos na mesma cidade, vivíamos realidades próximas, e estávamos dispostos a iniciar juntos um processo artístico de criação.

No momento final do nosso primeiro encontro realizamos uma roda com todos dispostos pelo chão sentados. Entramos no acordo de que aquele momento sempre iria acontecer ao final de todos os nossos encontros, seria a oportunidade para todos se expressarem sobre as atividades realizadas, expondo dúvidas, fazendo comentários, tecendo críticas e elogios. O mais importante era não deixar nenhum assunto mal resolvido migrar para fora do ambiente de ensaio. O que pudesse vir a acontecer no espaço de ensaio, ficaria restrito ao espaço de ensaio.

Todos tiveram a oportunidade de se expressar diante da experiência vivenciada, inclusive eu. Na minha fala apontei pontos positivos e negativos que analisei diante do material apresentado pelos alunos durante nosso primeiro encontro, além de apresentar o meu plano de trabalho.

Foi também distribuído um caderno para cada aluno com a orientação de relatar com as próprias palavras as atividades desenvolvidas durante os encontros, inclusive o que estava para terminar. E assim encerramos nosso primeiro encontro.

[...] vim por quê alguns amigos meus fazem teatro e dizem que é legal, gostei da primeira aula, deu pra conhecer um pouco como funciona e realmente é legal. Realizamos uma brincadeira para conhecer um pouco o pessoal, a maioria eu já conhecia. Outra coisa que aprendi foi dramaturgia, que é a palavra falada. (Diário de bordo da personagem João Grilo, p. 1)⁴.

DIA 02

Nosso segundo encontro foi destinado ao trabalho de apuração do comportamento cênico no controle do foco do ator e do foco do espectador. Para tanto, foram estipuladas duas regras básicas a serem cumpridas durante os exercícios. A primeira foi não olhar para o facilitador quando este intervir durante o exercício e a segunda foi não responder às ordens do facilitador de forma automática.

Para o início do trabalho foi explicado que foco do ator é o direcionamento do olhar dos atuentes ao ator detentor do foco da cena. Portanto os olhares dos indivíduos inseridos na cena estarão voltados para quem estiver executando uma ação, desta maneira não haverá dois indivíduos realizando uma ação simultaneamente, visto que dentro da cena, neste primeiro momento, só poderá haver um foco do ator. Já o foco do espectador é um ponto de fuga localizado na plateia, onde o ator deverá direcionar o foco do olhar quando este não estiver executando uma ação ou o foco da cena.

Para o trabalho prático foi utilizado o exercício A Ignição retirado do programa de formação do teatro O Bando. O objetivo do exercício é demonstrar em cena, comportamentos cênicos para controle do foco do ator. O grupo foi dividido em dois subgrupos, enquanto uns executavam, outros assistiam.

Para a execução os alunos deveriam se colocar em volta do quadrado cênico, preparados para entrar a qualquer momento, avançar cada um por sua vez e se colocar no espaço, quando parassem, deveriam direcionar o olhar para o foco do espectador. Ao entrar um aluno novo dentro da cena o olhar que estava direcionado no foco do espectador deveria mudar para o foco do ator, quando este se colocasse no espaço o olhar retornaria para o foco do

⁴ Neste trabalho o autor não irá colocar os nomes dos alunos, e sim as personagens que cada aluno interpretou nas cenas criadas.

espectador, ao final, saíam quando encontrassem uma justificação cênica, estas foram as regras indicadas para a execução do exercício.

O problema apurado neste momento foi a falta de percepção do grupo em relação ao trânsito da cena, os alunos não conseguiam perceber as entradas e movimentações em cena, desta maneira a execução do foco do ator não aconteceu.

Para o desenvolvimento do trabalho me apeguei na hipótese de que as regras e os conceitos não foram transmitidos de maneira clara, por este motivo os alunos não conseguiram perceber as entradas e movimentações durante o decorrer da cena. Desta maneira a aula se seguiu na verificação da hipótese citada anteriormente.

O conceito sobre o foco do ator e do foco do espectador foi explicado novamente, também foi explicado novamente as regras do exercício proposto no início da aula, seguimos então para mais uma execução do exercício. Ao final do exercício os dois grupos analisaram as execuções realizadas, ressaltai que neste processo é sempre importante ouvir, sem se justificar, guardar para si o que considera pertinente e importante.

Acredito que foi resolvido o problema verificado, visto que ao final do encontro os alunos estavam conseguindo demonstrar em cena o conceito do foco do ator e do foco do espectador, além de estarem mais entrosados na execução do exercício proposto.

Para finalizar iniciamos nossa roda de conversa, onde todos estavam livres para comentar impressões sobre a aula, foi interessante ver que parte do material aplicado tinha sido absorvido. Comentei sobre a importância da aplicação destes recursos apresentados nos próximos encontros, também teçi comentários sobre a desconcentração de alguns alunos frente ao trabalho proposto para a turma.

O exercício parece simples mas é difícil. Tive dificuldades pra perceber quando alguém entrava, também teve momentos que o palco ficou muito parado porque ninguém se movia, outras vezes ficou bagunçado. O professor disse que o foco do ator é uma forma de deixar mais limpo o palco, e direcionar o olhar e a atenção do público. (Diário de bordo da personagem Soldado, p. 3).

DIA 04

Após o contato com o foco do ator e o foco do espectador, o trabalho se direcionou para o conceito e aplicação prática do comentário do ator. O comentário do ator é uma verbalização da sensação vivenciada em cena, que acontece no momento da encenação. O ator constrói um discurso para descrever ao facilitador o que é que ele está a trabalhar.

Para o trabalho prático foi utilizado o exercício O Contador, as indicações para este exercício foram basicamente as mesmas que para o exercício A Ingnição, portanto, sempre que os alunos entrassem em cena tinham de manter a atenção no foco do espectador e respeitar o foco do ator. A medida que os alunos iam entrando o facilitador interrogava para estes construírem o comentário do ator sobre a sensação da cena.

Os alunos executaram o foco do ator e o foco do espectador com certa naturalidade, o que facilitou no andamento do comentário do ator. As descrições da sensação da cena foram em um primeiro momento monossilábicas, mas foram ganhando fluidez ao decorrer do trabalho.

Na roda de conversa os alunos comentaram a dificuldade em construir um discurso que comunicasse o momento da cena para o facilitador.

3.2 Oficinas de criação

Esta segunda etapa nomeada Oficinas de Criação contou com o total de doze encontros, com duração de duas horas cada. A seguir será apresentado o registro de quatro encontros, visando demonstrar a prática num formato pessoal de diário de bordo do próprio facilitador.

DIA 01

Nesta nova etapa, o trabalho foi direcionado para os jogos teatrais de improvisação em busca da criação de uma dramaturgia, assim para guiar a nossa criação o formato de ONDE (ambiente), QUEM (personagem) e O QUE (ação) foi introduzido aos alunos por meio dos exercícios retirados do livro Improvisação para o Teatro de Viola Spolin. O suporte que este material ofereceu foi essencial para o desenvolvimento deste processo artístico, que buscou a criação de uma dramaturgia por meio da estrutura dramática (Onde/Quem/O Quê) do jogo teatral de improvisação.

Neste primeiro momento foi estabelecido o foco do trabalho no conceito de Onde, Quem e o Quê. Desta maneira os alunos se viram instigados a refletir que podemos reconhecer um lugar, uma pessoa ou uma ação através de expressões, objetos, sentimentos, movimentos, ações etc.

Para tanto foi escolhido o conceito de Onde para se trabalhar nos primeiros momentos, mas consciente de que Onde, Quem e O Quê estão interligados por meio da cena, sendo

impossível discutir um elemento sem a presença do outro. Neste caminho foi abordado uma discussão para esclarecer a estrutura do Onde a partir de três definições de ambientes: imediato, geral e amplo:

O espaço imediato é a área mais próxima de nós: a mesa onde comemos, com os talheres, os pratos, a comida, o cinzeiro etc. O espaço geral é a área na qual a mesa está localizada: a sala de jantar, o restaurante etc., com suas portas, janelas e outros detalhes. O espaço amplo é a área que abrange o que está fora da janela, as árvores, os pássaros no céu etc. (SPOLIN, 1963, p. 81).

Para o trabalho prático com o Onde foi utilizado o exercício *Seleção rápida para o Onde*, as instruções orientam a apresentação de uma lista de lugares como: prisão, açougue, caverna, farmácia, bar, igreja, escola, escritório etc. A partir desta referência cada aluno deveria escrever o nome de três objetos que imediatamente indicariam cada um dos lugares, quando as listas individuais estivessem completas, elas deveriam ser comparadas e discutidas. Neste contexto foi estruturado um material escrito de apoio, que posteriormente seria utilizado nos próximos exercícios.

Desta forma, após a estruturação individual de objetos e lugares, foi proposto a execução do exercício *Onde por meio de três objetos*. Para a execução o aluno deveria se colocar em cena mostrando o Onde para a plateia por meio do uso de três objetos. Nesta etapa foi essencial instruir para que os alunos mostrassem o Onde através do uso e manipulação dos objetos, eliminando a opção de apenas contar, que geralmente é o caminho mais fácil para identificar o Onde, mas que no entanto limita as possibilidades de criação da improvisação.

A comunicação com a plateia⁵ foi essencial para o andamento deste processo artístico, assim as cenas sofreram interferências e conseqüentemente mudanças, que permitiram um aprimoramento do exercício da criação. Portanto a plateia participou neste exercício como um termômetro para o ator em cena, guiando através dos caminhos da improvisação. No entanto foi possível verificar que a maioria dos alunos se utilizavam do “cômico barato” para a resolução dos problemas cênicos, contexto que não estávamos procurando nesta experiência teatral.

Nossa roda final foi protagonizada pela discussão dos alunos em torno da dificuldade de trabalho com este espaço a pouco criado, dizendo que se sentiram desconfortáveis em cena e que muitas vezes a única solução era contar verbalmente qual era o Onde que estavam a

⁵ O termo “plateia” foi assim traduzido na tentativa de expressar tanto a dualidade palco-plateia, com o caráter ativo de elementos que a formam. É, portanto, deliberado o uso de plateia para expressar aquele grupo de indivíduos que, como num jogo de futebol ou basquete, mesmo estando fora do campo, influi ativamente no seu resultado. Plateia, dessa forma, deve ser considerado diferente de público, principalmente se se pensar em público televisivo, público leitor, ou mesmo em termos de público do teatro formal. (SPOLIN, 1963, p.11).

trabalhar. No entanto conduzi a discussão dizendo que a prática da improvisação é que trará liberdade e fluidez ao processo, e que os exercícios propostos dentro da sala de ensaio são ferramentas para se alcançar a movimentação e o trabalho confortável dentro da cena.

DIA 03

Este encontro foi direcionado ao trabalho com o Quem e O Quê, assim nos utilizamos do exercício *Jogo do Quem* de Viola Spolin:

Dois jogadores. Jogador A está sentado no palco, B entra. Jogador B planejou previamente um relacionamento com A, mas não o revelou. Enquanto B se relaciona com A, A deve descobrir quem ele é. Quando os jogadores tiverem terminado, inverta a cena, sendo que B permanece o palco e A escolhe um relacionamento. (SPOLIN, 1963, p. 98).

Os alunos se viram obrigados a assumirem novas identidades num movimento rápido, que é característico da improvisação. Percebeu-se em alguns momentos a resistência, por parte dos jogadores, em aceitar a proposta do parceiro durante o jogo, mas ao longo da aula os alunos compreenderam que o primeiro passo para se jogar e ter sucesso neste percurso é aceitar e se manter sempre aberto para novas investidas, assim as cenas começaram a fluir, mas ainda se limitaram em pequenas histórias, sem o potencial de desdobramentos. O trabalho com o Onde esteve presente em todos os momentos deste exercício, foi possível ver a utilização da ferramenta com propriedade e consciência, num sentido de aglutinação de elementos (Onde/Quem) para a composição da cena.

A próxima etapa foi adicionar um conflito, assim utilizamos o mesmo jogo, *Jogo do Quem*, tendo como diferenciação a utilização de um conflito dentro da cena, como no exemplo a seguir:

A está no palco. B planeja anteriormente que A é um pai mesquinho e taciturno, enquanto ela mesma é uma adolescente. Onde – sala de estar. Quem – pai mesquinho e taciturno (sentado); adolescente (entra). O Quê – adolescente volta tarde para casa de um encontro (SPOLIN, 1963, p. 234).

A adoção de um conflito propiciou mais possibilidades de improvisação para os jogadores, foi possível perceber a construção de um diálogo mais aprofundado e uma cena mais concisa. Nesta etapa do trabalho começaram a surgir o início de um trabalho de criação de uma dramaturgia.

Na busca por potencializar a improvisação e por consequência a criação, a dinâmica de plateia e jogadores foi modificada. A plateia, além de avaliar o jogo em cena, assumiu a

tarefa de propor elementos para a cena, influenciando diretamente no processo de construção da improvisação. O envolvimento da plateia aconteceu por meio de sugestões de estrutura dramática (Onde/Quem/O Quê), problemas, objetos e assumindo papel de narrador ou contador de histórias.

Para finalizar este encontro fomos para a roda de conversa, foi um momento em que os alunos se mostraram entusiasmados com a possibilidade de criação e aplicação das técnicas teatrais trabalhadas até aquele instante. Expliquei que para o desenvolvimento do nosso trabalho, a prática seria fundamental, por isso os próximos encontros seriam destinados a essa prática, buscando a absorção e apropriação dos elementos teatrais trabalhados até então.

Esprei ansioso por este momento de utilização dos exercícios que estávamos trabalhando. Consegui visualizar a possibilidade de utilizar nossa própria experiência e imaginação para criar cenas com os jogos de improvisação. Todos puderam participar dos jogos teatrais de improvisação, inclusive o público. (Diário de bordo da personagem Rei, p. 7).

DIA 05

Após um trabalho intenso na prática dos jogos teatrais de improvisação, em busca de um apropriamento das técnicas estudadas, iniciamos um processo mais focado na criação a partir das experiências e situações particulares de cada agente criador. Esses temas tiveram ligações com a cidade, sociedade, escola, família, enfim, todas as relações sociais que estes jovens exercem dentro dos contextos que estão inseridos.

Para questão de organização, decidimos dividir os temas por meio de duas categorias: temas cotidianos e temas extra cotidianos. Os temas cotidianos referem - se a situações habituais do ser humano, experiências que são consideradas normais e estão presentes na vivência do dia a dia. Os temas extra cotidianos definem - se por serem situações que extrapolam a normalidade característica da vida diária de um ser humano, desta maneira faz referência a contos de fada, personagens animados, livros, desenhos etc.

Como ferramenta de criação foi utilizado o jogo teatral de improvisação Jogo do Quem com conflito. A plateia participou ativamente na escolha de lugares, personagens e conflitos, tendo minha presença como facilitador para mediar o processo de interação. As criações se utilizaram de temas cotidianos e extra cotidianos para falar de anseios, medos, desejos e sonhos, de uma maneira livre e sendo a todo momento influenciado pelos colegas que ofereciam novos olhares para um mesmo caminho.

Assim fomos criando e selecionando cenas que ofereciam possibilidades de desdobramentos, para delimitar o nosso campo de trabalho. Desta maneira o primeiro passo era escolher uma cena, e depois focar nossos ânimos para criar, recriar e aperfeiçoar através dos jogos teatrais de improvisação, ou simplesmente descartar. Este momento do processo requereu bastante tempo, visto que foram muitas tentativas frustradas e cenas descartadas, mas a cada jogo de cena era possível ver o desenvolvimentos dos alunos tanto na técnica como no trabalho de criação.

Para a roda de conversa foi abordado a falta de material de trabalho oferecido pelos alunos. O grupo parecia receoso diante da possibilidade de exposição, assim o material oferecido para a criação não teve potencial para desdobramentos. Para a próxima aula foi decidido que cada aluno iria trazer uma lista contendo personagens, lugares e conflitos para serem trabalhados em sala de ensaio.

DIA 07

Nesta etapa do trabalho estávamos concentrados em trabalhar sobre duas cenas, selecionadas ao decorrer do processo. O procedimento de seleção das cenas aconteceu por meio de discussões entre todos os envolvidos na criação. Se alguém fosse a favor da cena x deveria expor os motivos, o mesmo aconteceria se fosse a favor da exclusão. Mas ao longo da seleção a voz final continuou sendo minha, sempre orientado pelas reflexões expostas pelos alunos, não adotamos uma dinâmica de votos contra ou a favor, presamos ao longo da experiência artística pela valorização do discurso dos agentes inseridos no processo, estimulando a autonomia dos indivíduos ao longo das reflexões.

O foco do trabalho foi estruturar uma dramaturgia a partir destas cenas criadas, portanto durante o processo as cenas eram expandidas por meio dos jogos teatrais de improvisação. A estruturação, organização e registro era responsabilidade do facilitador, assim ao final de cada encontro o ofício de aglutinador do texto precisava ser exercido, como parte fundamental do processo.

A primeira cena escolhida tinha como eixo de criação o extra cotidiano, assim trabalhou a famosa personagem dos cordelistas brasileiros, João Grilo. Dentro das cenas de improvisação se manteve o foco na estrutura dramática do jogo teatral de improvisação de Viola Spolin (Onde/Quem/O Quê), desta forma a personagem foi exposta a infinitas possibilidades, na busca pela estruturação de uma dramaturgia. Outra proposta levantada foi a criação do texto dramático da personagem João Grilo na forma de cordel.

Para o fim do encontro realizamos a roda de conversa. Foi a oportunidade de todos se expressarem sobre o andamento do processo. Nesta fase de conclusão os alunos discutiram sobre elementos técnicos, buscando definições de rimas e materiais a serem utilizados. Consegui perceber o encaminhamento do projeto para os momentos finais, assim também aconteceu com os alunos, que construíram um discurso direto na procura por solucionar os problemas de criação do processo artístico.

É uma oportunidade de falar sobre o que sentimos, e de uma maneira muito bonita. Algumas vezes sinto vergonha, porque estou falando de coisas pessoais, que muitas vezes nem minha mãe sabe, e com o teatro é possível falar de uma maneira diferente (Diário de bordo da personagem João Grilo, p. 8).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso buscou investigar a experiência artística vivenciada na matéria de Estágio Supervisionado 4, a criação de uma dramaturgia por meio do coletivo criador. Assim, procurou se estruturar a partir de três capítulos. O primeiro capítulo foi idealizado para que o leitor se familiarizasse com os contextos da criação, utilizando a definição de lugar, metodologia, dramaturgia e coletivo criador como ferramenta de compreensão do processo artístico. O segundo capítulo pretendia analisar a recepção da linguagem artística teatral por parte dos alunos envolvidos no processo artístico, e também o caminho inverso, a inserção do cotidiano do aluno dentro da linguagem teatral. E por último, o terceiro capítulo teve a intenção de descrever, num formato de diário de bordo, momentos empíricos do processo artístico.

Partindo deste planejamento, o primeiro capítulo desenvolveu o contexto de lugar, metodologia, dramaturgia e coletivo criador, buscando localizar o leitor sobre os procedimentos adotados ao longo do trabalho. O contexto de lugar descreveu o ambiente em que o processo artístico aconteceu, buscando esclarecer o ambiente social, escolar e familiar, além de conceituar o indivíduo que habita e transita através destes espaços. O contexto de metodologia apresentou os procedimentos de criação adotados ao longo do processo artístico. Os contextos de dramaturgia e coletivo criador trouxeram reflexões a respeito destes dois núcleos que compõem a linguagem teatral, assim se utilizou de teoria para apresentar ao leitor o conceito de dramaturgia e as várias maneiras de se trabalhar coletivamente.

O segundo capítulo se desenvolveu a partir do conceito de protagonismo juvenil e alienígenas em sala de aula, para discorrer sobre a recepção da linguagem teatral por parte dos jovens, e o lugar destes jovens na esfera educacional a partir do trabalho com a linguagem artística teatral. Nesta etapa foi possível perceber aspectos da estrutura educacional que dialogam diretamente com os problemas educacionais atuais, além de compreender um pouco sobre este sujeito pós moderno que atualmente frequenta a sala de aula.

O terceiro capítulo descreveu, num formato de diário de bordo, as etapas do trabalho que pensei serem pertinentes para a construção de um registro do processo artístico, tendo sempre em mente que o processo neste trabalho tem mais importância do que o produto final, visto que é neste caminhar que a linguagem teatral exerce sua força enquanto ferramenta artística e educacional, reverberando em todas as estancias da juventude.

Ao longo deste trabalho foi possível perceber o deslocamento do jovem inserido no sistema educacional contemporâneo, assim constrói a imagem de que temos alienígenas em sala

de aula, formalizando um ambiente de impossibilidade de comunicação entre professores e alunos. Neste aspecto o formato do sistema está ultrapassado, e não consegue suprir as necessidades de um novo sujeito em constante mudança, que cria sua identidade na interação entre o eu e a sociedade. Mesmo não mostrando uma solução, este trabalho indica caminhos para mudar um sistema de professores modernos e alunos pós modernos que não se entendem, portanto coabitam num mesmo ambiente mas em níveis diferentes.

Outro ponto a ser destacado para a mudança deste cenário educacional citado acima é o protagonismo juvenil, que aposta no jovem como potencial de mudança, criando espaços de diálogo franco entre adultos e jovens, promovendo a oportunidade de exercer a própria autonomia, na busca por reivindicar o direito de escolha, agora e no futuro. É possível concluir que o protagonismo juvenil não é uma solução para o sistema educacional brasileiro, mas sim parte da solução, é a partir da criação de um espaço de diálogo livre entre adultos e jovens que a solução incide, sem lançar aos jovens a responsabilidade de solucionar problemas que os próprios adultos não foram capazes de resolver.

A linguagem teatral compõem o elemento principal deste contexto, é partir desta linguagem artística que a dinâmica deste trabalho aconteceu, assim o seu potencial artístico e educacional foi explorado ao máximo, na ânsia de alcançar os resultados propostos no início desta experiência artística. Como pode ser observado, a linguagem teatral também se estabelece como uma potente ferramenta pedagógica, agregando todos estes valores citados anteriormente, trabalhando o jovem no que este tem de melhor, oferecendo de forma espontânea ferramentas para ele construir o próprio futuro, sem se limitar em esperar por ele.

A estruturação do grupo como coletivo criador buscou na interação criar um ambiente de troca, propiciando a aprendizagem a partir do coletivo, desta maneira foi possível perceber a dificuldade dos alunos em compartilhar e trabalhar em grupo, premissa fundamental do teatro, que neste trabalho foi praticado diariamente. A estrutura dramática do jogo teatral de improvisação de Viola Spolin, ONDE (ambiente), QUEM (personagem) e O QUE (ação), permitiu aos alunos trabalhar de maneira autônoma na própria criação artística, assim podemos constatar que para o exercício da autonomia primeiramente é necessário disponibilizar as ferramentas certas, e isso é responsabilidade da escola, família e sociedade. Para tanto, meu pensamento enquanto futuro arte educador vai ao encontro da fala da Fundação Odebrecht:

Devemos isso aos nossos jovens: o direito de ensiná-los a pensar, a criticar e a refletir com base em estudos concretos da realidade, para que não se deixem manipular por pessoas ou grupos inescrupulosos, que se aproveitam de sua inexperiência, ingenuidade e paixões. Dar-lhes o instrumental necessário para que possam fazer suas escolhas com consciência e segurança é o papel que a escola e a família devem perseguir juntas. (COSTA; VIEIRA, 2006, p. 253).

Há muitos aspectos que precisam ser mudados e aperfeiçoados nos processos da educação, o importante é reconhecer que ainda temos muito a aprender, inclusive os próprios jovens, a respeito desta etapa de transição entre a infância e a vida adulta, nomeada juventude. Portanto, ser orientado por quem já vivenciou esta fase é essencial. Tendo em mente que a educação é um processo contínuo, estamos a todo o momento em construção, desta maneira jovens e adultos devem juntos voltar-se para a mesma direção, buscando construir uma sociedade mais justa e democrática.

Este trabalho de conclusão de curso indica caminhos que podem e devem ser trilhados para alcançar a plenitude do educador e do aluno em sala de aula, neste pensamento elege o processo como parte fundamental para investigar e entender a própria prática com a finalidade de melhorá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONCRETO, Teatro do. **Entrelinhas e Concreto: teatro brasiliense contemporâneo**. Brasília: Alpha Gráfica Editora, 2009.

COSTA, Antonio Carlos Gomes da; VIEIRA, Maria Adenil. **Protagonismo Juvenil: adolescência, educação e participação democrática**. São Paulo: FTD, 2006.

FACES, Teatro. **Teatro Faces faz Residência Artística com Teatro O Bando em Portugal**, 2014. Disponível em: < <http://teatrofaces.com.br/noticias-179.html>>. Acesso em 09 nov. 2014.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HOREVICH, Tatiana M.; AZEVEDO, Maria Thereza. **A máquina de cena como proposta de um espaço cênico total na Cidade dos Outros**. Belo Horizonte, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto: dramaturgia em Processo Colaborativo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXO 1 – Texto teatral *O Rei e o João Grilo*

O REI E O JOÃO GRILLO

CENA I

MÚSICA – *Enquanto os atores arrumam o cenário*

Abre a porta da casa ô senhora
Deixa nosso canto entrar
Não venho de muito longe ô senhora
Trago o brilho do Luar

Espia a tropa que sai ô senhora
Chama pra acompanhar
Hoje conto sobre o povo ô senhora
Deixa nosso conto entrar
Deixa nosso conto entrar
Deixa nosso conto entrar

CORDEL

João Grilo Foi um Cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia

Porém o Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas
a boca grande e beíçudo
no sitio aonde morava
dava noticia de tudo

Essa é uma história meio diferente
Com princesa chata, Rei mandão e exigente
O rei, famoso adivinho
Propôs um desafio só por ser mesquinho

Quem adivinhasse com a princesa casaria,
 Se acaso falhasse, na forca morreria.
 Mas o João Grilo resolveu tentar,
 E essa é a história que vamos contar!

Soldado 1 – Tu quase me mata do coração.

Soldado 2 – Tu também não tem direção.

Soldado 2 – Abre espaço que a comitiva do rei ta passando, quem fizer xucro a cabeça o rei cortando.

Soldado 1 - Todos prestem atenção, o Rei Bartolomeu quer uma proza com o povão.

Soldado 2 - Você dona de casa, você dona do bar, saia dai e venha espiar, o rei Bartolomeu de arrepiar, rei do cangaço e do sertão, o rei do povão.

Todos – Viva o Rei

Todos aplaudem muito felizes.

Soldado 2 – Abra os ouvidos meu povo, que lá vem um desafio novo.

Soldado 1 – E dessa vez é verdade mesmo, não é mangação, juro por Santo Antônio, eu juro pelo meu sertão.

Soldado 2 – Não jure em vão teu pamonha.

Soldado 1 – Pamonha é quem te pariu.

Soldado 2 – Olha o respeito cabra de língua amoladeira, senão eu te pego e parto com a minha peixeira.

Começam a brigar até que o rei aparece.

Soldado 1 e 2 – *Um pouco atrapalhado* - Desculpa, desculpa seu Rei.

Soldado 1 e 2 – Apure os ouvidos meu povão, vai prosear agora o Rei do sertão.

Som de corneta. Entra o rei. Cria uma grande aglomeração de pessoas.

Rei Bartolomeu – Aquele que adivinhar três adivinhas que eu fizer e fazer três adivinhas que eu não souber, casa com a princesa do sertão e vence a adivinhação. Chame logo todo o povão. Mas quem errar bate a caçoleta, igual a asa branca bem branquinha, que não achou o ribeirão.

O Rei sai. Todos começam a conversar.

Ator 1 – Você escutou o Rei? Quem adivinhar casa com a princesa, e também ganhara toda sua riqueza.

Ator 2 – Eu vou ser o corajoso, tenho o peito estrondoso, com inteligência e coragem, pra vencer sem sacanagem.

Ator 3 – Tu não sabe somar dois mais dois, que dirá responder o Sultão.

Ator 2 – *Pensa na soma e responde.* Dois mais dois é cinco.

Ator 3 – Claro que não, seu jumento. Dois mais dois é seis.

Ator 1 ri muito do erro dos comparças. Olham para o lado e veem um menino agachado no canto escutando toda a conversa.

Ator 1 e 2 – E tú cabra moco-rongo? *Perguntando para João Grilo*

João Grilo – Eu? Eu sou o maior adivinhão, sei da vida da dona Maria e do seu João, isso pra mim é mangar, porque um cabra jagunço gosta é de adivinhar. Prepare todo o sertão, por que João Grilo agora é o novo sultão.

Todos começam a rir e saem de cena.

João Grilo – Esses cabras vão ver, quando for Rei não vão ter o que comer.

João Grilo Também sai de cena.

CENA II

Começa com a mãe de João Grilo em cena preparando um bolo.

Rala o coco. Mexe a canjica
E depois de tudo pronto
Vamos começar a festa
E depois de tudo pronto
Vamos começar a festa

João Grilo – Mainha, to indo até o Rei, pra ganhar a princesa que tanto ansiei.

Mãe – Cuidado meu filho com o amor para a mulher. Estas mulher já enganou o cão, adão, sansão e lampião. Imagina tu que é bestão.

João Grilo – Pode ter enganado muito bestão, mas o João Grilo aqui não engana não.

Mãe – Tu não vai não, Grilo pestiado. Se tu sai daqui te nomeio filho desnaturado.

João Grilo – Não vou morrer mainha, meu sobrenome é adivinha.

Mãe – Não. Filho que pra mãe da trabalho, pra mim é moleque pirralho.

João Grilo – Eu vou e ninguém manda em mim, eu vou por esse mundão que não tem fim.

Falando para a cadela de nome Pita. Vou levar pita comigo, não quero morrer sem amigo.

Mãe – Tenho certeza que vai morrer. Mais que guri pestiado, se não for de força sofrer vai ser veneno de rato. Num aguento vê filho enforcado, sem ter vida e todo desdentado.

A Mãe coloca veneno de rato no bolo.

Mãe – João Grilo! Venha cá fi de parideira. Se não te dou uma paulada derradeira

João Grilo – Que foi mainha?

A Mãe entrega um bolo enrolado numa trocha para o filho.

Mãe – Toma essa trocha e dela não se separe, quando chegar a hora que ela te ampare.

João Grilo – Mainha me espere, e por obsequio não me desconsidere, quando virar rei irei voltar, e contigo não irei faltar

João Grilo parte para a jornada.

CENA III

João Grilo – Pita meu amor, ande depressa por favor. Quero chegar hoje de tarde, vai que alguém não tarde, e a adivinha ele alarde, depois não quero ninguém no sertão de chamando de covardão.

João Grilo e Pita andam por dias. Estão muito cansados, resolvem parar para descansar.

João Grilo – Mas que fome da moléstia, esse rei contou a lonjura com modéstia, de tanto andança eu carecia, era de um cadinho de bolo com farinha.

Pita late e aponta para o a troucha que ele carrega.

João Grilo – Muito bem pensado, um bolo para o coitado.

Pita tenta comer o bolo.

João Grilo – Não se aproxime judas capetão, te dou uma paulada tão forte que tu vai parar noutra sertão

Pita abocanha o bolo e sai correndo.

João Grilo – Volte aqui cachorra desgraçada, senão te mato mundiça desdentada.

Pita abre a trouxa e come o bolo. Mas o bolo esta envenenado. Ela cai dura no chão, morta.

João Grilo – Arri égua meu Padim Ciço, mainha quis me matar com um bolo mortiço. Mas dessa lambança eu vou lembrar, e quando for rei irei me vingar.

João Grilo sai de cena, fica o corpo da cadela Pita. Entra em cena 2 urubus.

MÚSICA -

Um rango legal
É o que precisamos
Três vezes ao dia
É o que procuramos
Carne de cachorro
É o meu rango ideal
Três partes de fibra e um de cereal

Um rango legal
É lagarto assado
Sopa de tatu
Jumento mal passado
Só podemos acalmar
A fome brutal com
O tal, fenomenal, essencial, rango legal

Os urubus sobrevoam a cachorra morta. Pousam.

Urubu 1 – Grande sorte meu amigo arruaceiro, hoje vou comer com fartura igual um cangaceiro.

Urubu 2 – Tú desconfie de coisa muito fácil, isto ta parecendo o golpe do vigário. Eu to indo embora, ve se encontro em hora, uma cheirosa e linda amora.

Urubu 1 – Urubu vegetariano é o fim da nossa raça, urubu que é cabra macho mata a cobra e mostra a caça.

Urubu 2 – Aqui no sertão não to vendo nem cobra nem caça, mas hoje tu vai ver uma boa e dada coça.

Começam a brigar. Pita mexe uma perna. Eles param.

Urubu 2 – Vamos parando de coisa atoa teu aguado.

Urubu 1 – Mas foi tu que começou cabra pestiado.

Urubu 2 – Vamos logo nos fartar, antes que a caça queira andar. Hehehe.

Os Urubus começam a comer a Pita. Eles sentem um gosto estranho e param.

Urubu 2 – Tu sente o que eu estou sentindo? Um gosto de azedo nos destruindo?

Urubu 1 – Isso não esta me fazendo muito bem, parece até que vou cagar um trem.

Urubu 1 – Então teu aguado segura, porque do contrario vamos pra lua.

Urubu 1 e 2 – Ai-ai-ai. Assim se mata o papai.

Os Urubus morrem. João Grilo entra em cena novamente. Som de rolinha.

João Grilo – Olha o barulho da minha comida, é só manter a orelha erguida.

João Grilo – Parece quem vem dali, ou aculá, o que importa é o que vou acertar.

João Grilo mira na rolinha e atira. Erra muito feio na pontaria e acertar o Senhor José na cabeça.

Senhor José – Assim tu racha a cuca bicho esgulepado, vai jogar pedra na tua vó guri pestiado.

MÚSICA –

Eita guri pestiado
Leva pra benzer, oi
Leva pra benzer, oi
Leva pra benzer

João Grilo – Mas que pedra macuca. Errou o alvo e acertou o Zé na cuca.

Som de rolinha.

João Grilo – Mas aqui é cangaceiro de coração, não desiste e não muda de opinião.

João Grilo mira na rolinha e atira. Som de janela quebrada. A pedra acertar a janela da casa da Vó Jurema.

Vó Jurema – Tu pare de tacar pedra aqui guri danado, senão vou ir e contar pra tua mãe fi de diabo.

João Grilo – Não tem jeito de ser certo. João Grilo não nasceu pra cangaceiro.

João Grilo joga as pedras sem olhar e acertar uma asa branca.

João Grilo – Muito obrigado meu Padim Ciço do sertão, se fosse por mim nem tartaruga eu acertava com a mão.

João Grilo – Agora é achar madeira boa e bonita, pra assar e mandar pra barriga.

Entra uma procissão carregando a imagem da Ave Maria.

MÚSICA –

Quando batem as seis horas
de joelhos sobre o chão
O sertanejo reza a sua oração

Ave Maria
Mãe de Deus Jesus
Nos dê força e coragem
Pra carregar a nossa cruz

João Grilo – Desculpa minha padroeira do sertão, mas o seu filho João Grilo morre de desnutrição.

João Grilo pega a madeira do altar e faz uma fogueira.

João Grilo – Agora sim esta quentinho, uma fogueira para assar o passarinho.

João Grilo assa o passarinho.

João Grilo – Um passarinho bem assado, agora só falta um coco bem gelado. Por favor meu Padim Ciço, atenda o pedido do seu filho quase mortiço.

Um coco cai do céu e acerta a cabeça de João Grilo.

João Grilo – Oxente, mas que tamanha violência, sempre é bom um pouco de prudência.

João Grilo enche a barriga comendo o passarinho e tomando agua de coco. Quando termina continua sua jornada.

MÚSICA – Repente

Bartolomeu rei do cangaço
 Foi um rei de opinião
 Mandou convidar cavaliariço
 Pra uma adivinhação

João Grilo disse eu vou
 Para saudar rei do sertão
 No outro dia embarcou
 Agora é tua vez truvão

Quando viu João no portão
 O Sultão se admirou
 Pra ver a adivinhação
 O sertão todo ele chamou

João Grilo chegou na corte
 Cumprimento todo o povão
 Disse pronto Sr. Rei
 Deu-lhe um aperto de mão

Cabra da peste fique calado
 Preste muita atenção
 Vamos continuar a historia
 Do João Grilo adivinhão

Soldado 2 - Espia outro cabra de inteligência pouca, veio até aqui pra morrer na forca.

Soldado 1 – Deixa o cabra tentar e pare da cara dele mangar.

Soldado 2 – Eu só quero avisar que vai morrer e secar.

Soldado 1 e 2 – Ou Cabra. *Falando para o João Grilo.* Veio aqui pra que?

João Grilo – Vim aqui para adivinhar e com a princesa me casar.

Soldado 2 – Tem certeza que não quer voltar? Ainda da tempo do passo apertar.

João Grilo – Seu Soldado, minha resposta é não, vim aqui só para adivinhar. Meu nome é João Grilo Adivinhão, e com a princesa eu vou casar.

Soldado 2 – Entra logo e vá adivinhar, e não deixa a cabeça rolar. *Os soldados riem. As trombetas tocam e João Grilo entra.*

Soldado 1 – Abre alas para o ultimo cabra adivinhar, o João Grilo viemos apresentar.

Rei Bartolomeu - Você de onde saiu? Quem foi que te pariu?

João o fita e sorri

João Grilo - Sou deste mundo d'agora, nasci da ditosa hora, que minha mãe me pariu

O Rei então fica serio

Rei Bartolomeu - João Grilo, tu adivinhas?

João Grilo - Não, eu apenas digo alguma coisa conforme a ocasião porque quem canta de graça é galo, cangalha só pra cavalo e cerca só no sertão.

Rei Bartolomeu - Eu tenho 3 adivinhas pra você responder, no prazo de 2 horas escute o que vou lhe dizer...

Interrompendo.

João Grilo - Estou pronto Sr. Rei, pode dizer a primeira, se caso eu sair-me bem venha a segunda e a terceira, talvez o grilo não minta diga até a derradeira

Rei Bartolomeu - Responde qual o animal que mostra mais rapidez, que anda de 4 pés, de manhã por sua vez, ao meio dia com 2, passando disso depois a tardinha anda com 3?

João Grilo fica pensativo e responde.

João Grilo - É o homem. Que se arrasta pelo chão, no tempo que engatinha e depois toma posição, anda em pé e bem seguro, mas quando fica maduro faz 3 pés com o bastão.

O Rei fica maravilhado com a resposta.

João Grilo - Pergunta outra pro Grilo adivinhão, tu esta ouvindo o cangaceiro do sertão.

Rei Bartolomeu Então me responda. Uma cova bem cavada, 12 mortos estendidos e todos mortos falando, 5 vivos passando, trabalham com 3 sentidos?

João Grilo - Esta cova é uma viola, com prima baixo o bordão, mortas são as doze cordas. Quando canta um cidadão, canta toca e faz o verso, 5 vivos no progresso, os 5 dedos da mão *Todos aplaudem fervorosamente João Grilo.*

Rei Bartolomeu - Qual a coisa que eu mandei carregar primeiro e segundo, no terceiro eu fui olhar, quase dar-me a tiririca, se tira mais grande fica, não mingua faz aumentar?

João Grilo Senhor rei sua pergunta parece me fazer guerra. *Anda de uma lado para o outro.* Um grilo não tem saber, criado dentro da serra, mas digo pra quem conhece, o que retirado mais cresce, é um buraco na terra.

Rei Bartolomeu – Muito bem João Grilo cabra macho da peste, agora pergunte o que tu preparou pro Rei do Nordeste.

João Grilo - Saí de casa com massa e Pita; A Pita matou a massa; E a massa matou a Pita; Que também a dois matou; Atirei no que vi; Fui matar o que não vi; Foi com madeira santa; Que assei e comi; Bebi água, não da terra nascida nem do céu caída.

Rei Bartolomeu – Grande adivinhação João Grilo mangão.

João Grilo – Agora responda senhor Rei do Sertão.

Rei Bartolomeu – Quero que repita adivinhação, para que minha cachola ache a solução.

João Grilo – Por favor senhor rei preste muita atenção, esta irá ser a derradeira falação! Saí de casa com massa e Pita; A Pita matou a massa; E a massa matou a Pita; Que também a três matou; Atirei no que vi; Fui matar o que não vi; Foi com madeira santa; Que assei e comi; Bebi água, não da terra nascida nem do céu caída; Preste atenção para que não repita; Mas lembre do nosso tratado; E a mão da princesa me permita.

O Rei Bartolomeu anda de uma lado para o outro pensando na adivinhação. Por fim começa a falar.

Rei Bartolomeu – Tu é um cabra esperto Grilo, dos que passaram pelo reino, e que isso fique em sigilo, foi único que a resposta peno.

João Grilo – Fico muito orgulhoso da pergunta, com todo o respeito ao Rei, sem causar muita luta, responda o questionamento que lancei.

Rei Bartolomeu – Confesso que a pergunta eu não sei, nunca vi uma tão complicada, mas um Rei honesto eu serei, e a mão da minha filha será entregada. Mas antes responda a adivinha.

João Grilo – Massa era o bolo que a Pita matou, que por sua vez foi morta pela massa, envenenou e a sete urubus executou, atirou na rolinha e acertou asa branquinha. Que assou com madeira que guardava a Santa Maria, para comer de almoço que brindou com água de coco que do pé tirou.

Todos aplaudem. O rei chama a Filha.

Rei Bartolomeu – Filha venha rápido e correndo, comprimente seu futuro marido João, se arrume para o casamento, por que agora o Grilo é o Rei do Sertão.

Começa uma grande festa de casamento.

MÚSICA – *Enquanto os atores fazem o casamento.*

Abre a porta da casa ô senhora
Deixa nosso canto entrar
Não venho de muito longe ô senhora
Trago o brilho do Luar

Espia a tropa que sai ô senhora
Chama pra acompanhar
Hoje conto sobre o povo ô senhora
Deixa nosso conto entrar
Deixa nosso conto entrar
Deixa nosso conto entrar

FIM