



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA- UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

UM VOO SOBRE O OCEANO

**A peça didática de Brecht encenada na Pista
Municipal de Skate em Primavera do Leste/MT.**

ANA PAULA NEIS DORST

FLORIANÓPOLIS-SC

2019

ANA PAULA NEIS DORST

UM VOO SOBRE O OCEANO

A peça didática de Brecht encenada na Pista Municipal de Skate em Primavera do Leste/MT.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.
Orientador: Profº Dr. Vicente Concílio.

**Florianópolis – SC.
2019**

ANA PAULA NEIS DORST

UM VOO SOBRE O OCEANO

A peça didática de Brecht encenada na Pista Municipal de Skate em Primavera do Leste/MT.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
(Dr. Vicente Concilio - Universidade do Estado de Santa Catarina)

Membros: _____
(Dra. Heloise Baurich Vidor - Universidade do Estado de Santa Catarina)

(Prof. Dr. Joaquim Cesar Moreira Gama – SP Escola de Teatro)

FLORIANÓPOLIS, 16/12/2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço, o meu orientador, Vicente Concilio, que me acompanha e acompanhou toda a produção e execução da pesquisa do processo cênico com a peça didática na pista de skate. Por me encorajar nesta jornada acadêmica. Deixo meus sinceros agradecimentos a todos os apontamentos e palavras de conforto nos momentos mais difíceis.

A minha banca de qualificação Ingrid Koudela, Heloise Vidor e Diego de Medeiros Pereira, pela generosidade com as palavras e pelas colocações que permitiram continuar com o percurso desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da bolsa de estudos no período de mestrado.

Ao André Sontak, companheiro de vida, obrigada pelo apoio incondicional e por ser a pessoa que me encoraja todos os dias a encarar novos desafios.

Ao professor e amigo Wanderson Lana, provocador disso tudo, a pessoa que me mostrou o caminho da arte. Obrigada.

À minha família, por compreender os momentos de distância. Por contribuir da melhor forma possível para a realização de mais um sonho.

Aos amigos artistas que integram o Grupo Teatro Faces, o qual resistem e trilham este mesmo caminho por meio da arte realizada em Primavera do Leste/MT, Rafaela Salomão, Kiko Sontak, Wanderson Lana, Darci Souza Junior, Yuri Lima Cabral, Dionathan Pessoni, Edilene Rodriguez, Néia Lourenço. Obrigada!

À duas queridas amigas que o mestrado me proporcionou, Paula Gotelip e Andreza Nóbrega. É pra sempre.

E finalmente a todos os jovens da Turma III do polo Centro Cultural da Escola de Teatro Faces, que disponibilizaram de seu tempo e se doaram para que o processo de criação do espetáculo concretiza-se. Gratidão a esses queridos alunos que me surpreendem até hoje. Allan, Bruna, Camila, Bruno, Raquel, Gabriela, Amanda, Wellington, Lauren, Giovana, Guilherme, Ellen, Rodsley, Suyan, Ana e Luna.... Avante!

RESUMO

Este estudo tem como objetivo discutir possibilidades de criação cênica com jovens no espaço urbano da cidade, a partir da encenação da peça didática de Bertolt Brecht - *O Voo Sobre o Oceano*, realizada com alunos da Escola Municipal de Teatro / Escola de Teatro Faces, localizada na cidade de Primavera do Leste/MT. A pesquisa parte de um estudo de caso como método de investigação qualitativa, desenvolvendo uma prática reflexiva junto ao processo experimental. Evidencia-se no primeiro capítulo o marco histórico do movimento teatral que ocorre em Primavera do Leste/MT, com o início do Grupo Teatro Faces e da Escola de Teatro Faces, detalhando o território em que a pesquisa habita e demonstrando os princípios do ensino de teatro da Escola de Teatro. No segundo capítulo, analisa-se o processo de criação do experimento cênico realizado no ano de 2016, no qual é discutido a encenação como prática pedagógica no espaço urbano. Por fim, no terceiro capítulo examina-se a versão final da encenação. *O Voo sobre o Oceano*, na versão de 2017, foi alvo de mudança em seu procedimento artístico, portanto analisa-se aqui a abordagem do texto como modelo de ação. A pesquisa encontra-se em diálogo com as pesquisas de Ingrid Koudela, Vicente Concilio, Viola Spolin, Antonio Araújo e Joaquim Gama, e para reconstruir os passos da proposta cênica são utilizadas como método de investigação registros fotográficos, gravações e rascunhos de cenas. Dessa forma, objetiva-se considerar a integridade da ação participativa dos sujeitos envolvidos e refletir acerca do pensamento dos mesmos a fim de construir o conhecimento dentro do campo da pedagogia do teatro.

Palavras chave: Juventude. Processo de Criação. Peça Didática. Pedagogia do Teatro. Encenação como prática pedagógica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>O Voo sobre o Oceano</i> na pista de skate em Primavera do Leste/MT.	10
Figura 2 – Teatro que ocupa a cidade de Primavera do Leste/MT.	17
Figura 3 – Teatro que ocupa a cidade de Primavera do Leste/MT.	20
Figura 4 – Flyer do XI Festival Velha Joana.	23
Figura 5 – Grupo Faces Jovem com o espetáculo “ <i>Alice</i> ” e Grupo Primitivos com o espetáculo “ <i>Adeus de Maria</i> ”	26
Figura 6 – Alunos, professores/artistas e organizadores na premiação do XII Festival Velha Joana (2018).	27
Figura 7 – Apresentação teatral no Lago e na Praça Central Municipal.	33
Figura 8 – Espetáculo “ <i>Juventude Transitando</i> ” da Turma III, Escola de Teatro Faces.	35
Figura 9 – Primeira leitura do texto <i>O Voo sobre o Oceano</i> de Brecht.	41
Figura 10 – Participantes divididos em público e jogadores (2016).	45
Figura 11 – Início das aulas de teatro no 2º semestre de 2016 com a turma de jovens.	46
Figura 12 – Jogo <i>Caminhada no Espaço</i> (2016) – acesso QR-code.	47
Figura 13 – Alunos em observação no jogo <i>Moldando o Espaço</i>	48
Figura 14 – Improvisação de cena – primeira ideia de cenografia (2016).	51
Figura 15 – Planta baixa da Pista Municipal de Skate.	54
Figura 16 – Imagem real da Pista Municipal de Skate.	54
Figura 17 – Primeiros ensaios no espaço definido.	57
Figura 18 – Ensaios na pista de skate.	60
Figura 19 – Primeira versão <i>O Voo Sobre o Oceano</i> (2016).	64
Figura 20 – Montagem de cena – Rádio e Aviadores (2016).	66
Figura 21 – Aparelho dos <i>Aviadores</i> (2016).	67
Figura 22 – Composição do aparelho utilizado pelos <i>Aviadores</i> (2016).	68
Figura 23 O <i>Navio</i> é interrogado pela rádio.	70
Figura 24 – O atuante suspenso pelo tecido acrobático encena o <i>Nevoeiro</i>	71
Figura 25 – Cena <i>naquela noite caiu uma nevasca</i>	72
Figura 26 – Cena – <i>Sono</i>	73
Figura 27 – <i>Ideologia</i>	76

Figura 28 – A rádio construída a partir de formas animadas.	77
Figura 29 – <i>Chegada dos Aviadores</i>	79
Figura 30 – Reapresentação do espetáculo <i>O Voo sobre o Oceano</i> no XI Festival Velha Joana.	81
Figura 31 – DJ Amanda Pereira.	87
Figura 32 – Apresentação do espetáculo <i>O Voo sobre o Oceano</i> no XI Festival Velha Joana (2017) – acesso QR-code.	90
Figura 33 – Público e sua localização no espaço da Pista de Skate nos anos de 2016 e 2017.	91
Figura 34 – Cena 4. Transição do público conduzidos pelos atuentes.	92
Figura 35 – Atuentes e público dispostos em outra região da pista de skate.	94
Figura 36 – Coro.	97
Figura 37 – Os dois grupos reunidos.	98
Figura 38 – Aviso do deslocamento e a cena do <i>Navio</i>	99
Figura 39 – <i>Os Aviadores enfrentam um forte nevoeiro</i>	100
Figura 40 – <i>Naquela noite caiu uma nevasca</i> . E em seguida o <i>Sono</i>	102
Figura 41 – <i>Ideologia</i> , versão 2017.	104
Figura 42 – <i>Ideologia</i> , versão 2017.	104
Figura 43 – Diálogo dos <i>Aviadores</i> com o motor e a sociedade no aguardo dos <i>Aviadores</i>	105
Figura 44 – <i>Chegada dos Aviadores</i>	106
Figura 45 – Assim encerramos nosso voo.	109

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ações anuais da Escola de Teatro Faces até o ano de 2017.....	29
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – UM VOO SOBRE O TEATRO EM PRIMAVERA DO LESTE/MT	17
1.1 A cena teatral no interior de Mato Grosso	18
1.2 A Escola de Teatro Faces e o ensino de teatro em Primavera do Leste/MT	27
1.3 Escola de Teatro Faces e os Espaços Cênicos da cidade	32
1.4 Os Jovens alunos/atores	35
CAPÍTULO II – PRIMEIRA CHECAGEM DE BÚSSOLA: EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO	39
2.1 Contextos da Criação	39
2.1.2 Na sala de Ensaio	45
2.1.3 Pista de Skate como Espaço Teatral	52
2.2 Texto e espaço	59
2.3 Relatório sobre o que ainda não foi alcançado	64
2.3.1 Cena – Os jornais, os <i>Aviadores</i> e seu aparelho	65
2.3.2 O navio	69
2.3.3 <i>Aviadores</i> lutam contra o forte Nevoeiro	70
2.3.4 Naquela noite caiu uma Nevasca e o Sono	72
2.3.5 Ideologia	74
2.3.7 Durante todo o voo os jornais americanos não cessam de falar sobre a sorte dos <i>Aviadores</i> ..	76
CAPÍTULO III – PARA O ALTO E AVANTE – O VOO SOBRE O OCEANO NA PISTA DE SKATE	81
3.1 Reflexões sobre peça didática e a participação dos jovens	83
3.2 Ruídos de um motor - Sintonizando as Interferências Sonoras	87
3.3 Registros sobre a Rota da Travessia	89
3.3.1 Estudo de Cenas – Navio, Nevoeiro, Nevasca e Sono	95
3.3.2 Estudo de Cena – Ideologia	102
3.2 O pensamento dos homens de sorte e a sua chegada dos <i>Aviadores</i>	105
ROTA CONCLUSIVA	107
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

*Durante mil anos, tudo caiu de cima para baixo.
Mas nós, levantamos voo.* Bertolt Brecht

Figura 1 - O Voo sobre o Oceano na pista de skate em Primavera do Leste/MT.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

A pesquisa que desenvolvo neste trabalho reflete sobre o ensino e a prática teatral desenvolvidos desde 2009 no projeto intitulado Escola Municipal de Teatro / Escola de Teatro Faces, do qual faço parte como professora desde o seu princípio. O projeto ocorre no município de Primavera do Leste/MT, cidade que dista 250 km de Cuiabá, capital do estado do Mato Grosso¹.

Muitas vezes, para assistir teatro era/e na maioria das vezes, ainda é preciso se deslocar até a capital do Estado para consumir arte vinda de outros grupos. No entanto, Primavera do Leste/MT acabou crescendo artisticamente com o passar do tempo, nossa sede de consumir arte nos levou a pesquisar e assim, produzir arte para nós mesmos. Aos poucos a manifestação cultural primaverense surge em meio a uma área ocupada pelo agronegócio.

A partir deste lugar, que esta pesquisa propõe uma investigação aos princípios de encenação teatral na cidade de Primavera do Leste. Cruzando com o meu olhar de pesquisadora com os olhares dos jovens que participam da Escola de Teatro Faces. Trata-se da análise de um

¹ Aprofundarei os aspectos da região e do projeto Escola Municipal de Teatro / Escola de Teatro Faces no primeiro capítulo desta dissertação.

dos trabalhos cênicos que desenvolvi como professora e encenadora entre os anos de 2016 e 2017 com jovens atuantes. O objetivo é o estudo do processo de encenação a partir de uma das peças didáticas de Bertolt Brecht - *O Voo sobre o Oceano*, que foi construída e apresentada em uma Pista de Skate, como podemos ver na imagem que abre esta introdução.

A encenação foi apresentada pela primeira vez no segundo semestre do ano de 2016, e obteve a participação de dezesseis jovens alunos que compõem uma das turmas da Escola de Teatro. Juntamente com esses alunos, durante um período de três meses, trabalhamos para alcançar uma resposta para aquilo que estava sendo construído. O tempo que tinha era curto, pois necessitava apresentar o trabalho no Festival da cidade no mês de novembro daquele ano, acontece que nesta versão, não foi possível aprofundar nas discussões da dramaturgia relacionando-a com o espaço.

No entanto, considero que a proposta desenvolvida no ano de 2016 é o ponto inicial para a investigação do aprendizado de uma peça didática na pista de skate, era preciso de um impulso. O resultado alcançado até então alçou novos rumos no ano seguinte, em 2017. Trata-se do mesmo espetáculo – *O Voo sobre o Oceano*, mas com uma outra percepção da encenação que havia sido produzida anteriormente. Não procuro apenas fazer um relato do resultado deste experimento, mas me interessa discutir e ampliar horizontes para uma proposta de ensino do teatro com jovens em um espaço urbano dentro do contexto em que me encontro.

As atividades da Escola de Teatro Faces são desenvolvidas desde o ano de 2009, e oferece curso e oficinas gratuitos direcionado para a prática da linguagem teatral. Como leciono há muitos anos no projeto, me permito dizer que considero a Escola de Teatro um espaço onde artistas formam outros artistas, por se apropriar de uma dinâmica que viabiliza a ação participante das crianças e dos jovens nas montagens cênicas. Entendemos a linguagem teatral como uma forma de conhecimento, para que assim os alunos possam se reconhecer e identificar com as práticas teatrais realizadas com eles mesmos, seja, como espectador e/ou como atuante. Portanto, acreditamos que o teatro praticado com crianças e jovens se torna uma ferramenta pedagógica importante, capaz de transformar a sociedade que estão inseridos, modificando seu espaço, sendo construtores de sua autonomia e participantes do ato teatral.

Nesta dissertação, procurarei problematizar o experimento cênico que desenvolvemos através da ação teatral feita com jovens fora do palco, no qual exploramos a construção de uma peça em um ambiente urbano localizado no centro cidade, espaço este que vem sendo considerado um local marginal por parte da população. Analisarei aqui possibilidades cênicas

criadas a partir do diálogo entre a peça didática de Brecht com o espaço no qual o espetáculo ocorreu – a pista municipal² de skate e sua cultura local.

Porém, desde o início do processo de construção do espetáculo *O Voo sobre o Oceano*, carrego algumas questões: é possível relacionar peça didática, espaço urbano e os interesses dos jovens nessa interação construtiva de uma encenação? Como é possível uma pista de skate receber um ato artístico? E ainda, como se utilizar do olhar desses jovens para incorporar na concepção cênica? Tais perguntas me acompanharam por todo o desenvolvimento da criação e auxiliam a mapear o processo para que eu possa perceber as principais questões dos jovens e dialogar com a dramaturgia de Brecht.

Diante destas interrogações que acompanharam a investigação, elenco os sujeitos que fizeram parte deste processo relacionando-os com a própria realidade que o cerca, seja ela com o outro e com o espaço. Proporcionar aos jovens um processo artístico formativo requer habilidade para captar as referências deixadas por eles mesmos, o que não é um processo simples, pois é preciso dialogar sobre seus questionamentos, investigar seu pensamento e observá-los no tempo presente, para que desse modo, eu consiga articular dentro do processo suas singularidades de jovens. A partir da sua participação, o indivíduo é estimulado para a construção da sua própria identidade.

Os alunos e alunas que formaram o elenco deste processo de experimentação cênica estão inseridos em diversos bairros da cidade de Primavera do Leste/MT, e integram diferentes classes sociais. Relaciono estas características do processo de construção de identidade do jovem com o ensino aprendizagem que a Escola de Teatro Faces oferece, pois, a partir da prática com teatro busca-se desenvolver mecanismos para que o jovem ocupe também o seu lugar na sociedade.

Percebo aqui uma possibilidade de diálogo entre os jovens atuantes da Escola de Teatro e a teoria da peça didática de Brecht. Vejamos: quando Brecht começa a desenvolver o delineamento das peças didáticas, escreve a obra *O Voo de Lindbergh*, (que mais tarde passou a ser chamado *O Voo sobre o Oceano*³). Este texto não só trata sobre primeiro voo aéreo realizado por apenas um homem pelo Oceano Atlântico, é uma discussão dialética em base as

² A Pista Municipal de Skate está localizada no centro da cidade e é administrada pela Prefeitura de Primavera do Leste/MT. Torna-se pública por estar aberta para o uso e convívio de toda a população.

³ “[...] teve seu título modificado para *O Voo sobre o Oceano* (durante a guerra, Lindbergh aderiu ao nazismo; em dezembro de 1949 a Sud-deutscher Rundfunk de Stuttgart solicitou permissão para uma transmissão do texto – Brecht concordou trocando o título, eliminando o nome de Lindbergh para servir de exemplo [...]).” (PEIXOTO, 1979, p. 110).

atitudes tomadas pelo personagem *Aviador*. Brecht endereça que a sua reprodução seja realizada com e para rapazes e moças.

A peça didática não está centralizada somente no diálogo com o fato histórico, Brecht estabelece dentro do procedimento da peça didática um meio de aprendizagem com a linguagem teatral e política. Ingrid Koudela, nos esclarece a provocação que Brecht instaura com a prática da peça didática: “*O texto tem a função de desencadear o processo de discussão através da parábola. Portanto, o texto não transmite o conhecimento por si mesmo, mas visa provocar um processo, por cujo intermédio o conhecimento poderá ser atingido*” (KOUDELA, 1992, p. 80). A autora expressa o pensamento questionador que Brecht introduziu na conjuntura das peças didáticas, que buscava provocar a aprendizagem a partir do ato prático com o texto. Além disso:

[...] Brecht testou novas formas de relacionar texto e encenação, na medida em que tinha à sua disposição cantores e corais, além de diversos aparatos técnicos. Isso se reflete na própria forma dramática das peças didáticas, cujo universo temático dialoga com as preocupações cada vez mais evidentes do autor em relação ao comunismo e com a formação de um homem consciente de seu papel em uma nova ordem social. (CONCILIO, 2016, p. 40)

Segundo Koudela, “*A peça didática não é uma cópia da realidade, mas sim um quadro (recorte), no sentido de representar uma metáfora da realidade social*” (Koudela, 2007 p. 110). Esse trecho evidencia o ato experimental com a peça didática. Brecht nos faz pensar e questionar as atitudes do outro, para que assim possamos repensar as nossas.

A pesquisa se concentra na concepção artística da encenação da peça didática de Bertolt Brecht – *O Voo sobre o Oceano*, na Pista Municipal de Skate de Primavera do Leste, na qual a montagem do espetáculo torna-se objeto e motiva o desdobramento de novas possibilidades para a prática de pesquisa sobre encenação no espaço urbano. Para aprofundar este experimento cênico e por fim, gerar em uma pesquisa acadêmica, centralizo o problema deste estudo em torno da criação com os jovens participantes do processo de construção do espetáculo na pista de skate. Estes jovens ocupam uma das turmas do polo Centro Cultural⁴ (sede da Escola Municipal de Teatro).

Os procedimentos que guiaram esta criação cênica contavam previamente com a proposta de colocar em cena a peça didática a partir das particularidades dos jovens inseridos no trabalho somando a cultura da pista de skate. Sobre a atualização da dramaturgia do autor, Koudela nos esclarece sobre esse aspecto: “*A discussão é também o meio para a atualização*

⁴ O Centro Cultural é onde encontra-se a sede da Escola de Teatro Faces, e está dividido em cinco turmas: Turma I e II que estende as aulas para crianças; Turma III e IV atende jovens e a Turma V com as aulas de teatro para adultos.

do texto. O que se torna possível assim é sobretudo a intervenção cênica, que tem como ponto de partida as experiências e os pontos de vista dos jogadores e a crítica prática do texto”. (Koudela, 1992, p. 42). A autora ressalta neste trecho a importância da discussão como elemento para investigação e modificação do texto para o nosso contexto. Juntamente com os atuantes, buscamos investigar os elementos mais próximos de nossa realidade, para que gradualmente se tornasse um processo de criação como procedimento pedagógico. Através deste ponto de partida, que busco explicar a maneira de como é realizado a criação teatral dentro da proposta metodológica da Escola de Teatro, aqui os alunos aprendem sobre teatro fazendo teatro.

Esta proposta de descrição reflexiva do experimento cênico vem acompanhada de obras que abordam a aprendizagem e as discussões sobre a ocupação cênica do espaço urbano que recebe. Defino como base teórica para auxiliar nos caminhos que serão percorridos aqui os pesquisadores Ingrid Koudela (1991), Vicente Concilio (2016) e Joaquim Gama (2016), que discutem a encenação como prática pedagógica, trazendo em seus experimentos com os princípios das peças didáticas de Bertolt Brecht; Antonio Araújo (2011) com a proposta de ressignificação do espaço, transformando-o em um espaço teatral e por fim Francis Wilker (2018) que relaciona obra cênica e a cidade.

Procuro compreender as principais questões deste estudo dividindo os temas essenciais, portanto três aspectos são ressaltados nesse estudo:

1. Investigar a função social do teatro desenvolvido em Primavera do Leste/MT, através dos jovens inseridos no processo de criação cênica, atuando com sua própria realidade;
2. Refletir sobre a ressignificação da peça didática de Bertolt Brecht;
3. Refletir a encenação no espaço urbano, ou seja, propor transformá-lo em um espaço poético e simbólico.

No primeiro capítulo dessa dissertação, me dedico aos primeiros passos do teatro primaverense, protagonizado pelo Grupo Teatro Faces, do qual faço parte como atriz desde sua primeira formação, pautando os caminhos percorridos como: o princípio, alguns momentos significativos, os principais trabalhos artísticos até a criação do projeto Escola de Teatro Faces – que atualmente é realizado pela Prefeitura Municipal de Primavera do Leste/MT através da SECULT – Secretaria de Cultural, Turismo e Juventude, com idealização do Grupo Teatro Faces e sua co-realização pelo Ponto Faces de Cultura. A partir disso, contextualizo a forma com que este projeto se consolidou em nossa cidade, relatando brevemente sua funcionalidade como

uma escola livre de teatro, e que também profissionaliza através da prática de formação de professores na área teatral.

Ainda neste primeiro contato com o mapeamento teatral em nossa região comento sobre a ocupação dos espaços urbanos que a Escola de Teatro utiliza em algumas de suas criações cênicas. É nesse momento que nasce o meu interesse em discutir sobre possibilidades cênicas em ambientes distantes do habitual do teatro, até desencadear na proposta de encenação com o texto de Bertolt Brecht.

No capítulo dois, nos debruçamos no início do trabalho de criação com o texto de Bertolt Brecht no espaço de encenação – a pista de skate. Aqui descrevo a versão do espetáculo que ocorreu no ano de 2016 com as principais interferências que acolheram o processo de construção da peça didática na pista de skate. Este experimento é alvo de descrição e análise, na qual desenvolvo a proposta sobre as principais ideias que determinaram o primeiro resultado deste experimento cênico no espaço urbano. E para que o estudo se desenvolva busco dialogar com as reflexões dos autores Antonio Araújo⁵ e Francis Wilker⁶.

É importante ressaltar que dentro desta estrutura de trabalho, os princípios da peça didática aparecem somente após a primeira realização do experimento. Portanto, no ano que se inicia este processo artístico com jovens, busquei trabalhar, dentro da perspectiva pedagógica que desenvolvo, na Escola de Teatro Faces, a criação desta encenação no espaço urbano com base nas minhas experiências.

Já terceiro capítulo, alço voo reelaborando a encenação de *O Voo sobre o Oceano*, ainda na pista de skate. Após a análise das premissas que foram base para a construção do espetáculo no capítulo anterior, pretendo dar continuidade aprofundando a peça didática agora como modelo de ação. Instauro outras possibilidades para auxiliar a condução da peça didática no espaço urbano, sendo elas: texto e espaço, a utilização do público, novas interferências do espaço urbano. O experimento cênico volta de uma outra forma, onde destaco a apropriação do jogo com o espaço e a encenação com os atuantes, e ainda nesta mesma perspectiva, redescubro o espaço que nos acolheu timidamente no início de construção do espetáculo.

⁵ Antonio Araújo é diretor teatral, professor, curador e pesquisador. É diretor artístico do Teatro da Vertigem, e atua principalmente nas seguintes áreas: processo de criação, direção teatral, espaço cênico, performance e intervenção urbana, encenação contemporânea, processo colaborativo e curadoria em artes cênicas.

⁶ Francis Wilker, é diretor do grupo brasileiro Teatro do Concreto e professor do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Para auxiliar na visualização das alterações feitas no processo, utilizo alguns registros gravados e fotografados, os quais contribuem de maneira essencial para a reconstrução de toda esta trajetória. Também realizei uma breve entrevista semiestruturada com os jovens participantes desta ação, uma conversa, com a finalidade de perceber como eles se relacionaram com as condições do ambiente de criação em que estavam inseridos, e procurando perceber a sua participação ativa e criativa no processo de criação cênica, vale lembrar que a fala dos participantes teve seus nomes ocultos neste trabalho.

Para entender a singularidade deste processo de criação a partir dos rastros deixados pelo coletivo, busco reconstruir o processo cênico através das minhas palavras, dos autores e dos jovens. Essas duas experiências investigadas aqui a partir de uma dramaturgia, apresentam fases diferentes do meu percurso como professora. Assim, analiso as propostas presentes nas duas versões, e quais os foram os percursos tomados para o desenvolvimento do processo artístico.

CAPÍTULO I – UM VOO SOBRE O TEATRO EM PRIMAVERA DO LESTE/MT

Figura 2 – Teatro que ocupa a cidade de Primavera do Leste/MT.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

Optei por iniciar essa escrita a partir da prática artística que ocorre no interior do Estado do Mato Grosso. As razões para esta precedência decorrem do desejo de registrar a caminhada que a área teatral traçou em Primavera do Leste/MT. Portanto friso que a pesquisa parte da história de experimentações cênicas que se iniciaram com jovens amadores, se desenvolveram com jovens que almejam continuar no âmbito cultural e que continuam se mantendo e buscando a profissionalização nesta área.

Assim, sigo cruzando pelos principais períodos históricos do Grupo Teatro Faces⁷, grupo que estabeleceu os primeiros passos do teatro no município, alcanço até a formação do projeto Escola de Teatro Faces, que estabeleceu uma aproximação com o poder público da região para manter sua proposta de ensino de teatro gratuito no âmbito do ensino não formal. Essa questão é acompanhada pela descrição de ensino e aprendizagem que o projeto aborda, e de suas experiências a partir das práticas artísticas com crianças, jovens e adultos.

Ainda nestas circunstâncias, delimito essas camadas fundamentais para compreender os princípios das ações teatrais desenvolvidos em uma cidade que tem apenas 32 anos de existência, e adentro no panorama de processo de criação cênica no espaço urbano, abordando

⁷ <https://teatrofaces.com.br/#>

os espaços da cidade que são utilizados para grande parte das concepções de espetáculos teatrais na Escola de Teatro. A finalidade é compreender a proporção das produções artísticas instauradas a partir de pesquisas e explorações realizadas em espaços urbanos.

1.1 A cena teatral no interior de Mato Grosso

“[...] quem forma se forma e re-forma ao for-mar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.” PAULO FREIRE⁸

O processo teatral aqui examinado – *O Voo sobre o Oceano*, aconteceu na cidade de Primavera do Leste – Mato Grosso, fundada no dia 13 de maio de 1986 e localizada a 240 km da capital Cuiabá. O município está vinculado intensamente ao agronegócio e às tradições gaúchas, por ser habitada por um grande número de pessoas que migraram do sul do país para a região centro-oeste. A cidade possui aproximadamente 61 mil habitantes, de acordo com as estimativas do IBGE no ano de 2018⁹.

O movimento teatral do qual participo iniciou no ano de 2005, quando eu ainda frequentava o ensino fundamental na rede pública. Eu era adolescente, cheia de energia e disposição para qualquer eventualidade. Surgiu então um convite inesperado para ingressar nas aulas de teatro que aconteceriam no período vespertino: passaram pelas salas dois jovens convidando os alunos daquela escola para participarem das aulas de teatro, mas, poucos estudantes se interessaram com a divulgação. Em meio a conversas de uma sala de aula movimentada, ouvi por cima do ombro: “Ana, eu vou, se você for”¹⁰ sendo este o primeiro estímulo que me despertou o interesse pelo teatro. Foi então que outros caminhos surgiram, e eu pude fazer uma escolha que mudaria minha trajetória de vida.

Os ensaios aconteciam nos finais de semana e ao entardecer do dia, na Escola Estadual Getúlio Dorneles Vargas¹¹, e quando não conseguíamos o espaço da escola para ensaio, o grupo formado por crianças e jovens era conduzido para ensaiar na praça central. Dessa maneira, vieram as primeiras montagens teatrais, apresentações, oficinas e a repercussão do Grupo formado por adolescentes e jovens se espalhou pela cidade, atingindo diversas pessoas que se

⁸ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.

⁹ In <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/primavera-do-leste/panorama>.

¹⁰ Fala de Rafaela Salomão, colega de classe, amiga desde sempre e também atriz do Grupo de Teatro Faces.

¹¹ Escola que apoiou as primeiras iniciativas teatrais na cidade.

interessaram pela arte. O Grupo Teatro Faces foi fundado nesse mesmo ano, no dia 20 de março de 2005. Todo esse movimento foi iniciado por Wanderson Lana¹² que, assim como nós, era mais um jovem entre tantos, e estava iniciando sua carreira de dramaturgo e diretor. Ele não imaginava o quanto mudaria sua vida e a vida de muitos outros jovens.

No ano de 2007 o grupo começa a utilizar as dependências do Centro Cultural, espaço municipal criado para realizar ações associadas a arte. Com o espaço definido para ensaios do Grupo, a produção de espetáculos aumentou, e cresceu também a procura de interessados em fazer teatro, iniciando nossa primeira parceria com o poder público com a Prefeitura Municipal de Primavera do Leste, a qual cedeu o espaço para nossas atividades de grupo.

Com o passar dos anos, pessoas interessadas procuraram por aulas de teatro, assim, em 2009 se dá início as primeiras aulas de teatro gratuitas, e desse movimento teatral realizado pelo Grupo Teatro Faces surge a Escola de Teatro Faces. Com a intenção de agregar crianças, jovens e adultos nas atividades teatrais e culturais do município, neste mesmo ano, o projeto da Escola de Teatro foi contemplado pelo edital Rede de Pontos de Cultura do Governo Federal¹³, e obteve recursos para a contratação de instrutores de teatro, cabe ressaltar que o projeto é Ponto de Cultura até hoje. O projeto foi concebido pelo diretor Wanderson Lana, no qual os artistas do grupo puderam atuar de forma profissional como instrutores de teatro nas escolas municipais e estaduais da cidade. Para muitos, este seria o primeiro emprego.

Atualmente o Teatro Faces conta com nove integrantes¹⁴ fixos, do qual cinco fazem parte desde sua primeira formação, e uma delas sou eu. O grupo chegou a ter ao todo um número de 25 integrantes no meio dessa trajetória. Na foto abaixo estão os artistas da atual formação do Grupo Teatro Faces, da direita para a esquerda temos: Wanderson Lana (dramaturgo, diretor e ator), Rafaela Salomão (design gráfico e atriz), Yuri Lima Cabral (grafiteiro e ator), Edilene Rodriguez (atriz e produtora), Darci Souza Junior (ator), Néia Lourenço (atriz), Dionathan Pessoni (ator), Kiko Sontak (ator e produtor) e eu, Ana Paula Dorst (atriz e produtora).

¹² Wanderson Lana, ator, diretor do Grupo Teatro Faces, dramaturgo, graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (2007), mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT Cuiabá e Doutorando em Estudos de Cultural Contemporânea.

¹³ A Rede de Pontos de Cultura de Mato Grosso surgiu em 2009, quando o MinC passou a executar um convênio com a Secretaria de Estado de Cultura. Em Mato Grosso são 35 Pontos de Cultura, sendo 11 na Capital e 24 em outros municípios do Estado, que atuam em diferentes áreas, entre elas: Culturas Populares, Artes Visuais, Artesanato, Artes Integradas, Grupos Étnicos Culturais, Patrimônio Material e Imaterial, Áudio Visual e Radiodifusão, Culturas Digitais, Gestão e Formação Cultural, Pensamento e Memória, Expressão Artística, Design, Gastronomia, Economia Solidária e/ou Ações Transversais.

¹⁴ Através deste link é possível acessar o currículo individual de cada integrante do Grupo Teatro Faces: <https://teatrofaces.com.br/integrantes/>

Figura 3 – Teatro que ocupa a cidade de Primavera do Leste/MT.



Fonte: Acervo Teatro Faces, 2015.

Pensando em se fortalecer o Grupo buscou participar ativamente desde 2006 em festivais da região, de oficinas e palestras promovidas pela FEMAT – Federação Mato-Grossense de Teatro como o Festival Mato-grossense de Teatro – que em 2010 teve sua última edição. A partir disso, percebemos que era possível ir além do Estado do Mato Grosso.

Nesta trajetória, o Grupo Teatro Faces conquistou no ano de 2012 dois prêmios reconhecidos nacionalmente, o Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz¹⁵, do Governo Federal¹⁶ e a circulação Sesc Amazônia das Artes – Sesc Mato Grosso¹⁷, com um dos principais trabalhos para infância e juventude *O Menino e o Céu*¹⁸. Em 2014, o grupo foi contemplado pelo prêmio de intercâmbio Cultural do Ministério da Cultural, e participou de uma residência

¹⁵ É uma concessão anual de prêmio, via edital, que tem por objetivo fomentar, em âmbito nacional, projetos que visem o desenvolvimento de atividades artísticas de teatro, nas modalidades de circulação e montagem de espetáculos. In. <https://www.gov.br/pt-br/servicos/concorrer-ao-premio-funarte-de-teatro-myrian-muniz?campaign=area-de-interesse>

¹⁶ In <http://teatrofaces.com.br/noticias-112.html>

¹⁷ In <https://www.sescma.com.br/2012/08/07/a-pecca-infantil-o-menino-e-o-ceu-em-cartaz-no-sesc-amazonia-das-artes/>

¹⁸ O texto *O menino e o céu*, de autoria de Wanderson Lana, traz a história de um menino que tinha o sonho de voar para pedir às nuvens que voltasse a chover e, assim, acabar, com todo o sofrimento causado pela seca. Ele inicia sua jornada em direção ao rio São Francisco e em busca do passarinho que o ensinaria a voar quando impossibilitado de dar água ao seu amigo jumento. Ao desobedecer a uma ordem estabelecida por sua mãe, antecipa a sua morte e, assim, está construído um conflito clássico irreversível, que leva para a discussão do trágico. (LANA, 2014, p. 13).

artística com o grupo Teatro O Bando¹⁹ na cidade de Palmela, em Portugal. A partir desse cruzamento entre grupos, que iniciamos a montagem do espetáculo Boé²⁰ (2014). Cabe destacar que os principais trabalhos do Grupo²¹ são voltados a pesquisa da dramaturgia para infância e juventude, que procura discutir assuntos tidos como temas tabus: como decepção, perda, fracasso e morte.

Com este crescimento do número de pessoas fazendo teatro e assistindo teatro, em 2013 obtivemos um melhor reconhecimento do poder público diante da importância do trabalho que estava sendo desenvolvido. Assim, a Escola de Teatro passou a ser apoiada pela prefeitura Municipal de Primavera do Leste/MT, que viu nesta proposta a possibilidade de desenvolvimento de um projeto artístico cultural, o que levou o teatro a se expandir para outros lugares, descentralizando suas ações. Logo havia aulas de teatro em vários bairros da cidade. A história do trabalho do Grupo Teatro Faces e seus resultados formaram bases para a sustentação da Escola de Teatro e da cultura como um todo na cidade.

Adentrando na estratégia de ação da Escola de Teatro Faces, implantamos um sistema dividido em polos²² de atuação, que se concentram em doze instituições de ensino, sendo elas escolas da rede estadual, municipal, além de projetos sociais. Cada polo recebe aulas de teatro ministradas por dois instrutores de teatro, duas vezes por semana, com uma carga horária de no máximo duas horas de aula por dia para cada turma. Esse formato acontece para atender a demanda de interessados no fazer teatral na sua região, e com isso as pessoas não precisam se

¹⁹ O grupo Teatro O Bando localiza-se em Palmela - Portugal, e foi fundado em 1974. O grupo assume-se como coletivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária. In <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/>

²⁰ Boé é o primeiro trabalho coletivo do Teatro Faces que caminha com as pesquisas sobre a morte e a escritura construída nos corpos nas mais diversas comunidades. Neste processo cênico, que teve início em 2014, os estudos sobre o ritual de morte Boe-Bororo em contato com o ritual aos mortos dos atores/performers trazem para a cena as potências do contato, negam fronteiras e reconstróem territórios em um jogo de apropriações e fortalecimento da memória. In: Grupo Teatro Faces.

²¹ Destaco aqui algumas produções com dramaturgias de Wanderson Lana: *O Boto e a Flor do Rio* (2006), *O Beijo da Lua e da Vitória-Régia* (2007), *Mani* (2008), *A Fábrica de Brincadeiras* (2008), *O Menino e o Céu* (2009), *Cabaré* (2011), *Azul da Cor do Céu* (2012), *Pedro Malasartes e o Couro Misterioso* (2013), *Boé* (2014) e *Ensaio Sobre a Verdade* (2018). Houve também montagens de outros autores: *Como a Lua* (2007) e *Clarão nas Estrelas* (2008) de Vladimir Capella, *Toada dos Esquecidos* de Carlos Guilherme Dick, adaptação de Luiz Carlos Ribeiro (2008), *Arlequim – Servidor de dois Patrões* de Carlo Goldoni (2009), e *Pode Ser que seja só o Leiteiro lá Fora* de Caio Fernando Abreu (2012).

²² Centro Cultural – Sede Escola de Teatro Faces; Escola Estadual João Ribeiro Vilela; Centro Social Dom Bosco; Escola Municipal 13 de Maio; Escola Municipal São José; Escola Municipal Novo Horizonte; Escola estadual Cremilda de Oliveira Viana; Escola Estadual Sebastião Patrício; EMEF Nossa Senhora Aparecida (Tuiuiú); Centro Social Nossa Senhora Aparecida (Projeto Mãe Cidinha); Escola Estadual Alda G. Scopel; Projeto Prima Jovem e Creju.

deslocar até o centro da cidade para ter acesso a práticas teatrais. Esses polos se encontram majoritariamente nas comunidades periféricas da cidade, atendendo crianças, jovens e adultos.

Como resultado da ação da Escola de Teatro Faces, conquistamos algo muito importante para o movimento teatral da cidade: em 2011 obtivemos a oferta do curso superior de Licenciatura em Teatro, oferecido pela UnB – Universidade de Brasília²³. E foi através do uso da metodologia de educação a distância, com sistema de aula semipresencial, que foram formados os primeiros licenciados em teatro do Estado de Mato Grosso, que concluíram o curso no ano de 2014. Quatro desses formandos integram ainda hoje o Grupo Teatro Faces.

No meio de uma cidade jovem, com os olhares voltados principalmente para produções do agronegócio como o plantio de milho, soja e algodão, obtivemos outra conquista para o município: em 2015 é implantada a SECULT – Secretaria de Cultura, Turismo, Lazer e Juventude, que chega para implementar novos projetos culturais e dar continuidade aos projetos já existentes. A Secretaria de Cultura em Primavera do Leste é resultado de um anseio político de ampliar a força da cultura na cidade, e criando políticas públicas para fomento da arte no município. É neste momento que o projeto passa a ser conhecido como *Escola Municipal de Teatro – projeto Escola de Teatro Faces*, pois abrange um contato mais próximo com o apoio do município, além de estar propondo um aumento nas atividades do projeto. Vale mencionar que ao longo do estudo utilizo somente o nome do projeto Escola de Teatro Faces.

Destaco também a criação do Festival de Teatro Velha Joana²⁴, realizado desde 2007, que foi apoiado pela Secretaria de Cultura e atualmente é o maior Festival de Teatro do estado de Mato Grosso. A partir de 2018 o festival foi reorganizado para Festival Velha Joana, e não atende somente o teatro, mas, passa a receber agora outros segmentos artísticos como dança, música e performances. Outro fato é que o Festival se tornou um evento nacional, que recebe grupos, companhias e coletivos de outros municípios, construindo um espaço no qual tanto os alunos da Escola de Teatro Faces quanto artistas profissionais participam. Essa organização atinge espetáculos do município, espetáculos de outras cidades do estado de Mato Grosso e a

²³ De acordo com a plataforma da UnB - Universidade de Brasília – o curso de Licenciatura em Teatro propicia a formação ampla e aprofundada de professores de arte-educação, além de proporciona aos alunos do curso o domínio das tecnologias de informação e comunicação digitais e analógicas. Além de possibilitar análises e práticas de diversas técnicas que englobam o teatro em sua dimensão local e nacional, também sobre as teorias e práticas do teatro educação, incluindo: a história do ensino do teatro no Brasil; a elaboração de propostas metodológicas de ensino do teatro e a sua aplicabilidade por meio dos estágios supervisionados. Junto a este curso, outros dois foram ofertados Licenciatura em Música e Licenciatura em Educação Física. In <https://www.ead.unb.br/teatro>.

²⁴ [http://primaveradoleste.mt.gov.br/pastaarquivos/3128XII%20Festival%20de%20Teatro%20Velha%20Joana%20\(1\).pdf](http://primaveradoleste.mt.gov.br/pastaarquivos/3128XII%20Festival%20de%20Teatro%20Velha%20Joana%20(1).pdf).

mostra oficial, que é composta por espetáculos nacionais selecionados pela comissão avaliadora do Festival. As apresentações do Festival são distribuídas em três modalidades: Mostra Panorama – o qual participam espetáculos teatrais de Primavera do Leste/MT; Mostra Regional – participação de espetáculos de outras cidades e Mostra Oficial – que passa curadoria do Festival.

Em Primavera do Leste/MT são produzidos espetáculos com as mais diversas linguagens cênicas e envolvem tanto crianças que pela primeira vez fazem ou assistem teatro, quanto atores e grupos consagrados na esfera artística nacional. Com isso, o Festival Velha Joana impulsiona o âmbito cultural do município, através dos trabalhos artísticos desenvolvidos por jovens, fomentando trocas, debates e encontros. Abaixo, eis o flyer da última edição do Festival em 2018, homenageando uma grande apoiadora da cultura em Primavera do Leste, a artista plástica Evangeline Alcântara²⁵.

Figura 4 – Flyer do XI Festival Velha Joana.



Fonte: Secult – Secretaria de Cultura de Primavera do Leste, 2018.

Além do Festival Velha Joana realizado anualmente, a Escola de Teatro também participa ativamente de projetos ligados a Meio Ambiente e Educação para o Trânsito. Essas práticas que são desenvolvidas por meio da linguagem teatral, estabelecem um contato próximo com a comunidade em que os alunos estão inseridos. O projeto de teatro para educação no trânsito está ligado ao FETRAN – Festival Estudantil Temático Teatro para o Trânsito²⁶, desenvolvido há 15 anos pela PRF/MT (Polícia Rodoviária Federal), SEDUC/MT – Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso e DETRAN/MT (Departamento Estadual de Trânsito de Mato Grosso). O FETRAN tem como objetivo conscientizar crianças, jovens e adultos

²⁵ A professora Evangeline Alcântara (*In memoriam*) era professora de história e artista plástica, destacou-se em Primavera do Leste/MT por meio do "Natal Reutilizado", um projeto que trabalhava a ressocialização de reeducandos da Cadeia Pública.

²⁶ In. <http://www.fetran.com.br/>

quando pedestres e futuros condutores, através da linguagem artística encontrada no teatro. Esta é uma maneira que encontraram para tentarem reduzir os acidentes de trânsito. Os participantes sensibilizam o público e ao mesmo tempo estão conscientizando a si mesmos, com a mesma intenção de gerar futuros condutores responsáveis.

Este é um projeto influencia comunidades escolares e artísticas a estarem participando da ação, por estar envolvendo a maioria das cidades do estado de Mato Grosso. O Festival comporta cinco etapas²⁷ cada qual em uma cidade, abrangendo um grande número de pessoas participantes e espectadores. Primavera do Leste/MT recebe a Etapa Regional Araguaia, onde a Escola de Teatro participa com seus alunos desde 2009, chegando a apresentar um número de 30 espetáculos ao longo de cinco dias de festival.

A Escola de Teatro participa também do projeto de cinema com a temática voltada ao meio ambiente, chamado *Cinema no Mato*²⁸ desenvolvido pelo *Instituto Equipav*²⁹ em parceria com o Ponto Faces de Cultura. Tem como objetivo fomentar produções audiovisuais nos municípios de Primavera do Leste, Barra do Garças, Poconé e Sinop, discutindo sobre o meio ambiente e sustentabilidade, com assuntos ligados a desmatamento, poluição, queimadas e preservação do meio ambiente. Desta forma, oficinas de roteiro, direção, direção de fotografia e manuseio de equipamentos, produção, direção de arte e edição são disponibilizadas gratuitamente aos alunos do projeto, e como finalização, os alunos apresentam os curtas-metragens que produziram durante o curso no Festival Cinema Verde.

Por meio destas iniciativas artísticas, movimentamos o cenário das artes cênicas da cidade e do estado. Atualmente a Escola de Teatro Faces é referência no ensino do teatro no Estado de Mato Grosso, por atender um grande número de crianças, jovens e adultos

²⁷ Etapa Araguaia em Primavera do Leste; Etapa Teles Pires em Sorriso; Etapa Xingu em Querência; Etapa Aricá Mirim em Jaciara; Etapa Guaporé em Pontes e Lacerda; Etapa Cuiabá em Várzea Grande; Etapa Mato Grosso em Cuiabá.

²⁸ Voltado para o empoderamento jovem, o Cinema Mato é um curso de capacitação completa na área de produção de vídeos, voltado para adolescentes. Durante as oficinas, estudantes de escolas públicas participam de aulas de construção de roteiro, manuseio de equipamentos cinematográficos, preparação de elenco, filmagem, direção de arte, edição de vídeo e produção geral. Como trabalho de conclusão do projeto, os alunos desenvolvem curtas-metragens de ficção e documentários, que serão exibidos em um festival de vídeos. Assim, eles são habilitados para atuar na cada vez mais valorizada área de produção de vídeos. In. http://www.institutoequipav.org.br/?fbclid=IwAR3-dWtNGbCZk6PiBw_VMcCNlgRJdWtnDD6ckhHMw_7s8chfQ_QztTNl83w

²⁹ O Instituto Equipav é uma organização sem fins lucrativos de abrangência nacional, responsável por destinar e monitorar os investimentos sociais do Grupo Equipav. Através das leis de incentivo, são destinados investimentos a projetos de diferentes áreas que possam trazer resultados realmente positivos. In. <http://www.institutoequipav.org.br>

anualmente. O projeto em parceria com o poder público do município, procura oferecer estrutura para crescimento de atuantes na área cultural. Com proposta de estender as ações práticas na Escola de Teatro, foi criado um sistema de bolsas de estudo remuneradas, implantada desde que houve um aumento no número de alunos/atores, 2015.

Este sistema funciona assim: o aluno/ator que frequenta as aulas de teatro por um período de três anos, chegando a adolescência, e que demonstra interesse em continuar estudando teatro, é convidado a realizar um estágio e experimentar esse ensino em sala de aula/ensaio dentro da estrutura da Escola de Teatro. Por isso, demonstro neste estudo a seriedade em retratar este projeto cultural e social, que se preocupa com a inclusão social do aluno, que gera empregos e garante a renda deste jovem, que busca iniciar sua trajetória nesta sociedade em que vivemos.

A partir desta integração do sistema de bolsas de estudo construímos quatro gerações de alunos/atores: Primeiro o Grupo Teatro Faces (que iniciou as atividades da Escola de Teatro), em segundo o Grupo Faces Jovem, em terceiro o Primitivos e a quarta geração é composta pelos alunos que constituem a Escola de Teatro Faces. O projeto vem crescendo e tem a intenção de capacitar novos profissionais para ministrar aulas de teatro, garantindo assim a continuidade do trabalho que possui tamanha importância social para a comunidade.

Os grupos surgem a partir do movimento teatral que acontece na Escola de Teatro, o qual iniciaram suas práticas nos respectivos polos de teatro que se encontram espalhados pelo município. Portanto, os grupos Faces Jovem e Primitivos são formados por alunos e alunas oriundos do projeto Escola de Teatro Faces, destacaram-se e iniciaram sua atuação como estagiários do projeto.

O Grupo Faces Jovem³⁰ surge no ano de 2011 e conta com 10 integrantes com idade entre 18 a 22 anos de idade. Se destaca por discutir em cena questões sociais principalmente ligas a juventude, o qual possibilita expressarem seus posicionamentos e percepções do mundo através das suas visões. Dessa forma, as pesquisas teatrais do grupo são uma maneira de falar sobre assuntos emergentes através do ato teatral. A maior parte dos jovens integrantes do Grupo hoje retornam aos polos de onde iniciaram com a linguagem teatral, para ministrar aulas de teatro para outras crianças e jovens.

³⁰ Principais trabalhos desenvolvidos: *Alice* – espetáculo que integrou o projeto Sesc Amazônia das Artes no ano de 2018; *Romeu e Julieta para os avisados*; *Pá...Nela* (2014); *Elefante* (; *O Assassino da luva Amarela* (2018) e *A Canção da Revoadada* (2012).

Já o Grupo Primitivos³¹, que surgiu em 2016 depois de reunir alguns alunos desta terceira geração, hoje conta com mais de 15 integrantes também oriundos da Escola de Teatro Faces, e a faixa etária destes jovens são de 13 a 17 anos de idade. As propostas de trabalho do grupo nasceram com o intuito de dialogar por meio das características da relação entre dança e teatro, e se utilizam de suas próprias referências pessoais para elaborar alguns trabalhos criando uma dramaturgia corporal particular. Também atuam no campo teatral com espetáculos para a infância e juventude.

Figura 5 – Grupo Faces Jovem com o espetáculo “Alice” e Grupo Primitivos com o espetáculo “Adeus de Maria”.



Fonte: XII Festival Velha Joana. Fotógrafo Fred Augusto, 2018.

Percebe-se pelas imagens que é extenso movimento de pessoas interessadas no campo do fazer teatral em Primavera do Leste/MT, isso faz com que surjam grupos de teatro a partir das interações motivadas dentro deste ambiente. Fazer teatro é um modo de resistir em nossa cidade. Resistimos todos os dias e buscamos forças dentro deste círculo de pessoas interessadas pela arte, para conseguirmos manter uma prática de ensino teatral no contexto atual, o qual está em meio a uma economia ligada a prática de desenvolvimento do agronegócio e que atualmente também vem crescendo no mercado industrial.

Até aqui retrato como acontece o cruzamento de Grupo Teatro Faces e o projeto Escola de Teatro Faces, é dessa maneira intercalada que ocorre o movimento teatral na cidade de Primavera do Leste. Concluo que parte dessas pessoas que procuram experienciar a linguagem teatral, optam por seguir adiante com a sua profissionalização na área, ou buscam por outros cursos que abrangem alguma área artística. Já outros não optam por apenas em se aventurar

³¹ Principais trabalhos desenvolvidos: *Vaso* (2015); *Quando você chorava lendo o Pequeno Príncipe* (2016); *O beijo da lua e da vitória-régia* (2017); *O adeus de Maria* (2017) e *A gente cabe mais esquece* (2018).

neste campo, e tornam-se espectadores envolvidos e participativos nos eventos culturais da cidade.

1.2 A Escola de Teatro Faces e o ensino de teatro em Primavera do Leste/MT

*“Quem ensina aprende ao ensinar
e quem aprende ensina ao aprender.”* Paulo Freire

Figura 6 – Alunos, professores/artistas e organizadores na premiação do XII Festival Velha Joana (2018)³²



Fonte: XII Festival Velha Joana. Fotógrafo Fred Augusto, 2018.

A imagem acima representa 1/3 das pessoas envolvidas com as artes cênicas no município de Primavera do Leste/MT. Além destas pessoas envolvidas diretamente, temos a população que assiste o trabalho artístico realizado com as crianças, jovens e adultos. Temos aqui a junção de quatro gerações do teatro primaverense, jovens que buscam continuar desenvolvendo projetos socioculturais com a população. Nesta imagem encontramos um pouco da dimensão que o teatro assume em nossa comunidade, e percebemos que a linguagem teatral se torna um meio de comunicação na qual atinge de forma propícia estas pessoas, transformando-as em participantes e espectadoras.

Com o intuito de preparar uma base que mantivesse um corpo de atores necessários para a manutenção do fazer teatral no município, o Teatro Faces fundou a Escola de Teatro Faces que, no ano de 2011 chegou a atender 500 alunos/atores, entre crianças, jovens e adultos, com idades que variam dos 07 aos 54 anos de idade, de acordo com

³² Imagem com os artistas participantes do XII Festival Velha Joana, este momento é marcado pelo encerramento do festival, que acontece anualmente na Câmara Municipal de Primavera do Leste.

as fichas cadastrais da Escola. [...]O projeto é mantido pela Prefeitura Municipal e também pelo projeto Pontos de Cultura do Governo Federal. Trabalhando a base, fomentando o teatro dentro do ambiente escolar e fortalecendo o teatro profissional no interior [...]. (LANA, 2014, p. 18)

Ao longo dos anos, a Escola Teatro Faces foi criando de maneira particular, seu método de ensino, o qual se baseia a partir da prática de construção de espetáculos teatrais, como relatado acima por Lana (2014). Identifico que este ensino de teatro se organiza no formato de um curso livre das artes da cena, pois, é no decorrer da construção dos espetáculos teatrais, que a escola desenvolve o ensino do teatro nas áreas de atuação, iluminação, dramaturgia, sonoplastia, cenografia e figurino. Outro aspecto característico do ensino de teatro no projeto, é o papel dos professores e instrutores³³ dentro deste ambiente, onde constroem suas próprias aulas, de acordo com seu conhecimento, suas pesquisas, seus interesses e principalmente sobre as particularidades da turma que esta regendo.

Este ensino artístico tem a duração equivalente de um ano no total, e apresenta um sistema pedagógico acessível, no qual o conhecimento é construído por meio dos trabalhos práticos realizados durante o período de curso. Os ensinamentos são voltados para a realização de exercícios preparatórios através de jogos teatrais, improvisações, expressão corporal e criação cênica, iniciando a formação de atores na cena. Em seguida a experiência com o ensino do teatro acontece com a realização de espetáculos teatrais juntos com os participantes. Esse percurso formativo que acontece na Escola de Teatro é de caráter experimental, pois advém de propostas que podem sofrer modificações no decorrer de um processo de criação, e permite investigar subsídios entre processo e o resultado cênico. Vejamos como isso se encaixa no pensamento de Gama (2016):

O artista-docente pode organizar suas proposições em oficinas de trabalho, transformando a sala de aula em ateliês de criação, em espaços de discussões e de fruição estética. Ele deve pensar em propostas que objetivem compreender o processo e aprendizagem artística a partir da relação dialógica entre aluno-professor-obra de arte. (GAMA, 2016, p. 97)

É exatamente desta maneira que a prática do ensino de teatro ocorre, portanto temos aqui a encenação como uma prática pedagógica, sendo este o principal caminho encontrado para a execução das aulas de teatro. O procedimento destas aulas acontece regularmente no contraturno escolar dos alunos durante a semana, e aos sábados à tarde as aulas são destinadas a jovens e adultos que trabalham. Como prática pedagógica convidamos no início do ano letivo

³³ Utilizo esse termo, pois no corpo de funcionários da Escola Municipal de Teatro/Escola Teatro Faces, temos profissionais formados na área e pessoas que estão se capacitando profissionalmente.

os alunos das redes de ensino do município para se inscreverem nas aulas de teatro. É disponibilizada uma ficha de inscrição, na qual o interessado preenche com a autorização dos pais ou responsáveis. Os interessados não precisam ter experiência prévia, apenas disposição e dedicação, isso para todas as idades.

A partir disto, logo após o período de inscrição é efetuada a divisão das turmas de acordo com as idades e disponibilidade de cada um, gerando assim, o levantamento do número de pessoas que serão atendidas ao longo do ano. Cada turma realiza as aulas duas vezes por semana durante um ano, participando dos acontecimentos culturais com os processos que estão produzindo durante as aulas. Para um melhor esclarecimento, proponho uma tabela com as ações metodológicas desenvolvidas na Escola de Teatro Faces no decorrer do ano letivo:

Tabela 1 – Ações anuais da Escola de Teatro Faces até o ano de 2017.

AÇÕES	
1º Semestre	<ul style="list-style-type: none"> - Divulgação do projeto e inscrições individual; - Divisão de turmas / Contato com os alunos / Início das aulas; - Prática com jogos teatrais e criação de cenas a partir da improvisação. Debates regulares ao final de cada aula; - Processo de montagem de espetáculo e apresentação dos trabalhos no festival FETRAN.
2º Semestre	<ul style="list-style-type: none"> - Experimentos cênicos para Festival de Teatro Velha Joana: teatro de sombras, formas animadas, técnicas circenses, performances; - Segundo etapa de processo de montagem de espetáculo e apresentação dos trabalhos no Festival Velha Joana; - Mostra de Leitura Dramatizada³⁴, prática realizada para a valorização do ato de ler e conhecimento de obras literárias; - Entrega de certificados.

Fonte: Escola de Teatro Faces, 2017.

Cito todas essas ações, para mostrar como está estruturada as atividades anuais que ocorrem na Escola de Teatro Faces. Dentro de dois semestres descritos acima, são desenvolvidos com os alunos o número de três espetáculos teatrais, e em meio ao processo de concepção do espetáculo que decorre o aprendizado da linguagem cênica. Cabe lembrar que as aulas de teatro são realizadas pelo município nas redes de ensino estaduais e municipais, atendendo também alunos do ensino particular.

³⁴ A Mostra de Leitura Dramatizada, foi criado dentro da Escola de Teatro Faces em 2016 para a prática de leitura de textos teatrais, que visa buscar obras de autores consagrados do teatro brasileiro e mundial. Este evento acontece todo final de semestre na Escola de Teatro e, em 2019 estará acontecendo a 4ª edição.

No primeiro momento do aluno com o teatro acontece a instrumentalização e a aproximação do aluno com a linguagem cênica. Para tanto, os jogos teatrais são utilizados e desenvolvidos durante todo o processo de ensino-aprendizagem passando por um processo de iniciação. São estabelecidas uma estrutura didática para esse início dos estudantes no processo: exercícios de aquecimento e alongamento corporal; exercícios e cuidados vocais; jogos teatrais que auxiliem na concentração, atenção e foco; jogos de improvisação e exercícios de criação de personagens.

Em vista disso, entende-se que os primeiros passos para se fazer teatro com crianças, jovens e adultos dentro do contexto do ensino teatral da Escola de Teatro Faces, é a partir da prática dos jogos teatrais e jogos de improvisações praticados em sala de aula e/ou sala de ensaio. Os caminhos utilizados para iniciar os alunos ao jogo teatral são encontrados a partir dos delineamentos de autores como: Viola Spolin, Ingrid Koudela e Augusto Boal, na qual utilizam do teatro/educação para contribuir com a formação do indivíduo, tanto para o desenvolvimento individual e quanto para o coletivo. Dessa forma, os jogos teatrais são estabelecidos dentro da proposta pedagógica da Escola de Teatro, com o intuito de iniciar o aprendizado do aluno interessado no fazer teatral.

Depois dessa introdução aos jogos teatrais, aprofundamos o contato dos estudantes ao processo de criação de espetáculos teatrais e, dentro deste segmento, desenvolve-se a aproximação com os elementos presentes em uma peça: o figurino, a maquiagem, cenário, palco, elementos de cena e iluminação. É dessa maneira que os participantes são apresentados aos aspectos fundamentais do fazer teatral, como parte essencial de sua preparação como artista, além de terem o acesso à equipamentos de iluminação cênica e sonorização, construção de cenografia e confecção de figurinos para si próprios. Não são todos os alunos que simpatizam em atuar, por isso, são apresentadas a elas essas diversas funções que existem no teatro, possibilitando o conhecimento de novas técnicas, resultando também em aprendizagem. Dentro da proposta pedagógica da Escola de Teatro Faces, que vem sendo construída gradativamente, buscamos estimular a participação do aluno nos processos de criação e concepção, nos quais movimenta-se a cooperação do indivíduo com trabalhos coletivos e interativos.

Com esta ideia, a montagem teatral passa a ser um espaço democrático, buscamos articular uma linguagem de encenação juvenil, nas quais os alunos possam falar sobre suas interações e inquietações, a escola abre portas para o diálogo com essas experiências. Quando

é preciso escolher um texto, leva-se em consideração a possibilidade da discussão dos alunos e de contextualizar este texto no tempo presente.

O teatrólogo Fernando Peixoto assinala Brecht que afirma: “[...] a obra de arte não é nunca fruto de um autor: é sempre o resultado de muitas inteligências que se empenham num mesmo objetivo criador” (PEIXOTO, 1979, p.60), é dessa maneira que a Escola de Teatro Faces trabalha, induzindo a criação de uma dramaturgia jovem, na construção de interações jovens e de uma linguagem jovem para o público jovem. Trata-se de envolver os alunos nas concepções teatrais desde seu princípio, pois acreditamos que isso o motiva a pensar, imaginar e a formular questões e suas soluções.

Em vista disso, a ideia estruturada dentro da Escola de Teatro é aproximar o processo pedagógico do ensino do teatro por meio da encenação realizada com participantes interessados das redes de ensino. Os alunos mostram o que aprenderam no decorrer das aulas de teatro através da encenação desenvolvida com esses alunos ao longo do semestre. A encenação final é resultado de uma produção estética apresentado pelas turmas da Escola de Teatro, e que carrega o conhecimento adquirido pelos alunos/atores durante o processo de ensino. Os alunos são inseridos, através da atuação dos professores da escola, no contexto teatral, vivenciando os processos de ensino e aprendizagem da linguagem teatral, na qual podem explorar suas habilidades e exercitar também a sua imaginação. O participante dedica seu tempo para poder experienciar algo novo a partir de outro ambiente distante do seu habitual, porque ele está neste lugar à procura de experienciar o fazer teatral, buscando uma nova experiência a partir de acontecimentos provocados desde sua chegada. Portanto, os alunos que buscam pelo projeto de teatro estão abertos para novos acontecimentos. E assim caminha a construção da metodologia de ensino da Escola de Teatro Faces, pensando em seu desenvolvimento através da prática de ensino do teatro, fazendo teatro.

Partindo dos escritos acima que apresentam e revelam as circunstâncias que circundam o ensino do teatro em uma Escola de Teatro que se encontra no interior do Estado de Mato Grosso, direciono a seguir o princípio desta investigação a qual abraça a juventude e o espaço urbano. A Escola de Teatro Faces parte da concepção de formar o cidadão e de discutir a cidadania, por isso aborda em suas concepções histórias recolhidas a partir de espaços urbanos e/ou até mesmo inserem obras teatrais em diversos espaços da cidade com o intuito de movimentar a produção cultural aqui nos espaços públicos.

1.3 Escola de Teatro Faces e os Espaços Cênicos da cidade

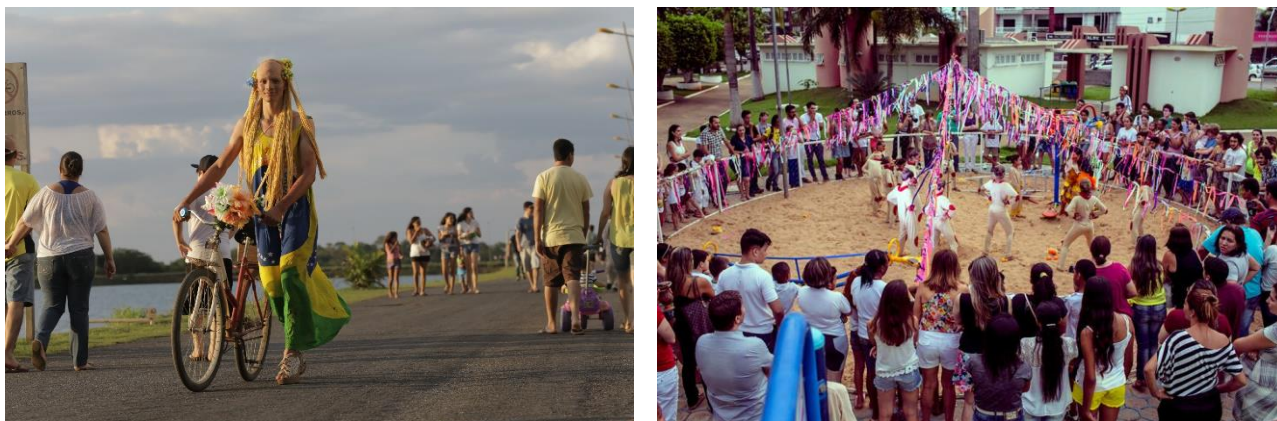
Antes de aprofundar na análise da ocupação da pista de skate como espaço cênico para a concepção do experimento do *O Voo sobre o Oceano*, é importante ressaltar as origens da qual levaram a utilização de um outro espaço para o processo do espetáculo. A utilização de espaços urbanos pela Escola de Teatro Faces é uma dinâmica que ocorre principalmente por existir na cidade, ainda hoje, apenas um espaço cênico nos moldes tradicionais do teatro, que é o Centro Cultural. Este espaço é adaptado para receber as produções teatrais e os festivais que acontecem na cidade, além de ser o espaço que atende o principal polo de teatro da Escola de Teatro, passando por este local aproximadamente cerca de cem alunos durante a semana.

O palco italiano, o mais comum e o mais utilizado para apresentações artísticas, acaba limitando possibilidades de criação por causa de suas regras estabelecidas. Este tipo de palco assume como que uma caixa cênica, na qual os atores são limitados pela boca de cena, sendo possível apenas o contato com o público através da quarta parede. Através destas circunstâncias percebe-se que o palco tradicional é composto por regras, que se dá pela sua própria funcionalidade. Entretanto, a sua função tem um bom resultado na maioria dos trabalhos, apenas apresento estes aspectos para aprofundar o porquê da utilização de outros espaços dentro do ensino da Escola de Teatro.

Diante disso, volto ao espaço do Centro Cultural, que acabou ficando limitado para receber algumas produções artísticas do projeto, no entanto essas limitações produzem questões nos professores e professoras da Escola de Teatro, onde começam a buscar por outros espaços dentro da cidade, os quais acolham as propostas cênicas e suas intenções.

Os espetáculos produzidos em outros espaços aqui em Primavera do Leste, ocorrem principalmente em praças, quintais, quadras de areia e esportes, feiras e demais locais, produzindo assim, os mais diversos experimentos cênicos, que conseqüentemente fortalecem a pesquisa e o debate sobre o fazer artístico em outros ambientes. É comum que muitos processos artístico-pedagógicos da Escola de Teatro Faces ocorram nos espaços da cidade, apesar da grande maioria das produções artísticas da Escola de Teatro ainda serem realizadas em um ambiente propício para as apresentações, nós professores continuamos com a proposta em pensar parte das produções artísticas para outros lugares, é neste ponto que nos encontramos com o perímetro urbano.

Figura 7 – Apresentação teatral no Lago e na Praça Central Municipal.



Fonte: X Festival Velha Joana. Fotógrafa Bruna Obadowski, 2016.

Vemos nesta imagem dois exemplos de utilização do espaço urbano por grupos formados na Escola de Teatro, primeiro uma performance sendo conduzida em um espaço de uso cotidiano pela população da cidade, o qual causa estranheza aos espectadores ao levar em consideração se aquele grupo incomum se encaixa nos padrões que a sociedade impõe. A segunda imagem, traz um grupo de crianças ocupando cenicamente um parquinho, espaço este que está no cotidiano delas. Dessa forma, é utilizado espaços relacionados com os próprios participantes, permitindo a socialização com outras pessoas e a inclusão deste aluno (a) em áreas públicas da nossa cidade. São nesses lugares que encontramos estímulos para com a arte, e também uma possibilidade para propor debate. Segundo o teórico Patrice Pavis:

Com a transformação dos espaços teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados etc. -, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral. (PAVIS, 2015, p. 138)

A possibilidade de haver arte em espaços da cidade, transforma o ambiente e estreita laços com a comunidade próxima a ele. Pavis aborda esta questão que é tão pertinente para o teatro produzido em Primavera do Leste. O espaço urbano, a rua e todo o esse cotidiano a sua volta, traz em si uma profusão de acontecimentos que nos chama a atenção e provoca o ato criador no teatro. Sendo assim, temos também o posicionamento do autor André Carreira, que nos determina a noção do uso do espaço da cidade e complementa a delimitação do tema dada por Pavis anteriormente:

Mais que a apresentação de uma história, que se refere a uma noção tradicional do teatro do espetáculo na rua, o estar na cidade representando implica na oferta de uma hipótese sobre o sentido dos usos da rua e, consequentemente, propõe ao cidadão uma reflexão sobre o lugar social do artista, da arte e dos usos da cidade. (CARREIRA, 2017, p. 6)

A cidade é um espaço de troca, e isso acaba gerando diversas possibilidades de diálogo para com o teatro, e diante desta conjuntura, utilizo o termo *espaço urbano* para definir as composições realizadas pela Escola de Teatro Faces em outros espaços aqui da cidade, além de estar envolvido com o objeto central deste estudo. Ressalto novamente Carreira, que estabelece espaço urbano como espaço propositor de uma dramaturgia própria:

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. (CARREIRA, 2009, p. 3)

Com base no pensamento do autor, podemos refletir o espaço urbano como propulsor de acontecimentos, o qual estabelece uma nova dramaturgia, isso a partir do ato de compreender e se apropriar do espaço urbano na encenação. Na Escola de Teatro cada professor busca envolver nas produções múltiplas interferências culturais, muitas vezes advindas do próprio local para a construção dos espetáculos. Produzimos espetáculos teatrais cuja composição nasce a partir do lugar escolhido para a realização do processo, dispondo das próprias características dos espaços para provocar modificações no texto escolhido para ser realizada no local. Esta reflexão percorrida até aqui, identifica diferentes viabilidades de experienciar os espaços da cidade enquanto proposta cênica na Escola de Teatro.

O teatro feito em Primavera do Leste/MT também é levado para outros espaços, atingindo outras comunidades, revendo o significado dos espaços urbanos que não se modificam. Dessa forma, cria-se um mecanismo que impulsiona uma outra prática naquele local selecionado, ao modificar a função original da espacialidade escolhida. Com isso, estaremos também provocando o público a olhar de outra maneira para o espaço. Portanto, na Escola de Teatro se constrói um pensamento de que é possível fazer teatro e aprender sobre teatro também em outros espaços, seja em galpões, praças, terrenos, casas, fábrica, etc. Por curiosidade, informo que no ano de 2016, ano que inicia o processo de construção do espetáculo *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, outros espetáculos foram pensados a partir de um outro espaço sendo eles em uma piscina, na Feira Livre Municipal, no refeitório de uma escola, em um terreno baldio e no pátio em anexo ao Centro Cultural³⁵.

³⁵ *Se os Tubarões fossem homens* de Bertolt Brecht apresentado na Feira Municipal e no Lago Municipal Vê Pedro Viana; *Contrapartida* (experimento cênico) apresentado em um terreno baldio; *O Pássaro de Papel* apresentado dentro da piscina do projeto social “Conviver”, local público que atende os idosos do município; *A Margaridinha* (espetáculo feito por crianças) apresentado no refeitório da Escola EMEF N. Senhora Aparecida; *Black Formation* (experimento cênico) que ocupou a Praça Matriz da cidade; *Panos e Lendas* de Vladimir Capella apresentado dentro da Escola Cremilda Viana.

1.4 Os Jovens alunos/atores

Figura 8 – Espetáculo “Juventude Transitando” da Turma III, Escola de Teatro Faces.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2017.

Com base no trabalho realizado na Escola de Teatro Faces descrito anteriormente, comecei a pensar e desenvolver práticas teatrais que abraçassem a participações dos jovens no processo criativo das concepções propostas por mim, como professora de teatro. Essa iniciativa surge em um impulso no ano de 2014, ao iniciar um processo de construção do espetáculo *Ia Sem Ver*³⁶, criado a partir da necessidade de explorar o universo circense acrobático, atravessando com a dramaticidade que a poesia de Ana Cristina Cesar. Foi justamente na união das duas linguagens poética e circense que nasce o interesse em trabalhar com jovens, pois o processo de construção de *Ia Sem Ver*, possibilitou o cruzamento de diálogo com os participantes sobre o que estava sendo pesquisado.

No período de 2014 até meados de 2017, trabalhei diretamente com diversos alunos que de início tinham uma faixa etária de treze a dezessete anos de idade. Nos encontrávamos duas vezes na semana no contraturno escolar, e esses encontros duravam entorno de duas horas cada aula. Foram vários jovens que transitaram por esta turma durante esse período de quatro anos

³⁶ Release: O espetáculo narra a trajetória de vida da poetisa Ana Cristina Cesar, mais conhecida por Ana C., numa viagem através de suas poesias. Dividindo-se em duas, sempre no limiar da queda, marginalizando-se em versos enquanto uma discussão, que nunca aconteceu, com *Caio Fernando Abreu*, expõe seus medos e a beleza de seus medos.

que ministrei o curso, sendo que metade deles permaneceram e/ou permanecem até hoje. Esses alunos e alunas formaram a Turma III do polo Centro Cultural da Escola de Teatro Faces.

Durante o percurso de aprendizagem sobre a linguagem teatral, construímos diversos espetáculos teatrais, dentre eles os temáticos para o trânsito, com adaptações e autoria de próprios professores da Escola de Teatro, leituras dramatizadas e peças para o Festival Velha Joana. Apresento as montagens realizadas com a turma ao longo de alguns anos:

2014

Ia Sem Ver – Baseada na história de vida e poesias de Ana Cristina Cesar.³⁷

2015

Cidade Diminutiva – Texto para o FETRAN, de Yuri Lima Cabral.

Antes de ir ao Baile – Leitura dramatizada da obra, de Vladimir Capella.

2016

O Caixeiro Viajante – Adaptação da obra *A morte do Caixeiro Viajante* para o FETRAN, de Arthur Miller.

O Voo sobre o Oceano – Montagem na pista municipal de skate, texto de Bertolt Brecht.

2017

Juventude Transitando – Texto para o FETRAN, de Wanderson Lana.

O Voo sobre a Imprudência – adaptação da obra *O Voo sobre o Oceano* para o FETRAN, de Bertolt Brecht.

O Voo sobre o Oceano – Reconstrução do espetáculo na pista de skate.

2018

Toada dos Esquecidos – Obra de Ricardo Guilherme Dick, com adaptação de Luiz Carlos Ribeiro.

O experimento com *O Voo sobre o Oceano* aconteceu depois de alguns anos já trabalhando com a turma - vale lembrar que como o curso de teatro é anual e existe há algum tempo, nesta e como em todas as outras turmas da Escola de Teatro encontram-se alunos que nunca fizeram aulas de teatro e outros que possuem uma já uma certa prática, pois já frequentam essas aulas há vários anos. É dessa maneira que o curso de teatro abrange características de um trabalho continuado.

³⁷ O espetáculo surgiu em 2014, se apresentou diversas vezes até o ano de 2016, ano que encerramos as apresentações do processo.

Entender o aluno e a aluna é um dos cuidados na qual procuro tomar, assim como é realizado no formato pedagógico da Escola de Teatro. De início não se sabe qual é a realidade de cada participante, o tempo é o fator que revela tal veracidade. Ao acompanhar esta turma, pude observar o acompanhamento da família de cada um dos quinze alunos e alunas que fizeram parte do processo cênico na pista de skate. Esta observação durante as aulas e processos cênicos, pude perceber a estrutura familiar de cada participante. Havia pais presentes, os quais acompanhavam os ensaios, os pais que liberavam seus filhos para o teatro, mas sempre acompanhado de um acordo, outros que nunca assistiram uma peça de teatro do filho/filha.

Para adentrarmos ainda mais, é preciso esclarecer que uma parte dos participantes deste processo moram em regiões distintas, muitas delas de vulnerabilidade social. A maioria desses alunos e alunas possuem estruturas familiares distintas, também há diversos casos onde os pais são separados ou o jovem vive com os avós. Ainda assim, existe outros episódios: alguns alunos não podiam estar presentes em todos os ensaios por não terem condições de adquirir o passe do ônibus para irem até o espaço onde aconteciam as aulas. Outras vezes vinham de bicicleta, percorrendo uma longa distância, logo após a escola.

Cada um dos integrantes possui uma história de vida, e suas condições atravessam o caminho de todos os envolvidos. Era nos encontros que aconteciam as trocas de vivências entre eles, nas quais eles conheciam a realidade uns dos outros. A turma que construiu *O Voo sobre o Oceano* conquistou uma forte ligação entre eles, e se fortaleceram juntos durante o período de montagem o qual também se estabelece como espaço de convivência.

Um dos processos mais dolorosos que acontece dentro das aulas de teatro, se dá quando os pais decidem retirar os filhos/as das aulas de teatro para ingressarem no mercado de trabalho. A justificativa dos responsáveis são sempre as mesmas: que o jovem precisa ajudar nas despesas em casa, que o teatro não dá futuro e nem dinheiro, dentre tantos outros dizeres.

Com a entrada precoce do jovem no mercado de trabalho e ao atender essas exigências da família o jovem acaba se dirigindo para outro caminho, o que limita o seu envolvimento com outras práticas formativas. O teatro que procuro desenvolver com esses jovens é aquele que visa ampliar a visão de mundo do mesmo. A Escola de Teatro Faces procura entender também os responsáveis pelos jovens, pois as pessoas precisam trabalhar, por isso, a Escola de Teatro estabelece o sistema de bolsas de estudo na área teatral como explicado anteriormente, do modo que esta seja também uma preparação do jovem para o mercado de trabalho. Mas infelizmente ainda não é possível atender a todos.

Além de serem integrantes de um processo artístico em andamento, busco promover oportunidade para esses jovens a partir do fazer teatral. Busco-me distanciar dessa ideia de que o jovem é um problema no corpo social, e tento fazer com que ele seja parte da solução para os problemas frequentes deste presente. Ou seja, a sua participação proporciona a capacidade de solucionar questões, ser autônomo e ir em busca do pensamento no qual ele possa sim construir seu próprio futuro, o que não deixa de ser uma preparação para a cidadania. Além de muitas limitações encontradas neste caminho, os jovens encararam este processo com muita insistência e interesse, contribuindo cada qual com sua característica para conceber o experimento cênico que gerou *O Voo sobre o Oceano*.

CAPÍTULO II – PRIMEIRA CHECAGEM DE BÚSSOLA: EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO

Vocês, artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a plateia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco: cotidiano, multifacetário, inglório, mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum dos homens – esse teatro que tem na rua o seu palco. Oxalá possam vocês, artistas maiores, imitadores exímios, não ficar nisso abaixo deles! Não afastarem, por mais que se aperfeiçoem na arte, desse teatro que tem na rua o seu palco. (BRECHT, 2000, p. 235)

Este capítulo descreve sobre as primeiras problematizações presentes no processo de montagem do espetáculo *O Voo sobre o Oceano*, a partir da peça didática de Bertolt Brecht. Início com os primeiros passos tomados, principalmente como se deu a escolha da dramaturgia e do espaço de encenação, e também o porquê da preferência em trabalhar com jovens e os seus interesses. Desta maneira, procurei descrever as ideias e inquietações que foram fundamentais e que conduziram o princípio do processo de criação teatral na Pista Municipal de Skate.

Retrato este princípio da concepção relacionando o andamento do processo de criação, e encadeando o jogo da dramaturgia com o uso do espaço. Assim, listo especificadamente o funcionamento do espaço provocador, o contexto dos seus ocupantes, a relação espaço/aluno/texto na construção das cenas do espetáculo *O Voo sobre o Oceano*. Caracterizo esta etapa como um momento em que as ideias despertavam e as questões começavam a ser investigadas. Propomos com este experimento conexões com a comunidade que usa o espaço público, dialogando com a experiência e vivência neste local, criando um caminho de pensamento de estratégias pedagógicas para a realização de uma encenação no ambiente urbano com jovens que se interessam pela linguagem teatral.

A partir de agora, apresento a primeira versão do processo de construção do espetáculo, que aconteceu durante o segundo semestre do ano de 2016, propondo aqui uma reflexão sobre o conceito de teatro produzido a partir dos estímulos provocados pelo espaço urbano. No ano seguinte em 2017, o espetáculo passou por alterações em sua estrutura com o intuito de dar continuidade a este processo de construção em andamento, na qual caracteriza uma nova fase da proposta de encenação, que será abordada e discutida no terceiro capítulo desta dissertação.

2.1 Contextos da Criação

Ao término do primeiro semestre das aulas da Escola de Teatro Faces no ano de 2016, chegou o momento que costuma provocar grande expectativa nas turmas de teatro, pois há

escolha da proposta para a encenação que será apresentada no Festival Velha Joana. Diante disso, levei para a turma a proposta de construção e pesquisa de um espetáculo direcionado para a linguagem do teatro de sombras, no qual seriam dramatizadas lendas do Estado de Mato Grosso. Como resultado, parte dos alunos estavam interessados em dedicar-se a esta linguagem, já outros começaram a perder o interesse com a proposta da encenação. Com a turma dividida nesse início de processo, a intenção que eu buscava naquele momento era em estabelecer um contato próximo com os jovens integrantes, entendendo que eu deveria acolher e compreender os interesses do coletivo. No entanto, encerramos a aula sem nada definido.

Diante desta situação, prossegui em busca de uma dramaturgia para trabalharmos. Contudo, durante esta jornada, me reencontrei com um espetáculo que eu havia assistido no ano de 2013 no VII Festival Velha Joana/Festival de Teatro Cena Mato Grosso³⁸, a peça *BadenBaden*, encenada pelo Coletivo Baal de Florianópolis/SC³⁹, um trabalho que foi desenvolvido a partir do texto *A peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo*, escrita por Bertolt Brecht em 1929.

Passei a pesquisar os textos de Bertolt Brecht, e descobri o texto *O Voo sobre o Oceano*, que se encontrava disponível em uma plataforma online voltada para o ensino de teatro nas escolas, titulado *Portal Teatro na Escola*⁴⁰. Naquele instante, relacionei o texto com o espetáculo assistido em 2013 e percebi, através da leitura, a conexão entre as duas obras, sem mesmo ter ainda compreendido os aspectos das peças didáticas.

O texto *O Voo sobre o Oceano – peça didática para rapazes e moças*, de Bertolt Brecht, escrito entre 1928/1929, nos apresenta a narrativa do momento em que um homem tenta realizar o primeiro cruzamento aéreo sobre o Oceano Atlântico. Trata-se de uma peça radiofônica. Sua primeira execução foi transmitido em 1929 na cidade de Baden Baden na Alemanha. Concílio (2016) aprofunda em seu estudo que:

A peculiaridade deste texto reside na primazia de sua proposta, que visava utilizar a mídia radiofônica como instrumento de difusão de ideias e de uma nova forma de escrita dramática, incorporando seu próprio meio, o rádio, como personagem do texto. Trata-se da única peça de Brecht escrita para rádio, porém, ela já evidencia o interesse de Brecht (herança de sua parceria com Piscator) em unir teatro e novas mídias, como vídeos e projeções, que estariam constantemente presentes no trabalho do dramaturgo alemão. (CONCÍLIO, 2016, p. 41)

³⁸ Em 2013 o Festival Velha Joana foi promovido também pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC-MT).

³⁹ O Coletivo Baal foi fundado em 2011 após a disciplina de montagem teatral I e II do curso de Teatro da Udesc, o coletivo começou apresentando o texto *BadenBaden*, também de Bertolt Brecht. Com *BadenBaden*, o grupo fez apresentações em diversas cidades do Brasil e inclusive na Bolívia, no Festival de Artes Cênicas Bertolt Brecht.

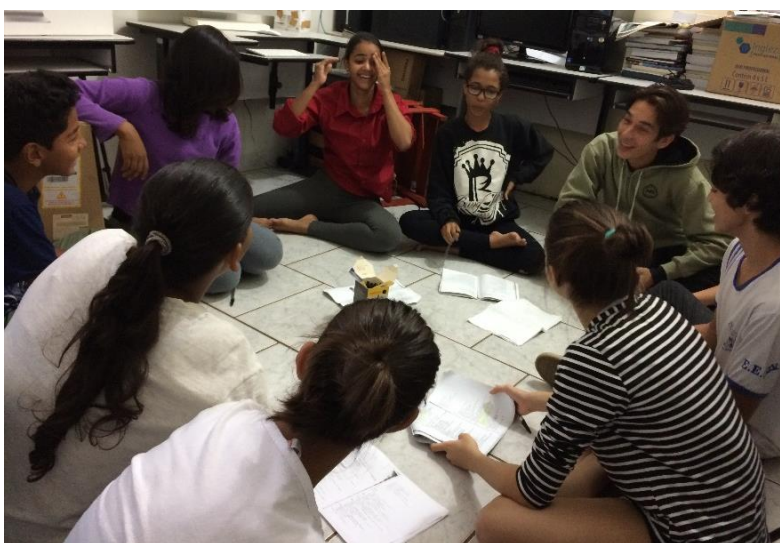
⁴⁰ O Portal Teatro na Escola é um espaço criado para partilhar informações e reflexões sobre o ensino de teatro na escola. In <http://www.teatronaescola.com/>

Na peça didática de Brecht, o rádio considerado o veículo de comunicação mais ágil da época, é visto como personagem dentro do texto, o que nos provoca maneiras diferentes de pensar esta personagem dentro do experimento cênico.

Nesta travessia aérea, as rádios são fundamentais e acompanham o percurso desde o momento em que o avião alçou voo, e assim, inicia-se um longo confronto entre *Aviador* e seus inimigos: primeiro o embate com a própria sociedade e segundo contra as forças da natureza, tais como: o forte nevoeiro e chuva, a intensa nevasca, o sono e por fim, até mesmo os problemas mecânicos do motor. Neste sentido, a dramaturgia de Brecht constrói uma reflexão crítica a respeito do desejo de superação dos seres humanos, que se empenham a alçar voos cada vez mais altos, a construir maquinarias cada vez mais eficazes para se superar, mas se esquecendo de refletir sobre as circunstâncias do coletivo, olhando somente para si próprio.

A partir dos fatos mencionados, conduzi um outro encontro com a turma, no qual eu estava entusiasmada e decidida a apresentar uma nova proposta de encenação para todos. O texto foi entregue aos integrantes e em seguida realizamos a primeira leitura do texto em voz alta. Foi uma leitura difícil, por conta de palavras incomuns presentes no texto, palavras que estão fora do vocabulário utilizado usualmente, o que acabou dificultando um pouco a compreensão imediata do texto. Seguimos lendo e articulando as palavras do texto, com algumas interrupções para repetir algumas das frases ou palavras de difícil compreensão, para que a partir do ato de ler conseguíssemos compreender o formato da dramaturgia que Brecht apresenta.

Figura 9 – Primeira leitura do texto O Voo sobre o Oceano de Brecht.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Ao final desta leitura, obtive as primeiras impressões dos atuantes, as quais se direcionava principalmente a escrita dramatúrgica de Brecht. As impressões coletadas em nossa roda de debate – ação realizada com os participantes onde relatam suas questões sobre o processo – traziam suas sensações tais como: “nossa, há muitas palavras que não conheço, professora”, “a história é interessante”, “este processo será bem diferente dos outros, porque sempre montamos peças para infância” e também “não faço ideia de como vamos montar esta peça”.

Sem nem mesmo saber que iríamos aprofundar no campo das peças didáticas de Bertolt Brecht, me desafiei em conduzir um processo teatral com estes jovens alunos/atores. Neste contato com a obra eu precisava descobrir formas de trabalhar com a peça didática, portanto busquei desenvolver este processo como um trabalho investigativo, a partir dos atravessamentos possíveis entre o texto de Brecht e o meu percurso com a linguagem teatral.

Na medida em que eu propunha discussões sobre o texto com os alunos/atores, juntos íamos adentrando no trajeto da história apresentada por Brecht – a primeira travessia aérea entre o Oceano Pacífico e o Atlântico. A partir da definição do texto e a realização dos primeiros ensaios na sala de ensaio – que vamos delinear logo mais neste estudo, embarquei no processo com o propósito de conceber esta encenação em um lugar diferente do habitual palco italiano. O estímulo surgiu a partir de outros dois experimentos que realizei no ano de 2015⁴¹, quando iniciou minha curiosidade em explorar outros espaços.

A partir de experiências realizada anteriormente com outros trabalhos cênicos, desejava para a obra de Brecht um espaço que trouxesse características da realidade, e por esta razão não pretendia construir um cenário para satisfazer essa vontade. A ideia, portanto, era estabelecer a escolha de um espaço da cidade como ponto de partida para o processo de criação do espetáculo. O local para esta encenação deveria criar conexões com a dramaturgia de Brecht e com a jovialidade dos alunos/atores.

Alguns lugares foram apontados pelos participantes, dentre eles: uma praça, um galpão abandonado e um pavilhão de uma igreja. Seria difícil estabelecer relações com o cotidiano em espaços poucos movimentados. Porém, esses lugares não pareciam se conectar com o que o texto abordava e nem com o que eu procurava. Queria algo que me desafiasse enquanto diretora

⁴¹ *Panos e Lendas* escrito por Vladimir Capella, foi dirigido por mim e apresentado no terreno baldio em frente a uma casa. Este espetáculo trouxe para a cena 15 crianças que frequentavam o polo de teatro da Escola Municipal Nívia Denardi. O outro espetáculo foi *Ia Sem Ver*, que surgiu através da adaptação que fiz das poesias de Ana Cristina César. Neste processo, utilizei do pátio da minha própria casa para a encenação, e conta com a participação de quatro alunos entre 15 e 18 anos oriundos da turma III do polo Centro Cultural da Escola de Teatro Faces.

nesse processo e que desafiasse também os jovens. Foi então que dos meus trajetos como habitante desta cidade, interessei-me por um lugar muito característico, bastante movimentado e ocupado por um público específico: a Pista Municipal de Skate.

Guardei comigo a imagem da pista de skate até me reunir com os integrantes. Ao sugerir o espaço notei o entusiasmo da turma: “*meu irmão anda de skate lá*”, “*Eu vou quase toda semana na pista*”, também “*Eu nunca fui na pista de skate, só passo lá na frente*”. Diante do consentimento da turma toda, definimos em conjunto que a Pista Municipal de Skate, com suas características particulares, seria o espaço que utilizaríamos para o processo de criação e experimentação da peça *O Voo sobre o Oceano*. Foi a partir deste momento que se inicia todo o processo de relação da dramaturgia, juventude com o espaço da pista de skate.

Tomei o texto de Brecht enquanto matriz do processo de experimentação cênica, empenhando-me em conduzi-lo para a realidade dos jovens atuantes. Diante da possibilidade de levar uma obra brechtiana para a pista de skate, os atuantes começavam a explorar e projetar possíveis cruzamentos entre suas propostas de cena com o texto. O fato de construir um espetáculo teatral em um espaço urbano localizado no centro da cidade e que é ocupado por outros tantos jovens, mobilizou os atuantes a investigar o que o espaço oferecia, acompanhando e observando os acontecimentos do local. A cultura que ocorre na pista de skate é muito próxima dos jovens participantes do experimento, a busca pela independência e identidade são características que os unem, por isso a proximidade e comunicação nossa com a comunidade daquele ambiente acabou gerando afinidade entre os atadores e os ocupantes do local.

A pista de skate é um território que contém sua própria cultura. A intenção que buscávamos era poder vivenciar esse ambiente a partir desses momentos de observações. Assim, foi possível perceber ao longo do processo de montagem qual era o ponto auge da pista de skate, sendo este uma das rampas com a maior inclinação, a que os skatistas mais utilizavam para fazerem suas manobras mais arriscadas. Através da nossa contemplação naquele espaço, imaginávamos como levar alguma cena para aquele local mais elevado.

Outro fator que se encaixou no formato das cenas escritas por Brecht foi o aproveitamento das gírias que os frequentadores da pista de skate usavam em seu dia-a-dia. Portanto, em diversos momentos do texto tivemos a oportunidade de encaixar as expressões coletadas pelos atuantes no próprio lugar de criação e experimentação. Veremos estas modificações detalhadas no terceiro capítulo desta dissertação. Para aprofundar nesta questão Ingrid Koudela (1991, p. 18), aponta que “*a atualização do texto só pode realizar-se através*

do vínculo que o atuante estabelece com a sua própria experiência (com o seu cotidiano)”, por isso procurei estabelecer relações entre as referências coletadas no local e as percepções pessoais de cada integrante durante o processo de construção da encenação. Este caminho fui trilhando procurando explorar a construção das cenas a partir das condições deste outro espaço, desta outra cultura e da sua dinâmica, lembrando que o espaço urbano está a todo momento em movimentação, e isso causa constantes mudanças.

Vejamos também a observação de Concilio (2016) sobre a atualização da obra textual das peças didáticas:

Brecht, ao propor que os textos de suas peças didáticas sofressem constantes reescrituras pelos grupos de atuentes, elaborou a possibilidade de sempre ser atualizado. Isso porque suas palavras originais são receptivas à constituição de um texto elaborado no trabalho coletivo, materializando, cenicamente um discurso significativo ao grupo que atua sobre e junto com a matriz textual modelar. (CONCILIO, 2016, p. 264)

Na perspectiva de Brecht, segundo Concilio, a peça didática está aberta para receber possíveis alterações e serem transformadas de acordo com as possibilidades que desejamos produzir, e o uso de elementos e fatos do período que estamos vivendo é uma alternativa para criar novos sentidos a sua obra. Ou seja, trata-se de uma forma de abordar na peça didática de Brecht as características do espaço urbano e dos próprios jovens, sem necessariamente reescrever o texto, mas inserindo esses aspectos na representação teatral. Esse procedimento elaborado por Brecht é uma estratégia de provocar novas compreensões de sua obra. Com o andamento do processo estávamos descobrindo nossa forma de fazer teatro no espaço urbano, e eu me questionava se conseguiria fazer com que o texto fizesse sentido para os alunos/atores naquele espaço que desafiava a prática teatral que eu conhecia até então.

Foi interessante perceber tais aproximações do coletivo com a obra de Brecht, as provocações e soluções que tomaram forma conforme o andamento do processo de construção. Procurei entender neste início de processo as questões individuais e coletivas do grupo, para assim, poder relacioná-las com espaço e obra teatral. A maioria desses participantes tinham acabado de entrar na fase da juventude e aspiravam por diferentes experiências, por isso, vamos adentrar brevemente a partir de agora aos conceitos de juventude e as principais características deste grupo que protagoniza uma prática artística em uma pista de skate.

2.1.2 Na sala de Ensaio

Nos processos de ensino desenvolvido na Escola de Teatro Faces entende-se que os primeiros passos para se fazer teatro com crianças, jovens e adultos, se estabelecem a partir da prática dos jogos teatrais e jogos de improvisações praticados em sala de aula e/ou sala de ensaio. Os caminhos utilizados para iniciar os alunos ao jogo teatral são encontrados a partir dos autores: Viola Spolin, Ingrid Koudela e Augusto Boal. Dessa forma, os jogos teatrais são estabelecidos dentro da proposta pedagógica da Escola de Teatro, com o intuito de iniciar o aprendizado do aluno interessado no fazer teatral.

Figura 10 – Participantes divididos em público e jogadores (2016).



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

A prática descrita a seguir foi realizada com o objetivo de integrar a ação dos alunos/atores no quadro de cena. O objetivo neste momento estava em iniciar a experimentação da movimentação do corpo dos participantes na sala de ensaio, para depois inicializar a apropriação no espaço cênico. Aponto alguns dos exercícios que realizei com a turma de jovens, ainda dentro da sala de ensaio.

Os exercícios teatrais utilizados propunham a ampliação da percepção do espaço e movimento tornando o visível o invisível, buscavam desafiar nosso condicionamento físico – para subir e descer as rampas íngremes; e nas improvisações propunha a construção de figuras a partir da imagem corporal dos atuantes. Desta forma, as propostas eram fundamentadas através da prática improvisacional com os Jogos Teatrais de Viola Spolin, associados sobretudo ao espaço, tendo como principais as atividades: *Exploração ambiente amplo* (Spolin, 2001, p. B40); *Apoio e esforço no espaço* (Spolin, 2010, p.74); *Encontrar objetos no ambiente imediato* (Spolin, 1999, p.133); *Onde com obstáculos* (Spolin, 2010, p. 94), *Moldando o espaço* (Spolin,

2012, p. 81) e todas as variações do jogo *Caminhadas no espaço* (Spolin, 1999, p. 134). Dessa forma, foi sendo gerado um envolvimento dos próprios participantes com espaço e com os outros colegas de cena. Nesse sentido, me apoio em Spolin (2012, p. 69), que define “as caminhadas no espaço estendem esta exploração, dando aos alunos a chance de se movimentar e explorar o espaço familiar da sala de aula, proporcionando um novo imediatismo ao espaço”, compreendendo assim, a organização deste processo de ensino-aprendizagem que é estabelecido no andamento do jogo e suas regras. Portanto, é possível estabelecer aos jogadores o pensamento instantâneo a partir da prática do jogo teatral como experimentação para a composição das cenas.

Figura 11 – Início das aulas de teatro no 2º semestre de 2016 com a turma de jovens.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

A dinâmica de trabalho relacionava os jogos teatrais com o espaço proposto, contribuindo para a exploração e concepção de cenas, figuras corporais e plasticidade do movimento em conjunto com o texto. Segundo Koudela (2010), o jogo teatral tende a estimular a capacidade de identificação e repertório de ações dos participantes, sendo meio para a experiência. Com base nestes aspectos, os atuantes tiveram a responsabilidade de investigar as possibilidades que o espaço de ensaio oferecia, para que assim criassem os próprios repertórios de movimentos corporais e, que consequentemente preparava-os para o espaço da pista de skate.

Disponho dessa etapa inicial do processo de construção corporal, baseado nas variações dos jogos teatrais que Viola Spolin propõe, um registro gravado quando realizamos as primeiras

práticas com a improvisação do corpo no espaço com a turma no ano de 2016⁴². Esse registro está disponível através da ferramenta *QR Code*⁴³.

Figura 12 – *Jogo Caminhada no Espaço* (2016) – acesso QR-code.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Este registro traz uma síntese inicial do processo de construção e criação experimental. Com base nas variações do jogo *Caminhada no espaço* e os *Jogos de Transformação* de Viola Spolin (1999, p. 134), os integrantes foram instruídos a ocupar a sala de ensaio caminhando de maneira normal, sem manifestar qualquer tipo de expressão, inicialmente. Ao percorrer as partes do local iniciamos o processo de composição e investigação corporal pelo espaço. O grupo movimenta-se através da interferência musical e dos meus comandos. Cada um a seu tempo, investigou e vivenciou as próprias descobertas com o corpo.

É possível perceber no vídeo a maneira com que cada participante foi construindo imagens e composições focalizando os movimentos do próprio corpo. Percebe-se que esta movimentação já está construída, e abrange um ritmo constante, pois a gravação foi efetuada a partir da metade do exercício. Ao realizarem a proposta de movimentação corporal, foi possível propor que eles percebessem o próprio corpo por inteiro, suas próprias características e suas limitações ao investigar possíveis movimentos corporais através do jogo revelando a substância do espaço.

Eu instruía o jogo do lado de fora, e procurei orientar a turma com algumas provocações durante a execução do exercício, tais como: deixar que o movimento do seu corpo preencha o espaço; acelerar o movimento; desacelerar; observar a si mesmo; explorar movimentos que não são feitos no cotidiano. Spolin (2012), propõe que se intensifique a ação da instrução. “*Isto faz com que cada jogador permaneça em atividade e próximo a um momento de nova experiência. Além disso, dá ao professor-diretor o seu lugar dentro do jogo como parceiro*”⁴⁴. Esses

⁴² Esse mesmo exercício poderá ser acessado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=mUEYQAHyOSQ&feature=youtu.be>.

⁴³ O *QR Code* é um transmissor de informações rápidas e de fácil acesso. Para ler a informação contida no código, basta direcionar a câmera de um smartphone que contenha previamente instalado um leitor de QR Code para que a informação apareça instantaneamente na tela. Disponível em <http://www.opet.com.br/faculdade/revista-pedagogia/pdf/n14/n14-artigo-2-O-USO-DO-APLICATIVO-QR-CODE.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro 2019.

⁴⁴ SPOLIM, Viola, 1906-1994. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor* / Viola Spolin; [tradução Ingrid Dormien Koudela] – São Paulo: Perspectiva, 2012.

comandos, vindos de fora, dados enquanto os atuentes estavam em jogo, estabeleciam contatos rápidos entre jogadores e o instrutor, que possibilitavam os atuentes perceberem o seu corpo e o espaço a sua volta. Nos atentamos a imagem a seguir:

Figura 13 – Alunos em observação no jogo *Moldando o Espaço*.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Observamos a espera e a atenção do grupo para com a execução do próximo exercício. Logo após o exercício registrado em vídeo anteriormente, evidencio na imagem acima o momento que dá continuidade com a experimentação corporal dos participantes em sala de ensaio, ouvindo atentamente as orientações para a seguinte fase do jogo. A dinâmica proposta para este exercício foi baseada em guiar o grupo a partir das instruções estabelecidas pelo jogo, onde o objetivo estava centrado em descobrir como o espaço seria manipulado pelo jogador. Os participantes produziram possíveis resultados e percepções do experimento com o corpo na cena. O trabalho neste momento estava focalizado também na desenvoltura do jogador e sua composição do corpo com a substância do espaço, mas individualmente, enquanto os outros jogadores observavam.

Os jogos teatrais de Viola Spolin explorados neste trabalho experimental eram compreendidos como um sistema de ensino da linguagem teatral. Este procedimento de jogo inclui a ação de educar o participante através dos procedimentos metodológicos a partir dos jogos teatrais trabalhados em sala de aula. Koudela (1999) que analisa experimentos cênicos com jogos teatrais, ressalta o pensamento de Viola Spolin:

Através do processo de jogos e da solução de problemas de atuação, as habilidades, a disciplina e as convenções do teatro são aprendidas organicamente. Os jogos teatrais

são ao mesmo tempo atividades lúdicas e exercícios teatrais que formam a base para uma abordagem alternativa de ensino e aprendizagem. (Koudela, 1999, p. 15).

Muito além de trabalhar apenas a desenvoltura do participante como ator ou atriz em cena, o jogo teatral possibilita o aprendizado do indivíduo com o trabalho em coletivo. Viola Spolin salienta que “*todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar*” (SPOLIN, 2012, p. 3). Esse é um dos princípios adotado pela autora quando se destina aos jogos teatrais como elemento fundamental para a pedagogia do teatro. É de acordo com a faixa etária dos participantes ou através das etapas escolares, que são definidos quais jogos e para quais finalidades serão utilizados os jogos teatrais. Como estamos trabalhando com jovens neste processo cênico, foram estabelecidos a princípio os jogos com regras, que requerem do jogador agilidade e percepção, para conduzir o processo de criação do improviso.

Spolin (2010) aponta procedimentos para o processo de aprendizagem através do sistema de jogos teatrais, e destaca que por meio desta prática são adquiridos conhecimento e experiência durante o processo de ensino, pois, o que procuramos aparecerá como resultado do que fizemos para encontrá-lo. Um dos principais procedimentos utilizados para a realização do jogo teatral é encontrar soluções para o problema dado aos participantes da improvisação. Existem três fundamentos importantes para a execução de todo o jogo teatral, eles são: Foco, Instrução e Avaliação, os quais acredito ser importante ressaltar neste momento do estudo. O foco determina um problema, para que os participantes procurem por soluções para resolver dado problema. A instrução guia os jogadores em direção ao foco, e é oferecida para que os jogadores voltem ao foco do jogo. Por último temos a avaliação é o momento em que jogadores e professor expressam as opiniões sobre o que observou. A improvisação teatral está inserida neste processo sob a perspectiva enquanto instrumento para a formação do ator, que direciona para a criação da movimentação e corporalidade.

Exemplificando esse ponto de vista, Joaquim Gama (2016) reflete sobre o processo de criação do espetáculo *Chamas na Penugem*⁴⁵, e ele afirma que as “*instruções são um dos principais eixos de aprendizagem teatral e contribuem não só para direcionar os atuentes ao foco da cena e ao trabalho numa dimensão maior, como também alimentam a parceria entre*

⁴⁵ O espetáculo “*Chamas da Penugem*” foi inspirada nas gravuras “*Os Sete Vícios Capitais*”, do artista Peter Brueghel, o Velho (1525-1569). O espetáculo dirigido por Ingrid Koudela, explora o universo alegórico presente nessa obra, que retrata a natureza humana, regida por seus instintos. In. <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/526/468>

jogadores/atuentes e a direção” (GAMA, 2016, p. 111). A instrução como instrumento direciona o jogador, assim os participantes podem experimentar livremente outras possibilidades com seu corpo e com sua voz, através do foco central, na qual são capazes de desenvolver habilidades individuais para este processo experiencial. Neste processo, a minha voz como professora-diretora foi diversas vezes utilizada na execução dos jogos teatrais em sala e no espaço de criação da cena. Esta relação foi fundamental para estimular a participação e criação das cenas, para que assim, os integrantes estivessem conscientes dos desafios que estariam por virem pela frente.

Por isso, eu não procurava apenas instruí-los ao que fazer, mas sim buscava ajudá-los a encontrar diferentes situações para explorarem. Dessa forma, os atadores conduziam seu corpo pelo ambiente, tentando solucionar desafios nas quais eu lançava para contribuir e desdobrar o jogo. É possível perceber o progresso da movimentação sustentada por cada participante, em que a cada interferência proposta pelo meu comando, automaticamente o participante era provocado a ser atuante e questionador.

O pesquisador Pedro Haddad Martins⁴⁶ que atua na área da pedagogia do teatro e analisa abordagens no ensino de teatro em sua tese *Performance – Uma abordagem do ensino do teatro na escola básica* (2017), reflete sobre proposta metodológica do uso de jogos teatrais em sala de aula e aponta que as regras do jogo teatral “*servem como formato necessário para que os alunos-atores tenham liberdade de criar enquanto jogam, e percebam no próprio jogo possibilidades teatrais*” (MARTINS, 2017, p. 155). Ao mesmo tempo que eram acordadas as regras do jogo dentro da sala de ensaio, os atuentes possuíam a autonomia para descobrir o desconhecido através do estímulo vindo de fora.

A partir da utilização dos jogos teatrais para a contribuição do trabalho dos atuentes na cena, houve a primeira tentativa em explorar o próprio espaço interno da sala de ensaio como processo de investigação e improvisação, antes de nos conduzir para local definido. Nessa primeira estratégia adotei o uso de um andaime como cenário, objeto de grande porte que parece

⁴⁶ Pedro Haddad Martins, doutor em Artes Cênicas - Pedagogia do Teatro pela ECA-USP (2017) e Mestre em Artes Cênicas pela UNICAMP (2011). Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e é ator formado pelo Célia Helena Teatro Escola. Como artista fundador da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico exerce as funções de ator, produtor e pesquisador desde 2000. Atualmente é professor substituto do curso de Licenciatura em Arte-Teatro da UNESP (disciplinas de prática de ensino e supervisão de estágios), e de Teatro da Escola Lourenço Castanho. Tem experiência na área de Artes, subárea de Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, Improvisação e Ensino do Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, teatro na educação, interpretação teatral, jogos teatrais, improvisação e produção teatral. In. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

ser um quebra-cabeça gigante e composto por ferro. Aqui nos empenhamos a elaborar figuras corporais, na qual os alunos/atores se locomoviam pela estrutura pronunciando o primeiro texto do espetáculo. Para a cena seguinte construímos elevações com plataformas moveis disponíveis no espaço, buscando nesses recursos diversas alturas que gerassem obstáculos para conduzir as situações dramáticas.

Não ficamos satisfeitos com as composições constituídas naquele local. Araújo (2011) nos lembra em que lugar o ensaio se encontra, e neste processo primeiramente insisti em realizar a construção dentro da sala de ensaio, mas era necessário saber que neste espaço eu não iria alcançar meus objetivos enquanto encenadora e responsável deste processo cênico. Apesar desta tentativa ter gerado algumas imagens interessantes, acabamos descartando a utilização da cenografia.

Logo após a essa primeira tentativa dentro da sala de ensaio, partimos para a pista de skate, cuja concepção alterou todo o pensamento construído até o momento. O processo dentro de sala de ensaio serviu para nos aproximar das possíveis estratégias que viriam ser utilizadas no espaço escolhido para a encenação. Apresento a imagem da cena concebida com a cenografia disposta dentro do espaço de ensaio:

Figura 14 – Improvisação de cena – primeira ideia de cenografia (2016).



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Para concluir estes aspectos desenvolvidos em sala de ensaio, evidencio uma constante que ocorre em todas as aulas que ministro, que é a realização de um debate ao final de cada encontro. Isso gera uma aproximação dos integrantes do processo enquanto coletivo. Nestes momentos os integrantes devem iniciar o debate relatando seu ponto de vista sobre o ensaio,

sendo este um momento de autonomia e direito de sua fala. Este é um acontecimento que pode vir ocorrer logo depois da execução do exercício proposto ou no final da aula.

Geralmente conduzo essas conversas ao final da aula, e depois de todos os participantes expressarem suas questões que foram levantadas ao longo da aula, exponho a minha fala na qual desenvolvo as atribuições dos atuantes, apontando formas para solucionarmos os problemas de cena, e provo o grupo a encontrarem soluções também. Outro apontamento é o que cada participante pode melhorar, tanto como coletivo e individual. É através dessas rodas de conversas que os integrantes começam a praticar o diálogo, a pensar e avaliar as circunstâncias geradas no ensaio.

2.1.3 Pista de Skate como Espaço Teatral

Esta criação, gerada a partir de uma iniciativa de pesquisa e experimentação, teve como ponto de partida o interesse em se apropriar da cultura urbana encontrada no próprio espaço da pista de skate, ou seja, a apropriação acontece por meio do contato com as práticas que ocorrem neste ambiente. Portanto, são consideradas neste estudo a aproximação com a linguagem do local, o movimento do *Hip Hop*, *Breakdance* e a batalha de rimas. Além de ser apenas um espaço destinado para o esporte do skate, o espaço acolhe essas modalidades para aproximar ainda mais o jovem que ocupa o seu tempo neste espaço urbano. Sendo assim, a pista de skate é considerada como um espaço de interação, que também se esforça para ser uma área de inserção social, pois, os jovens usuários do local criam seu próprio lugar de convívio. Isso permite que esse lugar seja percebido e transformado, e assim identifico com a linguagem teatral um meio de ocupar espaços como este.

Os jovens que ocupam a pista de skate em Primavera do Leste/MT, possuem idades variadas, pois o espaço é frequentado durante o dia e a noite. Diariamente, principalmente no período noturno encontra-se o maior número de praticantes do esporte, muitos desses jovens escolhem o ambiente por se sentirem acolhidos pelo esporte e espaço. É neste espaço que alguns jovens buscam construir suas próprias características, seu modo de ser, pensar e se vestirem também.

Antes de ocuparmos aquele espaço foi necessário obter consentimento para a utilização, não só do poder público, mas também dos ocupantes do espaço. Esta aproximação aconteceu primeiramente através do pedido de utilização do espaço na Secretaria de Cultura de Primavera do Leste/MT, na qual o responsável pelo segmento contatou os praticantes do esporte, que

tranquilamente liberaram o uso da pista para a construção do espetáculo. Deixei bem claro desde o início do processo a todos os skatistas que não queríamos impossibilitar que eles usassem o espaço para seus treinos diários, mesmo enquanto estivéssemos em cena.

A pista de skate em Primavera do Leste/MT está localizada no centro da cidade próxima a uma praça de lazer. É uma área pública destinada ao convívio, práticas e encontros para os praticantes deste esporte. Também comporta outras modalidades, como a patinação, visto que a pista de skate foi planejada para receber vários esportes sobre rodas. Outro aspecto importante é o movimento que acontece nas quintas feiras à noite, a *batalha de rimas*.

A *batalha de rimas* é um movimento que une as pessoas que se identificam com o *hip hop* e gostam de rimar, e acontece da seguinte forma: os duelos são geridos por um mediador que determina um tema para iniciar as rimas, e ao som da batida cada um em sua vez e no tempo estabelecido, começa a rimar. Vence quem o público mais gostar. E uma vez por ano a pista de skate recebe o Festival de Culturas Urbanas⁴⁷ que conta com apresentações musicais, batalhas de rimas e dança, e os campeonatos de skate e patins. Com as intervenções culturais do local, buscávamos uma tentativa de registrar as ações que decorriam ali, para assim associar com a proposta do texto de Brecht.

A partir desses registros, foi possível ter uma noção dos acontecimentos presentes na rotina da pista de skate. Isso demandou um certo período de observação do fluxo dos skatistas e das atividades do espaço para vincular com a dramaturgia proposta. Para ampliar o olhar que antecede a descrição da encenação na pista de skate, trago aqui duas imagens de plantas do local, a fim de mostrar os seus aspectos arquitetônicos, sua extensão, para termos uma melhor visibilidade do deslocamento executado pelos atuentes deste processo cênico.

⁴⁷ Evento realizado pela Prefeitura Municipal de Primavera do Leste, através da Secretaria de Cultura, Turismo, Lazer e Juventude – SECULT em parceria com a Secretaria de Educação.

Figura 15 – Planta baixa da Pista Municipal de Skate.



Fonte: Prefeitura Municipal de Primavera do Leste/MT.

Nesta imagem disponho da planta da pista de skate em formato 3D, que mostra as proporções do espaço como um todo. Percebe-se a dinâmica do espaço e suas elevações, onde localizam os obstáculos para a execução de manobras com o skate. Encontramos também rampas que formam uma inclinação de quase 90° e outras com angulações menores, fator este que define a velocidade para os skatistas. Esta imagem mostra o espaço em sua configuração original como pista de skate pública, fazendo com que os skatistas enfrentem diferentes níveis de dificuldade, através dos elementos encontrados ao longo de sua extensão. É interessante perceber como a planta do local orienta a percepção do encenador em relação à cena que vai ser proposta para este espaço. Com essa visão ampla, foi possível produzir um mapeamento mental dos principais acontecimentos que o texto propunha.

Figura 16 – Imagem real da Pista Municipal de Skate



Fonte: Ricardo Motta.

Já nesta segunda imagem visualizamos uma foto da pista de skate, que foi fotografada durante o dia, na qual a avistamos a partir de um outro ângulo, no qual fica ainda mais visível a superfície do local. Fica clara a noção de espaço e a dimensão que a pista de skate possui, e o tamanho do desafio que estava prestes a surgir. O que nos levou a escolher a Pista de Skate da cidade como local de construção e apresentação do espetáculo teatral primeiramente foi a proximidade da cultura local com os ensaios do elenco, e logo mais fomos articulando o formato arquitetônico do local com a proposta textual de Brecht. Neste sentido, foi preciso estar presente no local, por isso fiz diversas visitas ao espaço, e neste contato procurava compreender seus acontecimentos. Visualizar o espaço da pista de skate e os praticantes do esporte, nos faz perceber que o que desenvolvem naquele espaço, não é apenas a sua utilização em geral, é perceptível que os jovens presentes ali estão buscando construir uma realidade diferente para si próprios.

Após esse breve parecer dos aspectos da pista de skate, caminho para a fundamentação da obra no espaço, relacionando a ambientação com a experimentação teatral. Passo a refletir sobre a possibilidade de criação teatral pensados para o espaço urbano, portanto, menciono o estudo de Beatriz Ângela Vieira Cabral (2012), que abrange questões sobre pensar os espaços da cidade através do teatro, demandas que direcionam o início de um processo artístico a partir de um espaço urbano, vejamos:

1. Uma vez que a percepção do espaço ficcional é reordenada pelo deslocamento de sua perspectiva, o processo de criação explicita percepções pessoais do entorno.
2. As representações simbólicas, decorrentes da investigação cênica das percepções individuais, significam a singularidade cultural de um grupo em um determinado momento histórico.
3. No espaço vivenciado, realidade e imaginação coexistem; trata-se de um espaço real e virtual – um local de experiência individual e coletiva; de agência estruturada. (CABRAL, 2012, p. 19)

Cabral reflete sobre as diferentes camadas de interpretações que um espaço oferece, e que cada pessoa possui uma maneira de interpretar o local. Sair do espaço de ensaio e ir para um lugar totalmente distante das noções do teatro convencional acabou provocando um estado de inquietação que me fez refletir sobre o diálogo entre obra cênica e espaço urbano.

Algumas questões surgiram nesse momento de observação, tais como: qual horário mais movimentado da pista de skate? Quais esportes são praticados neste espaço? A pista é frequentada na parte da tarde durante a semana? Há espaço para conciliar ensaios e a prática dos skatistas? Será possível uma negociação com os skatistas para a utilização do espaço?

Mesmo com estas questões não solucionadas, comecei a imaginar o percurso dos alunos/atores naquele espaço. Francis Wilker⁴⁸, fala sobre essas questões no seguinte trecho:

O fundamental é que, no momento em que se define por um ou mais espaços específicos onde o projeto artístico será apresentado/vivenciado pelo público, o encenador tenha tempo hábil de estudar este local, de se relacionar com ele, de propor experimentações com os atores e com as cenas que já existem para deixar que o corpo desse lugar atravesse, decomponha, componha e redimensione esse trabalho que não é mais nem só “aquilo previsto para ser peça” e nem somente “o espaço onde a peça irá acontecer”. O trabalho passa a ser o que nasce desse encontro, dessa interação, onde emerge o que há de convergências e de atrito, como na relação amorosa. Em síntese, talvez a encenação no espaço urbano seja exatamente aquilo que nasce do encontro entre o artista e seus materiais e a cidade e seus materiais. (WILKER, 2018, p. 264)

Estes aspectos citados por Wilker contribuíram para minhas primeiras impressões no local estabelecido para a concepção do espetáculo. Para ele, é preciso que deixe as interferências desse espaço atravessarem a dimensão da proposta cênica, causando experiência para todos os participantes. Foi de suma importância visitar o ambiente sozinha, e procurar entender sua funcionalidade, para assim poder pensar em como colocar em prática a dramaturgia naquele espaço.

As idas ao espaço foram feitas principalmente nos finais de tardes durante a semana e em algumas noites de sábado. A partir da observação nesses encontros, eu tentava recolher referências da cultura urbana e dos próprios skatistas que se encontrava no local. Somente depois de perceber a dinâmica da pista de skate, o seu funcionamento, as atividades que lá aconteciam e seus horários de movimento, foi que me dirigi juntamente com os alunos para o espaço. Os ensaios na pista de skate aconteciam todas segundas e terças-feiras, no período vespertino entre as 15h00 e 17h00. Esse era o horário mais adequado para a utilização do espaço, pois, por volta das 17h00 começavam a chegar os skatistas para seus treinos, e outra questão que impedia de nos alongarmos com os ensaios é que era necessário liberar os atuantes para voltarem para suas casas, pois a maioria precisava pegar o transporte público.

Deslocar-se para a pista de skate foi um trabalho um tanto árduo, pois gerou a necessidade de familiarizar os alunos/atores a uma nova rotina de exercícios e ensaios. Acostumar-se com o sol quente era uma das situações mais desagradáveis durante o processo. As primeiras instruções dadas aos participantes desse processo de criação, foram instruí-los

⁴⁸ Francis Wilker, é diretor teatral, performer, professor, pesquisador e curador. Doutorando em Artes pela ECA/USP, mesma instituição onde se titulou Mestre em Artes (2014) na área de concentração Teoria e Prática do Teatro. É autor do livro *Encenação no Espaço Urbano* (Editora Horizonte, 2018). Configura seu campo de interesse temas como encenação, as relações entre arte e espaço urbano, pedagogia do teatro, processos criativos e performance.

principalmente ao uso de protetor solar, calçado fechado, o uso de boné e garrafa de água, para sua própria segurança, e o mais importante respeitar o espaço do outro.

Na tentativa de uma primeira aproximação com o espaço urbano, os jovens e a peça didática, interessava buscar instigar os atuantes a perceber espaço a sua volta e suas interferências, pensar como o local nos provocava, e quais memórias eram ativadas quando frequentávamos a pista de skate. Portanto, agora o objetivo era se adaptar às interferências do movimento cotidiano da rua e com a espacialidade da pista de skate se ocupado de suas curvaturas e obstáculos, com o tempo começaram a se habituar com essas questões no espaço aberto.

Mesmo assim, com o sol escaldante de Mato Grosso – o que aliviava era o vento que circulava na cidade, pois a propósito estamos em um local de boa altitude – precisávamos nos apropriar do espaço que nos provocava. Os primeiros dias de encontros foram destinados, a conhecer o local do espetáculo. Observaremos agora uma imagem do primeiro ensaio no local.

Figura 17 – Primeiros ensaios no espaço definido.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

É possível notar na imagem acima o desconforto de estar em um espaço aberto, mas mesmo com a chuva antes do horário previsto para começar o ensaio não houve desânimo. Estávamos ali para enfrentar nossas limitações. Escadarias, rampas e corrimões são os principais obstáculos encontrados na pista de skate de Primavera do Leste/MT, que simula as dificuldades encontradas nas ruas da cidade. Para os skatistas é preciso que os obstáculos da pista conversem entre si, e essa conexão entre um e outro é fundamental para que os esportistas completem suas manobras com o skate. Por fim, esses obstáculos acabaram por se identificar com as dificuldades que *Os Aviadores* iriam enfrentar no seu percurso. O deslizar pela pista e até mesmo o “voar” do skate por meio das manobras, acaba por provocar a imaginação de todo

o grupo, concebendo pequenos atravessamentos das condições que estávamos vivenciando no local.

O fato de os ensaios acontecerem de imediato no espaço da pista de skate nos propiciou várias situações com as pessoas observadoras que se encontravam ou passavam pelo local. Esses cruzamentos determinavam curtas interações entre atuentes com os espectadores passageiros. Era neste princípio que aconteciam os momentos de compartilhamento entre atuentes, ocupantes da localidade e com as pessoas passantes da rua. As interferências dessas pessoas que cederam o espaço para a ocupação cênica acabaram sendo incorporadas na cena, assim, nos deparávamos com diversos olhares para o que estava sendo produzido.

Esta ação despertava interesse nos lojistas fixos próximo ao local, que presenciavam a montagem, curiosos com a movimentação e com a pronúncia elevada do texto em diferentes áreas da pista de skate, na qual ficavam apreciando por longos instantes a execução das cenas. Eram os motoristas com seus carros ou motos que presenciavam rapidamente os jovens se locomovendo no ambiente. Também tínhamos presentes os pedestres que passavam pelo local, onde permaneciam por alguns instantes, outros que passavam e não contemplavam, além dos passantes que interagiam com a cena, e esses momentos de interação tentávamos compreender o pensamento do indivíduo perante a cena que havia visto.

A presença de pessoas observadoras, independente do período que contemplaram o ensaio, se revelou uma maneira positiva para o desenvolvimento do elenco, pois são essas interferências que os auxiliam a se identificarem com a vivência daquele lugar. Portanto, se houvesse comunicação de fora para dentro do espetáculo, cabia aos atuentes articular e desenvolver estratégias de interação para a resolução da cena. Esse processo de improvisação com antagonistas da ação, reitera a articulação com o jogo cênico desenvolvido em sala de ensaio: *“evidencia-se assim a participação do outro – presença viva e inerente ao espaço urbano – como agente compositor”* (WILKER, 2018, p. 133).

Na medida em que íamos nos apropriando do espaço íamos nos acostumando e criando uma disciplina corporal de acordo com o que o espaço ofertava. Somente após esse período inicial de reconhecimento espacial do local e sua rotina cotidiana, foi possível perceber a confiança que os atuentes estavam adquirindo. A pista de skate foi um elemento imprescindível para a composição da encenação, este espaço estava ali para ser usado como um objeto, aspecto esse que me levou dilemas para solucionar através da criatividade, por se tratar de um espaço que está sempre em constante transformação.

O desafio para esta proposta de encenação da peça didática no espaço urbano estava em instruir aos atuentes, para que eles dominassem o uso daquele espaço e pudessem se sentir à vontade nele, se utilizando dos recursos presentes e criando outros mecanismos que diferenciassse da função original. O espaço desempenha seu papel e nós temos a função de dar outro significado para ele, dessa forma podemos criar possibilidades de encenação a partir da sua estrutura arquitetônica e do seu cotidiano. Portanto, a configuração da pista de skate no espaço urbano ganha uma nova dimensão quando se destina a acolher uma obra artística.

2.2 Texto e espaço

Como facilitadora do processo cênico, eu procurava estabelecer com a turma diversas possibilidades com o corpo presente na estrutura arquitetônica da pista de skate, a fim de instigar possíveis soluções para as futuras cenas. Estava presente para propor possíveis problemas aos jogadores relacionados ao ambiente em que eles estão, para assim, eles mesmos poderem trazer soluções para estes problemas. Com base na percepção da investigação e experimentação teatral através dos jogos teatrais, Gama (2016, p. 108) afirma que o atuante é instruído a solucionar problemas que possam surgir durante o jogo ou no desenrolar da cena, o que contribui ao atuante a perceber os acontecimentos gerados a partir do texto ou espacialidade.

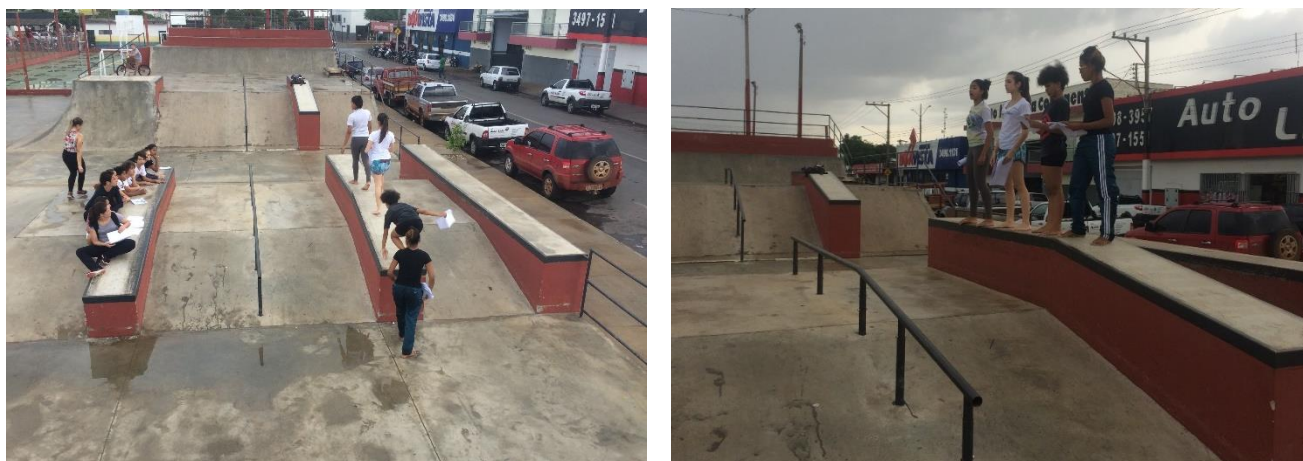
A partir deste preparo para encontrar soluções dos problemas da cena, os atuentes foram construindo as próprias interpretações desses possíveis problemas, e tentavam solucioná-los. Essa autonomia lhes foi dada desde que iniciamos o treinamento dentro da sala de ensaio através da prática dos jogos teatrais. Destaca-se em *Improvisação para o Teatro* de Viola Spolin (2012), que “os alunos-atores devem tomar suas próprias decisões e compor seu próprio mundo físico sobre o problema que lhes é dado”, portanto, contanto que o aluno/ator cumpra as regras determinadas, ele poderá propor infinitas soluções para a cena, resultando em um espaço para pensar novas propostas.

Esses problemas estavam inseridos na utilização do espaço escolhido para a encenação – a pista de skate, nos usos dos elementos de cena e na própria concepção sonora. Quando era necessário deslocar-se de um local para outro, escalar as rampas íngremes ou até mesmo deslizar para o mesmo nível dos espectadores, os atuentes procuravam meios de locomoção e alternativas que contribuíssem durante a cena, de acordo com suas limitações. Então, eu

buscava provocá-los a encontrar suas particularidades ao se locomoverem no espaço, diante do contexto que a obra de Brecht apresenta.

Inicialmente o texto foi lido pelos atuentes naquele espaço, tentamos nos deslocar pelo local, subindo e descendo obstáculos presentes na pista de skate, com o texto em mãos. Iniciou-se, dessa maneira os primeiros procedimentos entre texto e espaço, o qual se dá por meio da leitura e a movimentação do atuentes. Experimentamos de maneira coletiva, produzir a partir da intenção da fala uma sequência de gestos provocados pelo coletivo, a primeira tentativa segue a partir de movimentos concebidos primeiramente para em seguida desenvolver a cena. A segunda tentativa de composição gestual do corpo com o texto no espaço cênico, parte do improvisado dos atuentes de acordo com a intenção do texto, portanto, o coletivo reunido em coro é regido por um dos atuentes, no qual este conduz todo o restante dos participantes, o alvo aqui é a imitação dos gestos incitado pelo condutor.

Figura 18 – Ensaios na pista de skate.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Percebe-se na imagem acima a configuração de cena intercalada pelo espaço, onde as atuentes estão posicionadas em pontos estratégicos diferentes. Na imagem identificamos o vazio do espaço, na qual temos expostos os corpos dos atuentes que tentam completar esta imensidão de concreto que forma a pista de skate. As dificuldades começaram a aparecer quando iniciamos a movimentação e a pronúncia do texto.

Neste momento aconteciam as primeiras aproximações e conexões dos atuentes com o espaço urbano. Os corpos foram se aderindo ao espaço e ganhando dinâmica de acordo com o jogo da cena estipulada pelo modo de execução descrito acima, pois, era necessário estabelecer algum tipo de relação com as formas arquitetônicas já que estávamos na pista de skate.

O Voo Sobre o Oceano na pista de skate, além de ser um experimento cênico, é uma tentativa de diálogo prático entre a peça didática, espaço urbano e juventude. Encontramos neste espaço uma potente forma de desenvolver cenicamente o espetáculo, contaminando a dramaturgia de Bertolt Brecht inserindo nossas vontades e nossas experiências no texto, seja ela, modificando alguns fragmentos textuais e atualizando a linguagem cênica proposta. O trecho a seguir pontua essas questões:

Se entendermos os textos das peças didáticas como dispositivos para experimentos, então elas devem ser suscetíveis de modificações quando novas questões ou pontos de vista são colocados, ou gerados pelo próprio texto. As alterações podem referir-se a pontos específicos ou ampliar questões para além do próprio texto, neste caso poderão surgir novas versões do texto. É dado a estas, no entanto, introduzir outros tantos fatores novos no experimento, e excluir velhos, de forma a serem criadas novas peças didáticas, que tocam apenas em alguns pontos do texto que as procedeu. Assim nasce uma nova “cadeia de experimentos”, como diz Brecht, em função da peça didática. Não apenas a reação dos jogadores (grupo), como também as reações conhecidas ou esperadas de um público mais amplo exercem aí um papel fundamental. (KOUDELA, 1991. p. 57)

Ou seja, a autora ressalta que Brecht não restringe a possibilidade de modificar a dramaturgia da peça didática, e sim reconhece que em sua dramaturgia pode ser experimentada de outra forma inserindo novas possibilidades. Isso propicia aos atuentes a fornecer características pessoais e atuais ao texto. O texto é um instrumento disposto para transformações, a partir do momento que ele é experimentado ao longo do processo pelos participantes. Assim, são encontradas formas que desenvolvam estratégias que mudam sua estrutura original, assimilando texto com a linguagem que pretende abordar. Nesse âmbito, a autora reforça que “*a estrutura dramática possibilita aos jogadores alterar o texto e inserir conteúdo próprio*”⁴⁹, deixando claro o espaço para as interferências dos atuentes na dramaturgia.

Dessa forma, foram pensadas estratégias para a construção das cenas através da relação espaço/texto no seu contexto atual, que se baseava em atualizar partes significativas do texto com a realidade dos atuentes e do espaço. Foram inseridas na encenação: algumas gírias dos próprios jovens, movimentos corporais construídos a partir da base a dança Break⁵⁰ da cultura *Hip Hop*, que foram compostas através do contato de uma das alunas que frequenta as aulas de

⁴⁹ *A encenação contemporânea como prática pedagógica*, 2008, p. 46.

⁵⁰ “Esta manifestação juvenil teve origem nos bairros negros e latinos de Nova Iorque na década de 60. A invenção de novas maneiras de ser jovem na cidade, não demorou a ecoar em outros locais, ao sabor de outras “galeras”² e de outras culturas corporais de movimento. A dança Break dos guetos norte-americanos invadiu novos territórios, transpôs barreiras nacionais e conquistou jovens de outras classes econômico sociais, ensinando a outros jovens a possibilidade de produzir novas formas de existência na vida e na dança. ” In. <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/10n1/07FSAA.pdf>

dança disponível no projeto chamado Espaço Prima Jovem⁵¹ desenvolvido também em Primavera do Leste/MT.

Ressignificar a função original da Pista de Skate nos proporcionou novos desafios, buscamos nos aprofundar nas particularidades concretas do local, a fim de construir o espetáculo, onde os esportistas pudessem se ver perante as cenas pensadas a partir dos registros recolhidos em seu ambiente. Como a pista de skate é um ambiente público, então essas principais características encontradas no local, como as gírias e seus costumes, aos poucos eram absorvidas pelos atuentes e inseridas na cena.

Com esta proposta em abordar a cultura urbana presente no local em uma perspectiva contemporânea, me encontro com a descrição de Antonio Araújo sobre o processo de criação do espetáculo *O Paraíso Perdido*, na qual o autor contextualiza a relação do espaço *versus* texto, e essa dinâmica que os dois juntos propõem:

A relação espaço/texto: o espaço afeta a dramaturgia, que tem que ser reescrita e adaptada às condições arquitetônicas específicas. Por exemplo, novos textos devem ser criados para que se possa efetuar o deslocamento de uma determinada personagem – e/ou do público – de uma área a outra no local de representação. [...]. Às vezes, na tentativa de dialogar com a estrutura espacial do edifício, cenas são mudadas de ordem, enquanto outras, já descartadas, retornam. Além disso, a fim de tirar proveito de um determinado nicho arquitetônico que possa ser útil para as questões tratadas no espetáculo, a dramaturgia necessitará escrever um material inédito [...]. Por fim, em função da atmosfera proporcionada pelo local, o roteiro poderá ajustar-se a ela, atenuando elementos que não precisariam ser realçados, ou, ao contrário, reforçando aspectos que ficaram fragilizados ou foram “engolidos” pelo lugar. (ARAÚJO, 2011, p. 174)

Alguns ajustes foram realizados na dramaturgia de acordo com o que o espaço sugeria. Eu não desejava que aquele espaço imenso da pista de skate “engolisse” os atuentes, por isso a definição de um roteiro se fez importante também neste processo, assim como Araújo afirma. Definir onde, e qual cena seria posta no espaço foi uma questão de tempo. Essa busca para construir a cena teatral em um local pré-definido e já frequentado por pessoas, se potencializou diante de tudo que acontecia ao seu redor, a movimentação do cotidiano continuou a mesma, e as interferências que surgiam nos ensaios se arquitetavam como referências para o processo cênico. O formato do espaço em si já carrega signos por diferentes ângulos, tornando-se possível realizar diversas leituras imagéticas desse espaço. Assim como referenciado acima,

⁵¹ Projeto social na qual são disponibilizados os seguintes cursos: artesanato, capoeira, dança (ballet, jazz, break), teatro, informática, taekwondo, iniciação no áudio visual, pequeno agrônomo e música (flauta doce, teclado e violão).

Concilio nos mostra que caminhos de possibilidades com as criações cênicas são possíveis sim através das peças didáticas:

A justificativa para a escolha determinada matéria textual a ser encenada não reside mais apenas nas ideias e na qualidade de sua matriz literária da dramaturgia, mas também no texto como matéria passível de utilização em nível de equivalência aos demais signos do espetáculo. A noção dramática se expande, e os criadores cênicos se voltam a outros materiais textuais que não necessariamente obras dramáticas. Ou seja, todo e qualquer texto pode ser afrontado como ponto de partida para uma obra teatral. (CONCILIO, 2016, p. 133)

A investigação cênica desde seu princípio foi provocada pela materialidade e/ou até mesmo pelos materiais textuais que o espaço oferecia, de onde se concebeu seus primeiros signos a partir da dramaturgia de Brecht.

A pista de skate, ao olhar despreocupado dos atores e com a influência do texto já lido, gerou seu primeiro signo, no qual as formas arredondadas e pontiagudas da pista insinuaram aos nossos olhos as ondas do oceano, que marca a primeira travessia aérea pelo Atlântico realizada pelos *Aviadores*.

Esta conexão a partir dessas significações produzidas durante a aproximação do texto e espaço urbano demonstra como fomos provocados pela espacialidade encontrada para a execução de cenas. Mais do que isso, a obra de Brecht como modelo de ação, gera possibilidades de experimentarmos de um outro modo, ou seja, através da perspectiva que estamos propondo para que ele seja executado.

Iniciei assim um frágil aprofundamento da obra teatral no espaço físico. Digo frágil pois, neste início de processo cênico no espaço, instaurou em mim uma certa insegurança em utilizar o espaço todo da pista de skate. Esta intimidação possibilitou reestabelecer todo o experimento na reinterpretação do texto no ano de 2017, o qual aprofundaremos no capítulo seguinte. Não seria de uma hora para outra que iria desfrutar de uma obra acabada, ainda era preciso se apropriar pela pista de skate.

Mantive as palavras originais encontradas na dramaturgia de Brecht e aos poucos fomos inserindo em seus fragmentos textuais os sentidos que íamos criando no decorrer dos ensaios. Essa característica acessível para a mudança e se apropriar do nosso próprio contexto é mencionada na obra de Koudela (1999):

Esse processo de apropriação do texto não visa perguntar, num primeiro momento, pelo seu sentido. Ao “brincar” com o texto, os jogadores permitem o livre jogo de associações, de imagens e significados que o texto provoca, se fixar em um único significado ou buscar uma mensagem/lição totalizante. (Koudela, 1999, p. 20)

O jogo de associações referido pela autora condiz com o formato aqui utilizado para produção do experimento cênico na pista de skate. Fomos desenvolvendo peças chaves em torno do texto, como a adaptação de partes dele para uma batalha de rimas, desenhamos as personagens de acordo com algumas particularidades de indivíduos observados no local, assim conduzindo essas referências para o processo da encenação e caracterização dos atuentes.

Dessa forma, as influências da cultura presente no espaço da pista de skate foram sendo incorporadas timidamente na dramaturgia escrita por Brecht, ocasionando uma reinvenção da peça didática. Koudela, nos lembra que: “*O ensinamento não se processa, portanto no plano meramente intelectual, em busca de um “sentido” ou de uma “verdade”, que estaria contida enquanto ensinamento no texto. O texto é o móvel para o processo de investigação*” (Koudela, 2007, p. 44).

2.3 Relatório sobre o que ainda não foi alcançado

Figura 19 – Primeira versão O Voo Sobre o Oceano (2016).



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Assim que determinamos as primeiras estratégias para a começar a montagem das cenas da peça *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, embarquei com o elenco para dentro da estrutura arquitetônica do espaço. A cada ida ao local, eu considerava uma jornada de explorações, ao utilizar a lógica do espaço urbano e as criações dos próprios ocupantes. Isso demandou tempo de investigação, e fomos aos poucos na tentativa de construir novas possibilidades de criação cênica dentro daquele espaço.

Optei por iniciar o espetáculo através do fragmento final do texto escrito por Brecht: “*Relatório sobre o que ainda não foi alcançado*”. Vejamos:

No tempo em que a humanidade / Começava a se conhecer
Nós construímos veículos / Com madeira, ferro e vidro
E atravessamos os ares voando. / Por sinal, a uma velocidade
Superior em mais do dobro à do furacão.
E na verdade nossos motores eram / Mais fortes que cem cavalos, mas
Menores que cada um deles. / Durante mil anos tudo caiu de cima para baixo / Com
exceção dos pássaros. / Nem mesmo nas mais antigas pedras / Encontramos qualquer
indício / De que algum homem
Tenha atravessado os ares voando. / Mas nós nos erguemos
Próximo ao fim do 3º milênio de nossa era / Ergue-se nossa
Ingenuidade de aço. / Mostrando que é possível / Sem nos deixar esquecer:
O que ainda não foi alcançado. / A isto é dedicado este relato.

Brecht encerra seu texto com este relato dedicado ao inatingível. A cena acompanhada do texto revelava um grupo com quatro atuentes na parte superior da rampa mais alta da pista de skate, cada uma segura um sinalizador de estádio, que assinalou o início do espetáculo. A primeira impressão oferecia apela a imagem construída pelas atuentes iluminadas somente pela luz e fumaça do sinalizador, era a ideia de anunciar a travessia aérea através da relação dos corpos, texto e espaço nesta composição.

Para Wilker “[...] *pensar nos modos de explorar em cena esse jogo que envolve escala e altura gera diferentes impressões perceptivas e fios de sentido para um trabalho*” (WILKER, 2018, p. 71). Como percebemos na composição executada na segunda imagem disponível acima, o esforço das atuentes para com a ação proposta para elas, de escalar o corpo umas das outras não era tarefa fácil, ainda mais manter por alguns instantes o peso corporal de outra pessoa. Assim, também temos os olhares dos espectadores que são direcionados a uma outra perspectiva da cena.

Para o enunciado do prólogo acontecer, estabeleci dois ambientes com dois grupos em seu respectivo local. O segundo grupo de atuentes invadem a pista de skate e se aderem na fala do primeiro grupo, formando um único e grande coro. Aqui inicia-se uma tentativa de jogo com a movimentação dos integrantes no espaço, mas ficamos retraídos na construção da cena pela proporção que o espaço possibilitava. De uma maneira acanhada, fomos compondo algumas associações do espaço cênico em relação ao movimento presente na pista de skate.

2.3.1 Cena – Os jornais, os *Aviadores* e seu aparelho

Brecht abre para diálogo em seu texto a partir da personagem intitulada por *Os Aviadores*, e decido manter o plural da denominação feita pelo autor e aproveitar essa circunstância na distribuição da personagem entre quatro atuentes da turma. O nome dado aos *Aviadores* no modo plural destaca-se na dramaturgia por se referir não somente ao *Aviador* que

realizou a travessia aérea, mas atribui também aos parceiros na construção do aparelho, Brecht (1928/29) deixa claro no próprio texto: “*Sete homens em São Diego construíram meu aparelho. [...] continuo o trabalho deles. Não estou sozinho*”.

Trata-se de uma representação da figura do Aviador, contudo buscamos produzir algumas divergências da personagem distribuídas em quatro personalidades. Cada atuante aos poucos criava a identidade de seu aviador, selecionando de acordo com a dramaturgia as principais particularidades da personagem, e desse modo conseguimos realizar uma divisão de uma personagem para quatro atuentes e ainda assim, não perder a atitude que Brecht traz para o papel.

Estávamos descobrindo como utilizar e o que utilizar da pista de skate, juntamente com a construção das sequências das cenas do texto. Desta forma para o primeiro diálogo entre *Aviadores* e os jornais, surge um embate entre dois coros. O primeiro coro releva o destemido Aviador que irá enfrentar essa missão. Já o segundo coro composto pelos *Aviadores* apresentam o avião construído para atravessar o oceano atlântico.

APELO GERAL (Rádio) - A coletividade pede a vocês que repitam:
A primeira travessia aérea do oceano.
Aqui está o aparelho. /Suba nele.
Lá na Europa estão à sua espera. / A fama lhe acena.
OS AVIADORES – Eu subo no aparelho.
AMÉRICA (RÁDIO) – É verdade como dizem, que você levava
Somente um chapéu de palha e também
Que você subiu no avião como um louco? Numa
Lata velha você quer / Atravessar voando o atlântico?
Sem um acompanhante para orienta-lo / Sem bússola e sem água?

Figura 20 – Montagem de cena – Rádio e Aviadores (2016).



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Embora o espaço oferecia múltiplas possibilidades, a forma com que a cena foi estabelecida ali resultou em uma simples movimentação corporal dos atuentes, transformando o amplo espaço disponível, em um curto perímetro para a encenação. A cena das imagens acima acabou se configurando em pequenos quadros de cena, na qual as divisões dos coros são ressaltadas de um plano para o outro, quebrando a possibilidade de existir um outro efeito para a cena. Vejamos a seguinte sequência de diálogo, fragmento este que antecede e se encarrega de enunciar o embarque dos *Aviadores*:

Meu nome não interessa. Tenho 25 anos. Meu avô era sueco.
Eu sou americano. Meu aparelho, fui eu mesmo que escolhi.
Ele voa a 2010 km por hora. Seu nome “Espírito de São Luís”.
As fábricas de aviões Ryan de San Diego
Construíram-no em 60 dias. Eu estive lá / 60 dias: e durante 60 dias tracei,
Nas cartas terrestres e marítimas, / A rota do meu voo. Eu voo sozinho.
Em lugar de outro homem, levo mais gasolina comigo.
Eu voo num aparelho sem rádio. Eu voo com a melhor bussola.
3 dias fiquei esperando pelo melhor tempo,
Mas os relatórios dos observatórios / Não são bons e vão piorar:
Nevoeiro sobre a costa e tempestade sobre o mar.
Mas agora não quero mais esperar. Agora eu vou embarcar.

O coro que representa os *Aviadores* escorrega pela rampa onde estavam posicionados e se juntam ao centro do local onde se apresentam para a sociedade, que espera pela travessia. O seu relato expressa sobre a superação do homem perante os empecilhos encontrados na própria natureza, porém, ao final de sua fala, ele mesmo indaga que sabe das más condições meteorológicas que antecedem sua viagem. Mesmo com os aspectos negativos apontados por ele mesmo, não duvida do seu desempenho como o aviador e inicia sua viagem.

Neste momento temos a abertura para a apreciação do avião construído para a encenação – aqui utilizamos um carrinho de supermercado, este objeto foi transformado no avião dos *Aviadores*, o qual identifico como aparelho de agora em diante.

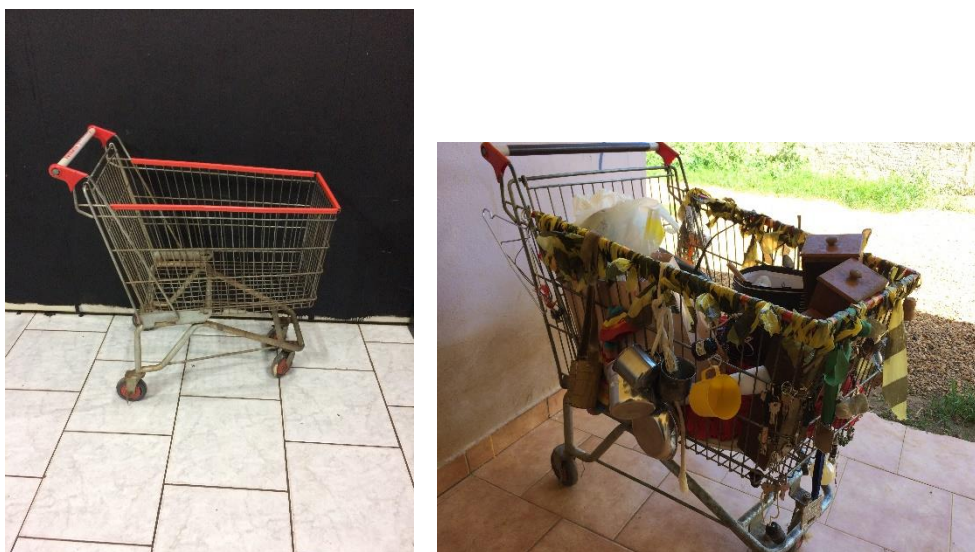
Figura 21 – Aparelho dos Aviadores (2016).



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Este aparelho que assinala o avião, é extremamente presente em todo o texto, optamos por utilizá-lo em todo o nosso processo de criação. Exploramos a fixação de objetos para compor o carrinho de supermercado e provocar outras leituras ao apetrecho cênico. A construção deste elemento de cena ocorreu juntamente com a realização dos ensaios na pista de skate, foi decidido que iríamos acumular ‘bugigangas’ na estrutura do carrinho, e assim em cada ensaio os atuentes penduravam diversos objetos no carrinho, até que ele ficasse encoberto de coisas.

Figura 22 – Composição do aparelho utilizado pelos Aviadores (2016).



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2016.

Para que conseguíssemos associar com o relato dos *Aviadores*, quando eles exibem seu aparelho e os pertences que necessitam levar a bordo, buscamos nos apropriar de abjetos comuns para configurar a função dos utensílios que a personagem transporta junto em seu avião. Além de apenas dispor de objetos pendurados, na maioria das cenas, as atuentes construíam significados com os apetrechos pendurados no próprio aparelho, dando outros sentidos para os objetos encontrados. Este recurso acabou trazendo novas composições de figuras nas cenas conduzidas pelos *Aviadores*. Assim, foi possível realizar todo o deslocamento da personagem pela pista de skate, e transportar duas das quatro atuentes que interpretam os *Aviadores*. Dessa forma, fomos criando aleatoriamente a composição de elementos pendurados e os utilizando sempre que possível em cena.

Outro aspecto que vale ressaltar foi a forma com que cada atuante se posicionava no aparelho, no qual os gestos corporais foram escolhidos e adaptados por elas mesmas, variando

o repertório de imagens concebidas dentro e fora do apetrecho escolhido para configurar o avião.

A partir dessa possibilidade de estruturar a organização do espaço com um elemento que percorre a cena, construímos a primeira relação das atuentes com o apetrecho cênico, pois ao mesmo tempo que relatavam os utensílios indispensáveis para a viagem, elas exibiam estes objetos, que estavam amarrados em seu aparelho. Mesmo com a falta de expectativa da sociedade sobre a conclusão desta travessia, e sabendo também das condições meteorológicas que iriam enfrentar, os *Aviadores* glorificam sua viagem conforme o trecho abaixo:

Os Aviadores - Agora levanto voo.
Há vinte anos um homem / Foi homenageando porque
Sobrevoo 30 miseráveis quilômetros / De água salgada
Eu atravesso 3.000.

Para o encerramento deste fragmento, no qual os próprios *Aviadores* enaltecem o trabalho que estão prestes a realizar, foi proposta uma coreografia para expressar a euforia com a travessia que estava prestes a acontecer. A interferência sonora proposta nesta cena ocorreu através do estilo musical R&B Contemporâneo⁵² da cantora e compositora *Beyoncé*, que surgiu a partir do desejo dos atuentes, que estavam ansiosos para inserir neste trabalho suas particularidades.

2.3.2 O navio

O texto *O Voo sobre o Oceano* carrega uma sequência de diálogo entre os *Aviadores* e os demais personagens, que representam principalmente forças da natureza como: o nevoeiro, a nevasca e o sono, além dos outros diálogos com a rádio e o próprio motor do aparelho. Iniciamos uma busca para solucionar a resolução destas cenas. Para o navio, selecionamos uma das rampas da pista e proponho aos atuentes a buscarem sentido para a cena, e assim surgiu a construção de um leme de madeira. Ao revelar o navio com a simbólica construção do leme, temos o primeiro gesto proposto para a cena dos navios.

⁵² “[...] R&B contemporâneo que surge nos anos 80 e 90, com a mistura de características de *rhythm and blues*, *soul*, *funk*, *pop*, *hip-hop* e *dance*, tendo em conta a continuação do uso da voz de forma predominante e com muita influência electrónica.” In. <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/8733/1/FINAL.IMPRIMIR.O%20soul%20o%20funk%20e%20o%20RB%20em%20contexto%20jazzistico.pdf>

Figura 23 O Navio é interrogado pela rádio.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Como a todo momento a rádio entra em contato com os navios que estão em alto mar, buscando por informações dos *Aviadores*, a comunicação acontece em dois planos nesta cena: o rádio se encontra na parte central e superior do espaço, e o navio no mesmo plano na qual o público está disposto. Cria-se assim, duas camadas de encenação neste espaço, possibilitando aos atuentes intervirem com sua presença e a estrutura arquitetônica do espaço.

Dentro deste jogo de vozes compostas pelos atuentes, a tentativa estava em ajustar a voz neste espaço amplo, no qual era necessário dialogar um com o outro em espaços diferentes. Pressuponho que por este motivo surgiu meu receio em utilizar a pista inteira para a encenação, além do curto tempo que havia para a estreia. Assim, trabalhamos a encenação em apenas um terço da pista de skate, deixando de explorar os melhores locais dentro deste ambiente.

2.3.3 *Aviadores* lutam contra o forte Nevoeiro

A dinâmica utilizada até o momento estava centrada na movimentação dos *Aviadores* com o seu aparelho pelas rampas da pista de skate, a cada cruzamento, de um lado para o outro, existia um coro à espera dos protagonistas. Após o aviso do *navio* para a rádio indagadora, o qual escutaram um barulho incomum vindo do céu, e que possivelmente seria o aparelho que buscam por notícias, diante disso, os *Aviadores* se descobrem dentro de um forte *Nevoeiro*. As atuentes conduzem o aparelho até onde está posicionado a figura do *Nevoeiro*.

Neste momento, buscamos modificar a utilização da rampa usada para o início da encenação, que acontece ao vermos um dos atuentes suspenso por um tecido acrobático

vermelho. Esta é uma estratégia, utilizada para solucionar a cena do Nevoeiro, que surgiu a partir da própria experiência que o atuante possuía com o aparelho circense. Podemos visualizar a inclinação gerada pela utilização do tecido acrobático:

Figura 24 – O atuante suspenso pelo tecido acrobático encena o Nevoeiro.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

A utilização do tecido acrobático foi o fio condutor para a composição da cena do Nevoeiro, que invoca um suposto confronto entre a personagem e os *Aviadores*. O embate foi arquitetado através de dois níveis, o Nevoeiro aqui se encontra ao nível superior à dos *Aviadores*, dando um aspecto de superioridade a esta figura.

O Nevoeiro – Eu sou o nevoeiro, e deve contar comigo.
Todo aquele que viaja sobre as águas / 1.000 anos e nunca se viu
Quem pretendesse atravessar os ares! / Mas nós cuidaremos
Para que, de agora em diante, ninguém mais torne a voar por aí!
Eu sou o nevoeiro, retorne.
Os Aviadores – Isso que você disse deverá ser levado em consideração.
Se você se torna mais denso, talvez realmente eu retorne.
Se não houver perspectiva, / Não continuarei lutando.
Ser coroado ou terminar coberto de coroas
Para mim não é alternativa. / Mas por enquanto / Não volto atrás.

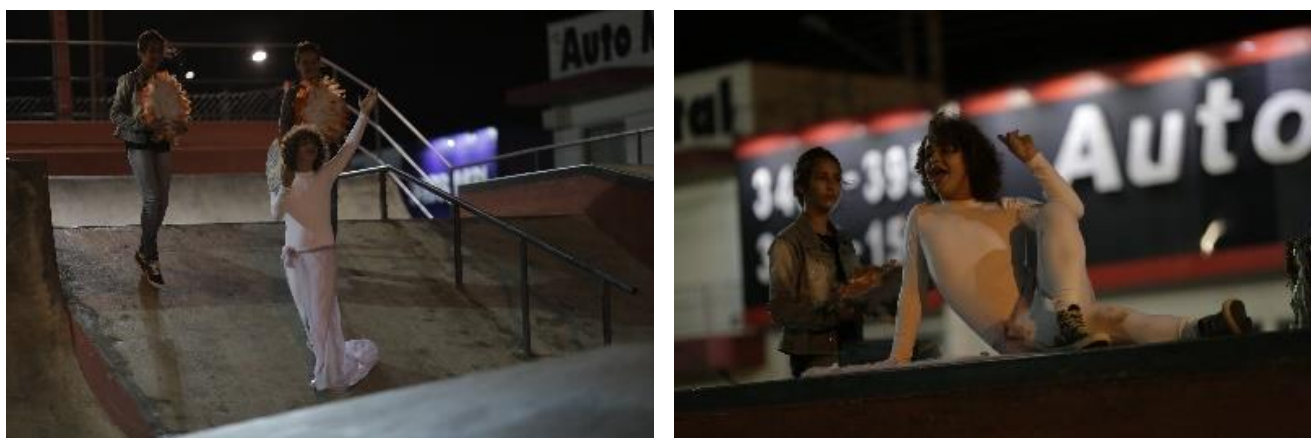
O texto citado acima traz a voracidade do Nevoeiro contra a coragem daquele que viaja sobre as águas, e revela a persistência dos *Aviadores* com a sua travessia aérea. Esta resistência das duas personagens conduz o diálogo na qual o Nevoeiro não vê mais alternativa, a não ser deixá-lo atravessar.

2.3.4 Naquela noite caiu uma Nevasca e o Sono

Logo após enfrentar o Nevoeiro, os *Aviadores* se preocupam com a Nevasca que surge já do outro lado da cena. A cena aqui foi proposta por apenas um atuante, pois o fragmento se apresenta de uma maneira breve. A Nevasca, acompanhada de outras duas atuantes, se dirige ao encontro dos *Aviadores*. Acomodada no espaço e acolhida pelas suas acompanhantes, a Nevasca inicia o seu discurso:

Há uma hora tenho dentro de mim / Um homem e seu aparelho!
Ora no alto, acima de mim, / Ora embaixo, próximo a água!
Já faz uma hora que o arremesso / Contra a água e contra o céu.
Ele não consegue se segurar em nada, mas não cai.
Ele é mais frágil do que uma árvore a beira-mar,
Fraco como uma folha sem haste, mas não cai.
Cobri de gelo seu aparelho / Para que ficasse pesado e o forçasse para baixo,
Mas o gelo desliza do avião e ele não cai.

Figura 25 – Cena naquela noite caiu uma nevasca.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Um aspecto importante a ser ressaltado na composição desta cena é que o próprio atuante trouxe para a personagem Nevasca uma figura estressada com aquela situação. Diferente do Nevoeiro, a Nevasca se irrita facilmente. Ao final de sua fala o atuante modifica totalmente o tom de voz da personagem e sai em direção aos outros integrantes que o esperam na rampa mais alta. Desta vez, não inserimos intensa movimentação dos atuantes, pois além de ser uma cena breve, tentamos encontrar um equilíbrio entre as personagens que estavam presentes.

Assim que a Nevasca se retira de cena, os *Aviadores* demonstram preocupação com a travessia. O diálogo foi dividido entre duas atuantes que discursam fora do aparelho, enquanto as outras duas atuantes estão posicionadas dentro do carrinho de supermercado. Com o intuito de demonstrar a aflição dos *Aviadores*, as atuantes dramatizam exageradamente o texto a seguir:

Os Aviadores – Não dá mais, / Logo vou cair na água.
Quem poderia imaginar que / Aqui ainda há gelo!
Já estive a três mil metros de altura e desci a 3 metros do nível da água,
Mas em toda parte há tempestade, gelo e nevoeiro.
Por que fui louco de subir? / Agora tenho medo de morrer,
Agora eu vou cair. / 4 dias antes de mim, dois homens
Sobrevoaram as águas como eu.
E as águas os tragaram, e a mim também tragarão.

As transições de uma cena para outra acontecem em questão de segundos. Um dos objetivos acordados entre todos os participantes era que existisse tal dinâmica para que não houvesse “buracos” entre as cenas. Isto foi bem possível, pelo fato de termos dividido as personagens com este elenco, protagonizado por 14 jovens na época.

CHEGAMOS ENTÃO A LUTA DOS AVIADORES CONTRA O PRÓPRIO CANSAÇO, O SONO

Nesta cena o Sono fica sob a responsabilidade do grande coro, o qual é conduzido por uma das atuantes. Uma das características fundamentais utilizadas aqui estava na relação da voz da atuante ao articular sua fala, pois era necessário expressar seu texto de uma forma suave, para que os *Aviadores* se sentissem confortáveis e acabassem dormindo. O Sono procurar causar ainda mais cansaço aos *Aviadores*, para que eles realmente durmam sob o leme. O Sono aqui, também tem a intenção de interromper a superação do homem na sua luta contra a natureza e tudo o que é primitivo.

Os corpos dos atuantes reclinados sobre o espaço da rampa, procuraram trabalhar o sono de sua forma mais natural possível, a função dos atuantes neste momento era adormecer diante do público e dos *Aviadores*. Determinado isto, apenas uma atuante conversava com os *Aviadores*, a base da voz criada por ela mesma, produzia um efeito de sossego e tranquilidade para todos que estavam ouvindo. Chega a provocar sonolência aos que assistem.

Figura 26 – Cena – Sono.



2.3.5 Ideologia

Quando iniciamos o estudo do texto, e logo após a escolha da pista de skate como espaço de apresentação, nós alunos tivemos que pesquisar o que acontecia naquele local, além de ser apenas um espaço para o esporte. Comecei a frequentar a pista de skate, e por incrível que pareça eu não sabia que acontecia encontros de pessoas que dançam e que rimam também no local. Foi aí que eu conheci a Batalha de Rimas e a Break Dance. E em um dos ensaios acabamos transformando a cena ideologia em uma grande batalha de rima, lembro que quando modificamos o texto estávamos sentados no meio da pista de skate. A gente acabou trazendo elementos que estavam realmente envolvidos naquele espaço para o espetáculo. (Aluna, 2018)

Início esta cena com a fala de uma das atuantes, na qual ela descreve brevemente sobre a composição e pesquisa desta cena. Diferente da proposta original evidente de Brecht, a cena intitulada *Ideologia*, na qual os *Aviadores* discorrem sobre a conquista do homem mostrando que é possível modificar aquilo que ainda é primitivo, a personagem traz a coragem de enfrentar a força da natureza e afirma que busca revolucionar a humanidade com esta travessia aérea.

Decidimos apresentar este fragmento. Como estávamos já há algum tempo vivenciando este espaço, presenciamos algumas vezes a Batalha de Rimas, evento este que foi aprofundando anteriormente. Então, por que não adaptar a cena *Ideologia* para uma batalha de rimas ao som das batidas rítmicas do rap?

Como o elenco se encontrava divididos em dois grandes coros, pensamos em criar na primeira e terceira estrofe do fragmento, o lado da sociedade que não acredita que os *Aviadores* conseguirão realizar a travessia. Já na segunda e quarta estrofe temos o posicionamento dos *Aviadores* diante a negatividade da sociedade, o qual evidenciam a conquista que estão prestes completar. Exponho a adaptação da cena original⁵³ para o embate da batalha de rimas, abaixo:

53 Texto original: Cena 8 *Ideologia*. 1. Muitos dizem que os tempos são velhos. Mas eu sempre soube que vivemos num tempo novo. Eu lhes digo: não é à toa que há 20 anos surgem casas da terra como montanhas de aço. A cada ano muitos partem para as cidades como esperassem algo. E através dos continentes sorridentes, corre a notícia: o imenso e temível oceano não passa de um pequeno lago. Agora sou o primeiro a sobrevoar o Atlântico, mas estou convencido: amanhã mesmo vocês rirão do meu voo. / 2. Mas esta é uma batalha contra o que é primitivo. E um esforço para melhorar o planeta, semelhante à economia dialética que transformará o mundo desde sua base. Portanto, lutemos contra a Natureza até nos tornarmos naturais. Nós e nossa técnica ainda não somos naturais. Nós e nossa técnica somos primitivos. Os navios a vapor rivalizam com os veleiros. Que, por sua vez, haviam eixados os barcos a remo para trás. Eu voo para rivalizar com os navios a vapor, na luta contra o que é primitivo. Meu avião, frágil e trêmulo, meus aparelhos cheios de falhas, são melhores os que de antes, e enquanto voo luto contra o meu avião e contra o que é primitivo. / 3. Portanto luto contra a Natureza e contra mim mesmo. Seja lá o que for, acredite nas tolices que acreditar, quando voo, eu sou um verdadeiro ateu. Por 10 mil anos, lá onde as águas e o crepúsculo, incontido, surgia Deus. E da mesma forma, no deserto ele vinha nas tempestades de arei, e, nas cidades, ele era gerado da desordem das classes sociais, pois a humanidade se divide em duas: exploração e ignorância, mas a revolução liquida com ele. Abram estradas através das montanhas, e ele desaparecerá. Os rios o expulsarão do deserto. A luz mostrará o vazio e o espantará de imediato. Portanto participem da luta contra o que é primitivo. Da liquidação do além e da expulsão de todo e qualquer deus, onde quer que ele surja. Sob os microscópios mais precisos ele cairá. Os aperfeiçoados aparelhos o expulsarão dos ares. O saneamento das cidades, o extermínio da miséria, farão com que ele desapareça e o enxotarão de volta ao primeiro milênio. /

Coro - Muitos dizem que os tempos são velhos,
Mas eu sempre soube que vivemos num tempo novo,
Eu lhes digo: Não é à toa que a 20 anos surgem loucos com asas tentando sair na boa.
Chega de enganação, sei que não vai chegar,
Por isso abandone a ideologia que um dia o mar ira atravessar.

Aviadores - Seja lá o que for, acredite nas tolices que acreditar
Quando voo sou um verdadeiro ator
Voando pelo mar até onde a vista alcançar
Tenho certeza que não irá entender
A sensação de um dia vencer
Continue com essa vida de insano
E assista o meu voo sobre o oceano.

Coro - Sei que enfrentou o vento
Sei que enfrentou a neve e o mar
E com o sono não se deixou levar
Mas espere até o meio chegar
Tenho certeza que vai afundar
Se pá... Pode acreditar.

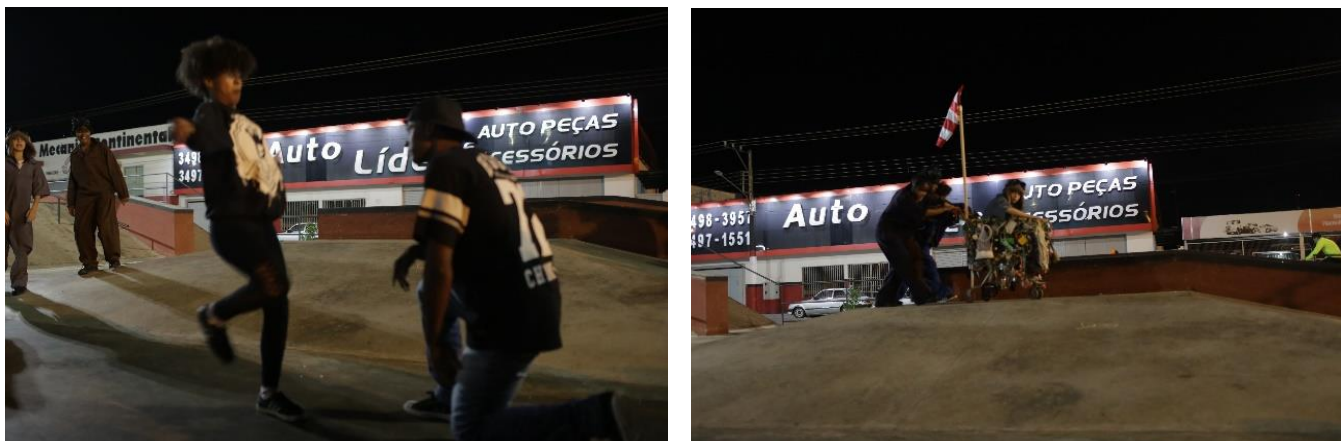
Aviadores - Vou te mandar uma real meu irmão
Vê se não se faz de vacilão
Já atravessei o vento, a neve e o sono,
A minha fé nunca abandono
Meça suas palavras meu parça
Com o meu possante você vai ficar comendo fumaça, seu arrogante.
Agora meu tempo é pouco e preciso ir avante...
É com você Camila Wandscheer!!!

Observamos que o fragmento textual alterado contém gírias que são muito utilizadas pelos jovens que frequentam a pista de skate. A partir do jogo dos atuantes na cena, acontecia o embate entre os dois grandes coros, posicionados de frente uns aos outros, onde cada grupo é conduzido por um integrante que narra as estrofes do rap.

Logo em seguida, depois dos *Aviadores* enfrentarem o apelo negativo das rádios e da sociedade que não acreditam no seu ato, por meio da batalha de rimas inserida na encenação, finalizamos a ação com outro elemento que compõe a manifestação do hip hop, o Break Dance. O embate ainda não acabou. Neste momento uma das atuantes que integram o grupo dos *Aviadores* retira sua vestimenta, e incita para um duelo um dos espectadores presentes em meio ao público, sendo que este participante tem experiência neste estilo de dança. O acontecimento foi programado com antecedência, mas a coreografia executada pelos dançarinos de Break Dance foi improvisada naquele exato momento.

4. Mesmo nas cidades melhoradas ainda prevalece a desordem, que nasce da ignorância e se parece com Deus, porém as máquinas e os operários a combaterão. E vocês também devem participar da luta contra o que é primitivo!

Figura 27 – Ideologia.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Essas ações propostas por meio das manifestações presentes dentro do segmento do hip hop alteraram nossa maneira de ver o texto. Percebemos que era possível criar a partir de algo já concebido, ou seja, foi possível trazer para nossa realidade o que Brecht estava dizendo em 1928/29. Assumir em meio ao processo cênico esses eventos sociais que ocorrem na pista, foi de suma importância também por ocasionar uma aproximação com os jovens que frequentam aquele espaço, e eles como observadores da encenação puderam se encontrar dentro da proposta teatral. Já para os atuentes foi fundamental modelar esta prática como jogo da encenação, que tiveram a função determinante de investigadores.

2.3.7 Durante todo o voo os jornais americanos não cessam de falar sobre a sorte dos *Aviadores*

A ideia concebida para o discurso da rádio é dada por meio da escolha da linguagem do teatro de animação. Ao contrário de executar este momento da encenação por meio da corporeidade do coro já desenvolvido nas cenas anteriores, construímos, uma figura gigantesca que dá forma a um rosto feminino. O rosto gigante tinha a missão de narrar as informações das rádios que acreditam na conclusão desta travessia, e por isso foi criado um mecanismo de articulação neste rosto, em que era possível movimentar olhos e boca conforme o texto era dito pelos próprios atuentes que o manipulavam.

A rádio trazia informações sobre a previsão do tempo, e pelos boletins meteorológicos somos avisados que os *Aviadores* estão em meio a uma tempestade. Mesmo assim, a rádio aponta que o ele é um homem de sorte e acredita no seu esforço contra a natureza, contra o que é primitivo.

Figura 28 – A rádio construída a partir de formas animadas.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

Já por outro lado, como mundo inteiro acompanha esta travessia dos *Aviadores* pelo o oceano, há também as rádios que comunicam o cruzamento aéreo, mas que não acreditam que a viagem seja concluída. Entretanto, os *Aviadores* não abandonam a ideia de realizar a travessia, mesmo duvidando em alguns momentos: “[...] *É verdade que meu aparelho é frágil, e frágil é a minha cabeça, mas, do outro lado, eles me esperam e dizem: este chegará, e por isso eu preciso chegar*” (Brecht, 2004, p. 178).

A cada notícia anunciada pelos jornais, há uma quebra no texto de Brecht, o qual entra o diálogo dos *Aviadores*. Nesta concepção, a maioria dos diálogos eram realizados ao centro da pista de skate, enquanto as outras cenas surgiam ao redor dos *Aviadores* e do aparelho. A função dos espectadores durante toda a encenação era visualizar o trajeto dos atores de um mesmo local o tempo todo.

Em seguida, agora já não tão longe do fim desta travessia, os aviadores encaram os sinais de pane elétrica no motor do aparelho. O trecho aqui é apresentado através do diálogo da personagem com o motor do aparelho, que em alguns momentos sofre interferências sonoras, o qual caracteriza a situação em que o motor se encontra. Parados bem próximos e a frente do público, os *Aviadores* buscam descobrir qual é o problema do motor. Nesta cena, buscamos como ponto de referência o conserto de um carro, na qual as quatro atores tentam se encaixar uma a uma pelas laterais do aparelho.

Aviadores - Agora já não estamos mais longe. Agora temos que juntar nossas forças, nós dois. Você tem óleo suficiente? Você acha que a gasolina lhe basta? A refrigeração está funcionando? Você está se sentindo bem? (*Motor em funcionamento - rádio*). O gelo que lhe pesava já se foi todo. O nevoeiro é assunto meu. Você faz seu trabalho, que é só girar. (*Motor em funcionamento - rádio*). Lembre-se: em São Luís

nós dois estivemos mais tempo no ar. Não está mais tão longe. Conseguiremos? Nós dois? (*Motor em funcionamento - rádio*).

As atuentes deixam a cena com o seu aparelho, dando espaço para o outro grupo de coro formado pelo maior número de atuentes, estes se agrupam em uma das rampas da pista, na qual estão à espera ansiosos pela aterrissagem dos *Aviadores* com seu aparelho. Desta espera, resulta a utilização da rubrica estabelecida no texto por Brecht, que informa os atuentes do que irá acontecer em instantes. “*Na noite de 21 de maio de 1927, às 22 horas, uma imensa multidão espera os Aviadores americanos no aeroporto de Paris*” (Brecht, 2004, p. 181). Esta rubrica foi transformada em texto, o qual passa a ser incorporado cenicamente no espetáculo.

A conclusão do espetáculo na pista de skate acontece após o diálogo da rádio afirmando a chegada dos *Aviadores* para a população que os aguarda. No espaço estabelecido para a encenação, procuramos distanciar da cena central as atuentes com o aparelho. Para a chegada dos *Aviadores*, optamos por estabelecer esta cena entre duas rampas localizadas uma de frente para a outra, as quais reflete a impressão de um túnel. Ao apontar o aparelho em uma extremidade deste suposto túnel, o grande coro que espera pelos *Aviadores* dá início ao texto:

Europa (rádio) – Ele está chegando! Um ponto aparece no céu. Está descendo. É um avião. Agora desce. Pelo campo vem um homem. E agora nós o reconheceremos: é o Aviator. A tempestade não o trouxe, nem a água. Seu motor aguentou, e ele encontrou o caminho até nós. Ele chegou.

A sequência de imagens a seguir, expõe exatamente os acontecimentos da encenação. A espera pelo momento da aterrissagem dos *Aviadores*, chega ao fim. Aglomerado, o coro se posiciona com os corpos direcionados para o ponto de onde surge os *Aviadores*, percebe-se que são dois espaços diferentes para a mesma cena, o coro ocupa a parte central da pista de skate e os *Aviadores* estão entre duas rampas. Ao descerem do aparelho são recebidos com grande excitação da multidão que os aguardava, os quais carregam as atuentes próximo ao público, assim enunciam seu texto final: “*Aviadores - Comuniquem aos meus camaradas da fábrica Ryan de San Diego que o seu trabalho foi bom. Nosso motor aguentou, o trabalho deles não teve falhas. Coro – Ele chegou*”.

Decidimos encerrar com este diálogo a encenação, e com ele também o desafio de enfrentar o imenso e temível oceano que se passou por meio da pista de skate. Chegamos ao fim desta primeira travessia aérea, e associado ao festejo das pessoas, os *Aviadores* se juntam ao grande coro para comemorar a busca pelo inatingível.

Figura 29 – Chegada dos Aviadores.



Fonte: XI Festival Velha Joana. Fotografia: Bruna Obadowski, 2016.

O relato aqui apresentado não aprofunda os conceitos da peça didática e seus instrumentos pedagógicos. Além disso, nota-se que durante este processo de criação foram levantados alguns aspectos do contexto da peça didática: as alterações na dramaturgia de Brecht são muito presentes nesta etapa; a colocação de elementos da cultura do hip hop é fundamental para o desenvolvimento do trabalho, tratando também do jovem usuário da pista de skate, que passa a se sentir parte desta proposta cênica.

Através das imagens disponibilizadas durante este capítulo foi possível identificar a utilização limitada da pista de skate como espaço cênico, pois todas as cenas ficaram restritas ao deslocamento delimitado em uma única parte do local. A opção acabou afetando a estrutura do espetáculo em si, pois é a partir das condições do espaço que são determinados os discursos e inseridos no texto.

Esse processo comprova que foi a partir da ocupação da pista de skate que houve a possibilidade de reescrever a dramaturgia de Brecht; foram as relações vivenciadas neste espaço

que ocasionaram a construção de um processo estético, e social também. Neste tempo de contato com os sujeitos que já ocupavam o espaço, foi possível perceber as atitudes e a maneira como eles próprios se utilizam da pista.

Tivemos um começo de processo estimulante para todos que integravam o coletivo. A apresentação do espetáculo foi realizada pela primeira vez na X edição do Festival Velha Joana, onde obtivemos algumas premiações de destaques⁵⁴. Mas eu ainda não estava satisfeita com apenas aquele resultado, que de fato revelou-se em experimento, quando me dei conta de que eu poderia recriar o trabalho. A provocação do ambiente escolhido foi tamanha que surge daí a proposta da continuação do *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, só que agora com a investigação mais intensa do próprio autor da obra.

Essa é uma das possibilidades dentro do fazer teatral que me interessa muito, pois é possível transformar algo supostamente definido em outro totalmente diferente, assim como Brecht nos faz pensar sobre a forma de construção que ele propõe para as peças didáticas. É interessante observar o formato o qual se deu o processo de criação da peça, sem mesmo saber o que poderia ser feito a partir da função original destinada as peças didáticas de Bertolt Brecht. Neste sentido, fomos descobrindo aos poucos uma metodologia própria que se aproximava dos conceitos estabelecido pelo autor.

⁵⁴ Destaque para Pesquisa – Pesquisa em teatro para a juventude; Destaque para Proposta – Ocupação do espaço público e integração com a Cultura Urbana; Prêmio Especial – Pela integração do espaço urbano à dramaturgia. Destaque de atriz e ator – Gabriela, Bruna, Bruno, Gladston, Raquel, Camila; Destaque de cenário; Destaque de Figurino; Destaque de Direção; Destaque de Maquiagem; Destaque de Sonoplastia. In. <http://www.facesdecultura.com/2016/11/confira-abaixo-lista-dos-destaques-do-x.html>

CAPÍTULO III – PARA O ALTO E AVANTE – O VOO SOBRE O OCEANO NA PISTA DE SKATE

Curiosamente, o teatro, que é – como já foi dito tantas vezes – a arte do efêmero, nunca para de se lembrar, de dar continuidade, de redescobrir. Jean – Jacques Roubine

Figura 30 – Reapresentação do espetáculo O Voo sobre o Oceano no XI Festival Velha Joana.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

O processo que analiso agora partiu de outras necessidades, diante de um outro contexto para a obra de Brecht. Trata-se do desdobramento do espetáculo *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, no qual amplio o processo artístico pedagógico agora ciente do conceito de modelo de ação. No capítulo anterior apresento alguns princípios importantes para a criação cênica com a peça didática de Bertolt Brecht. Organizei os caminhos percorridos ao longo do primeiro ano de processo, deslizando pelas curvaturas da pista de skate, mas que agora realizo outras manobras sobre a obra brechtiana.

Em 2016, juntamente com os jovens apresentei um possível resultado do experimento cênico, mas não parecia ter sido o suficiente: os alunos e eu, almejávamos continuar investigando possibilidades de criação cênica no espaço urbano. Como referido no capítulo anterior, uma das questões a qual não estava solucionada na primeira etapa do processo de experimentação cênica referia-se ao uso absoluto da pista de skate, como este era o novo

desafio, procurei compreender aquele processo inacabado, com a intenção de que é possível gerar algo novo a partir do antigo.

Sobre a continuação de um processo artístico, Araújo menciona em seus escritos da montagem do espetáculo *O Paraíso Perdido* que: “*O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado*” (ARAÚJO, 2011, p. 2). O desafio a partir de agora seria o de reestabelecer a obra, com uma perspectiva diferente, ou seja, uma tentativa de reconstruir o espetáculo com olhares amadurecidos. Outro fator que me levou a continuar refletindo o desenvolvimento da peça didática no espaço urbano foi a persistência dos próprios jovens.

Nesta transição de um ano para o outro, procurei conduzir meus pensamentos conforme as indagações direcionadas pelos olhares dos debatedores do festival, abordados no debate que ocorreu da apresentação. A visão do outro acaba proporcionando provocações para além do acontecimento ocasionado. Naquele ano, entre os debatedores do Festival Velha Joana estavam o Professor Dr. Vicente Concilio, o gestor cultural Jan Moura e a Professora Ana Fabricio⁵⁵, os quais indagaram a respeito da utilização completa do espaço escolhido para a realização do processo cênico, além de assinalarem a investigação coletiva da experimentação com os jovens, principalmente quando são propostos elementos da cultura local dentro do espetáculo.

Sempre cogito a ideia que devemos interromper por algum tempo um processo, para então voltar a produzir novamente. Cabe afirmar neste momento, que de um ano para o outro, alguns alunos deixaram o processo e outros adentram na prática. A partir desta pausa, o seguimento deste processo artístico acabou desenvolvendo uma outra dimensão da utilização do espaço urbano para a concepção, e as composições desta versão acabaram por complementar

⁵⁵ Vicente Concilio - É licenciado, mestre (2006) e doutor (2013) em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Sua pesquisa de mestrado refere-se a sua atuação como professor de teatro em contextos prisionais em São Paulo. Seu doutorado, orientado por Ingrid Koudela, está publicado sob o título de: *BadenBaden. Modelo de Ação e Encenação no Processo com a peça didática de Bertolt Brecht*. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, jogos teatrais, teatro em contextos escolares, teatro em prisão e peças didáticas de Brecht.

Jan Moura - Mestre e Doutorando em Estudos de Cultura Contemporânea - UFMT. Possui graduação em Comunicação Social pela UFMT (2005). Gestor Cultural, Produtor, Curador, Ator, Diretor e Performer independente, mas trabalha em colaboração com outros coletivos do estado e fora dele.

Ana Fabricio - É mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, possui pós-graduação em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná, tendo se graduado como bacharel em Artes Cênicas - habilitação em Interpretação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1989). Sua experiência profissional e acadêmica está fundamentada na área do Teatro. Sua atuação principal está delimitada pelos seguintes temas: formação em interpretação teatral, criação de iluminação; bancas avaliadoras para capacitação profissional e teste de habilidade específica para as artes cênicas e teatro-educação.

a anterior, resultando em uma nova encenação. No entanto, não se tratou de uma mudança fácil, a dinâmica de cena da montagem anterior ainda era recente, entretanto compreendia que seria preciso redefini-las, reposicionar e conceber outros traços para aquele processo. Despertava aos poucos o novo voo dos nossos *Aviadores*.

Agora trabalho com a ideia de criar simultaneamente o deslocamento do público com as cenas distribuídas pelo espaço. Acompanharemos mais uma vez a análise da concepção, o desempenho e os resultados alcançados com este segundo reencontro com a obra de Bertolt Brecht.

3.1 Reflexões sobre peça didática e a participação dos jovens

A proposta de montagem do texto *O Voo sobre o Oceano* surgiu primeiramente como que um desafio para os jovens participantes e a mim como professora. Caminhei ao longo deste processo descobrindo como se dá o funcionamento dessa proposta de teatro que Brecht concebeu – a peça didática.

A reflexão que procurei transpassar neste processo cênico acontece com e a partir do espaço urbano que recebe uma interferência da linguagem teatral e dos jovens que buscam dialogar neste lugar, a partir da experimentação com a peça didática. Ou seja, é por esse caminho que abro diálogo com a peça de aprendizagem. Nos atentamos aos dizeres de Brecht sobre o conceito de peça didática como modelo dialético frisado por Koudela em sua obra *Brecht: um jogo de aprendizagem* (2007):

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. [...] A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. A imitação de modelos altamente qualificados exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meio de alternativas de atuação (improvisação) bem pensadas. **Não é necessário absolutamente que se trate apenas da reprodução de ações e posturas valorizadas socialmente como positivas; da reprodução de ações e posturas associadas também se pode esperar efeito educacional.** [...] A forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos. [...] Para a forma de atuação valem as instruções do teatro épico. O estudo do efeito de estranhamento é indispensável. O domínio intelectual de toda a peça é imprescindível. Mas não é recomendável encerrar todo o ensinamento sobre a peça antes da atuação em si. **Em princípio, o efeito de aprendizagem também pode ser atingido quando o atuante conta com os parceiros que representam o filme.** A música de acompanhamento pode ser feita de forma mecânica. Por outro lado, é proveitoso para os músicos criar a música para as apresentações mecânicas (filme); eles têm a possibilidade de experimentar sua própria invenção dentro dos limites dados pela peça. **Também para a atuação deve-se buscar, nos limites de certas determinações, uma atuação livre, natural e própria do atuante.** (Brecht *apud* Koudela, 2007, p. 16)

Ao longo deste trecho apresentado pela autora, um dos primeiros aspectos que identificamos é que no trabalho com a peça didática não há a necessidade receber espectadores, visto que quem pratica é o alvo da aprendizagem. Entretanto, na concepção do *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, era necessário a presença do público, onde os atuantes propunham a sua participação através de um percurso pelo espaço urbano e o ato artístico.

O dramaturgo alemão instaura nessas peças elementos que proporcionam ao indivíduo participante da ação questionamentos da realidade apresentada, propondo uma análise crítica social e política ao mesmo tempo, para que venha a acontecer o efeito de aprendizagem.

Nas peças didáticas, Brecht nos conduz para um debate no qual ele deseja produzir um sujeito que se entenda como parte de um coletivo. Fernando Peixoto (1979) afirma que, “*Brecht começa a escrever suas peças didáticas, fundadas sobre o princípio da prática coletiva da arte: destinam-se a incitar todos que nela participam a se tornarem ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão*” (PEIXOTO, 1979, p. 106). Com isso, Brecht defende que o teatro é uma ferramenta que ajuda os indivíduos a se perceberem como sujeitos na sociedade, dentro desse coletivo um tanto que desigual.

A maioria das peças didáticas foram escritas com base em acontecimentos que abrem um campo para a discussão da postura do homem dentro da sociedade. A partir daí a peça didática geraria o efeito de aprendizado nos participantes, fazendo-os pensar nas determinadas circunstâncias escritas a contar do seu contato com o texto.

A partir do contato que tive com a obra de Brecht, entendo que cada cena proposta pelo dramaturgo nos remete a um acontecimento, e nos cabe pensar em soluções criativas para o desdobramento da história na encenação proposta para aquele texto. É nesse momento que conseguimos conciliar o nosso contexto social e atual com o contexto histórico presente nas peças didáticas, pois Brecht nos deixa aberturas em seus textos para inserirmos nossas particularidades nele.

Brecht propõe dois principais instrumentos que empregam a função da peça didática, o efeito de *estranhamento* e o *modelo de ação*. Destaco o seguinte trecho, no qual Concilio (2016) fundamenta alguns aspectos que direcionam as estratégias didáticas de Bertolt Brecht:

O estranhamento é construído processualmente, na busca de efeitos que traduzem cenicamente questões já apontadas pelo texto e postas em confronto com a construção do jogo cênico. Por isso, o texto é compreendido como “modelo de ação”, ou seja, como matriz de uma cadeia de experimentos. Várias características dramatúrgicas da peça didática buscam provocar o efeito de estranhamento:

1. Sua estrutura fragmentada, em quadros;
2. A primazia do ato narrativo em oposição a uma cena composta através de diálogos entre personagens;

3. A ênfase dada a análise crítica e historicização das ações ao invés de preocupar-se com o envolvimento da plateia e justificativas psicológicas às atitudes tomadas pelos personagens;
 4. A própria reconstrução da noção de personagem, substituído pela estrutura em coros (o que enfatiza a sempre presente discussão entre indivíduo e coletividade);
 5. A exploração de personagens que agem de forma associal, aparentemente valorizando indivíduos que agem de maneira contrária ao sendo comum.
- Nas peças didáticas, tais características são estudadas em ação cênica. Pelo grupo de jogadores, com vistas a efetuar um ato artístico coletivo. Um dos objetivos disso é a realização de uma análise do comportamento humano e sua expressão em gestos e atitudes. (CONCILIO, 2016, p. 63)

Através dessas estratégias de ação estabelecida por Brecht, Concilio constrói um pensamento sobre a peça didática. Por apresentar em seus escritos uma situação e propor o debate a partir do tema, que inúmeras vezes estão conectadas com as questões sociais, as peças acabam estimulando as pessoas a refletirem o mundo real em que vivem, ou seja, o aprendizado está relacionado ao experimento da contradição provocado pelo modelo de ação (texto). Koudela pontua alguns aspectos principais da peça didática, o qual esclarece também o uso do modelo de ação e a conceituação desta proposta estabelecida por Brecht, no seguinte trecho:

Como ponto de partida, poderíamos estabelecer quatro características da peça didática como processo de educação:

- a fidelidade ao “modelo de ação” (texto) não significa a realização do texto em função dele mesmo ou da sua objetividade histórico-literária. O texto é trazido para a prática, a partir da qual os jogadores vivenciam e investigam as contradições que apresentam com o próprio corpo;
- o “modelo de ação” dever ser concretizado com material trazido pelos jogadores, oriundo de seu cotidiano. De acordo com Brecht, “[...] a forma da peça didática é árida para que partes de invenção própria e de tipo atual possam ser mais facilmente introduzidas”;
- os textos das peças didáticas de Brecht permitem uma multiplicidade de interpretações, sendo possível criar, a partir deles, novos “modelos de ação”;
- o jogo teatral passa a ser constitutivo de uma ação transformadora e política, embora a prática como texto da peça didática não seja imediatamente política – ela visa antes à experiência estética. (KOUDELA, 1992, p.14-15)

Aprende quem joga, por isso a *“revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método, enquanto modelos de ação para a investigação das relações dos homens entre os homens”* (Koudela, 1999, p. 15).

Como as peças didáticas não se encontram no modo tradicional de criação da peça teatral, Brecht nos provoca a investigar o conteúdo do texto. Um dos aspectos fundamentais para a prática da peça didática é encontrar sentidos para aquele texto, por isso Brecht encara o texto como um elemento provocador para que os atuentes possam inserir seus pensamentos e suas inquietações do mundo moderno. A partir disso, esta prática possibilita pensar nos efeitos causados por dada situação, apresentada pela estratégia didática apresentada o modelo de ação.

O modelo de ação é, na verdade, um ponto de partida a ser imitado e transformado junto à ação cênica, ou seja, improvisações. Para isso, as improvisações partem de tentativas de compreendê-lo, elaborando a crítica proposta pelos agentes que investigam os sentidos possíveis que ao texto possam ser atribuídos. Dessa forma, o texto do modelo de ação pode ser considerado um ponto quase embrionário, uma matriz que instiga o processo de conhecimento. (CONCILIO, 2016, p. 73)

A perspectiva referida acima indaga a improvisação como ponto de partida para gerar modificação do texto a partir da realidade que ele será alcançado. Com base nas questões investigadas pelos participantes da ação, surge a atualização do texto da peça didática.

Podemos observar que atualização do texto de Brecht realizada aqui, a partir do contexto em que os indivíduos praticantes do modelo de ação estão inseridos, se fez presente desde o início deste processo. Isso visa propor um processo de aprendizagem ao coletivo. A aprendizagem, portanto, se dá através do ato de experimentar o texto no jogo de cena, é ele que promove o efeito de aprendizado, por meio da prática de atitudes e gestos proposto pelo autor. Koudela explica essa prática discorrendo que ao:

[...] experimentar, no jogo, o comportamento negativo, “os impulsos associas”, o atuante conquista o conhecimento no sentido de comunidade e coletivo. As ações socialmente “uteis” não são propostas modelares em si, mas devem ser conquistadas através da representação do “associal” – o atuante experimenta a contradição proposta pelo “modelo de ação” (texto) refletindo sobre ela. (KOUDELA, 2007, p. 37)

Foi evidente, desde o primeiro contato com o texto, a aproximação com o comportamento “associal” estabelecida por Brecht, no caso da peça *O Voo Sobre o Oceano*. A ação é instigada pela jornada de um Aviador, que busca superação do homem com as adversidades da natureza, considerando esta viagem uma batalha contra o que é primitivo.

Brecht escreveu *O Voo sobre o Oceano* como uma obra para a rádio. Já no experimento que analiso, procurei levar o texto para outro lugar de criação. Dessa forma, ao explorar sua escrita fragmentada, procurei arquitetar possibilidades de criação cênica com o que os próprios jovens se identificam. Mas, estar diante de um espaço outro com todo o seu cotidiano presente nos momentos de criação eu me deparei com muitas dúvidas sobre como aproveitar os recursos evidentes naquele espaço.

A pista de skate proporcionava ao texto um novo diálogo, uma nova forma de visualizar a obra de Brecht. A presença do espaço em si já ocasionava a alteração automaticamente no modelo de ação, é à vista disso, Koudela nos lembra “*O método brechtiano não concerne em primeiro lugar ao trabalho de interpretação, mas sim ao texto e suas necessidades*” (Koudela, 2007, p. 167).

3.2 Ruídos de um motor - Sintonizando as Interferências Sonoras

Eu gostei muito de fazer a peça em um espaço urbano, ainda mais em um espaço que utilizo nos meus dias, que é a pista de skate, pois pratico patinação lá. Mesmo sendo minha primeira participação em um espetáculo, foi muito bacana desconstruir o palco, e tomar posse da pista de Skate, ocupando cada canto do local. (Amanda, 2018)

Figura 31 – DJ Amanda Pereira.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

Como observamos anteriormente, esta proposta de encenação da peça didática na pista de skate, busca alcançar estratégias que se aproximam da realidade dos jovens participantes do processo, além do jogo e a dinâmica experimentada no espaço, foi no encontro com a música que obtive outra relação próxima com o elenco. Para isso, penso que o papel da rádio no texto, não limita e sim provoca a pensar em novas alternativas para execução de uma sonoplastia.

Desde sempre vivenciei nos processos de montagem dos quais participei como atriz, a utilização da sonoplastia ao vivo, onde os atores cantavam, atuavam e tocavam. Isso se tornou uma marca do Grupo Teatro Faces, todo o seu trabalho com a música se estendeu ao longo dos anos, e passou a ser referência também nas montagens teatrais da Escola de Teatro. No entanto, esse formato não correspondia ao meu ver, com a proposta do *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate.

O fato de realizar conversas ao fim dos ensaios, me possibilitou enxergar perspectivas diferentes da minha, a indicação de músicas dadas pelos atuantes foram muitas, e me perguntava como iria proceder com a sonoplastia do espetáculo, já que optei por não utilizar a sonoridade ao vivo. Foi a partir das interferências do local e das sugestões dos atuantes, que surgiu a proposta de explorar os efeitos do equipamento de som utilizado por DJs.

A inovação da proposta para a rádio, acabou se transformando dentro do próprio texto da peça didática, ao utilizar os aparelhos sonoros para a composição de trilhas e interferências

dentro de músicas reveladas na encenação, realizamos assim a junção de mídias que Brecht propõe também com seu texto, sobre isso Concilio explica:

A peculiaridade deste texto reside na primazia de sua proposta, que visava utilizar a mídia radiofônica como instrumento de difusão de ideias e de uma nova forma de escrita dramática, incorporando seu próprio meio, o rádio, como personagem do texto. Trata-se da única peça de Brecht escrita para o rádio, porém, ela já evidencia o interesse de Brecht (herança de sua parceria com Piscator) em unir teatro e novas mídias, como vídeos e projeções, que estariam constantemente presentes no trabalho do dramaturgo alemão. (CONCILIO, 2016, p. 41)

A utilização da mídia radiofônica como instrumento aqui é transformada e vai de encontro com a afirmação de que Brecht, quando associa teatro e mídias juntos em um trabalho artístico, se desenhando como dramaturgia, e no caso desta proposta exercitamos o encontro da mídia através da música, do espaço urbano conectando com a cena. Koudela na montagem do espetáculo *Voo – peça didática para rapazes e moças de Bertolt Brecht e Kurt Weill*, incorpora também mídias técnicas no experimento da peça didática que desenvolveu com seus alunos do curso de especialização em artes cênicas⁵⁶, e aqui evidencia os meios tecnológicos que fizeram parte do experimento:

A mídia é parte integrante da fábula de Brecht, que em seu tempo trabalho com a radiofusão. Na encenação do *Voo*, o vídeo, a mídia de nossa época, assumiu o papel de narrador e comentarista. O vídeo era narrador da fábula, refletindo ao mesmo tempo criticamente o processo de todo o trabalho. A direção de vídeo de Wilson Barros propunha o diálogo entre imagens e texto, historicizando os enunciados de Brecht. (Koudela, 1992, p. 81)

É interessante observar na colocação da autora, qual linguagem e como o utiliza para experimentar na cena, a execução de vídeos em meio a encenação surge na produção pois, era o elemento atual na época. Hoje já podemos se ver dentro de espetáculos transmissões de imagens ao vivo, são possibilidades infinitas a qual podemos pensar e atualiza-las a todo momento.

Com ideia estruturada para a encenação na pista de skate, surge o contato com uma profissional do ramo musical, uma mulher jovem concordou em construir a percepção musical do experimento cênico. A figura da Amanda, dentro do processo cênico carrega principalmente a força feminina na construção de percepções sonoras. Evidencia também o engajamento neste ramo do mercado da música, onde ainda existe oposição com a figura feminina. Amanda se dedica em explorar o universo musical com seu equipamento apropriado para mixagem de músicas, concebendo assim, para o processo artístico interferências sonoras fundamentais para a concepção da cena contemporânea do espetáculo.

⁵⁶ Curso de especialização em artes Cênicas do CAC-ECA-USP com a professora Ingrid Koudela.

De acordo com o andamento dos ensaios, Amanda realizava suas anotações no próprio texto, estudava os momentos em que poderiam ser adicionadas as interferências sonoras e buscava sempre trazer suas sugestões de trilhas depois de acompanhar o desenvolvimento das cenas nos ensaios. Então, a cada ensaio com a Amanda tínhamos uma novidade, eram trilhas sonoras, enquadramento de músicas populares, deformações nas trilhas sonoras, essas investigações e testes resultaram novas vertentes a partir das possibilidades do aparelho de mixagem.

A sonoplasta comenta a sua participação no processo de experimentação com a peça didática.

Como foi minha primeira participação em um espetáculo teatral, no início eu me senti insegura. Mas com o decorrer dos ensaios e o engajamento de toda a equipe envolvida, eu fui me soltando e a sonoplastia foi fluindo. Era muito mais que dar play na música, eu pude pesquisar, experimentar na cena e escutar a opinião de todos sobre a proposta. Quando me sugeriam ideias, ia para casa pensando no que podia trazer de novo no próximo ensaio. As vezes achava estranho quando a Ana me pedia pra “distorcer” a música, mas com o tempo fui percebendo a intenção que aquele ruído dava a cena. Foi muito bacana contribuir com sugestões de músicas, principalmente a música de abertura, que é uma música forte e caiu muito bem com a performance que os atores estavam fazendo. Eu me senti parte do espetáculo, me aventurei junto com os *Aviadores* e fiquei bem contente com o convite e em poder ajudar com a sonoplastia. (Amanda, 2018)

Através dessa convivência criou-se um laço entre elenco e a Amanda, construiu um contato com o outro. A possibilidade de aproximação com o outro também é algo bastante pulsante neste processo, além do contato com os skatistas que sempre receberam muito bem todos os atuantes no espaço, que as vezes nos perguntam se o espetáculo se apresentará novamente. O resultado desse processo de construção da sonorização do espetáculo, uma vez que demonstra a possibilidade de utilização desta linguagem dentro das experimentações artísticas com o teatro, potencializa a forma de investigação com equipamentos sonoros.

3.3 Registros sobre a Rota da Travessia

Como já dito, novas indagações servem para a continuação do processo, tais como: o que poderíamos fazer além do que já se construiu? Por que não usamos a pista de skate inteira?

Mas antes de desencadear a discussão sobre as mudanças e inquietações do processo cênico e, para termos um aprofundamento mais sensato de como foi a produção da peça didática, disponibilizo através da mesma ferramenta utilizada anteriormente (em *QR Code*) a

gravação do espetáculo *O Voo sobre o Oceano*⁵⁷, em sua apresentação no ano de 2017 na pista de skate em Primavera do Leste/MT. Considero que esta contemplação inicial, por meio do vídeo, facilitará ao leitor uma análise perceptível da obra em seu contexto geral.

Figura 32 – Apresentação do espetáculo *O Voo sobre o Oceano* no XI Festival Velha Joana (2017) – acesso QR-code.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2017.

Reencenar o texto de Brecht na pista de skate proporcionou outros desafios, pois, as indagações da apresentação no ano anterior causaram momentos de reflexão e dúvidas sobre o processo no espaço urbano. Ao refletir que o que estávamos fazendo não estava dentro de um teatro e sim em uma pista de skate, revisei as demandas do espaço, e percebi que era possível ir além do que já estava feito. O espaço certifica-se de cumprir sua função original e este processo caminha para *ressignificar* o ambiente escolhido para a encenação, e mais uma vez continuo explorando suas referências cotidianas dentro do processo de experimentação.

Desta forma, dispus tempo e dinâmica para recriar o contexto da pista de skate, pois faltava sobretudo reestabelecer a distribuição espacial das cenas. Sobre esta relação de identificação do espaço de acordo com as cenas, Wilker caracteriza detalhadamente em seu estudo alguns aspectos práticos, o qual adota para definir o percurso cênico que irá percorrer, nos ajudando a compreender este momento de ressignificação:

[...] a definição de um percurso não é algo simples para o encenador, pois envolve muitas variáveis: duração do espetáculo; leituras/vivências que cada percurso possibilita ao espectador a partir da própria dramaturgia proposta na escolha de um trajeto e não de outro; o desencadeamento da narrativa e das trajetórias dos personagens; a logística de equipamentos e objetos que são utilizados em cada cena e que, dependendo do caso, precisam estar em diferentes espaços. Desse modo, para o encenador, isso implica resolver uma complexa equação entre diferentes aspectos. (WILKER, 2018, p. 274)

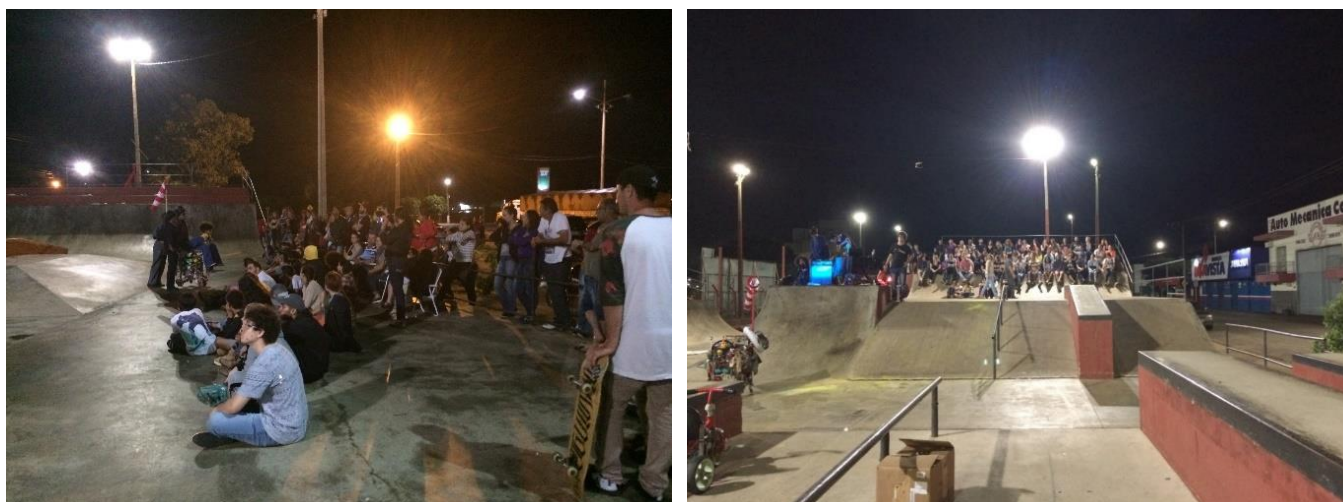
Neste sentido Wilker ainda retrata que para serem resolvidos esses problemas é preciso de fato experimentar no espaço urbano. Além de explorar novas rotas para os atuentes e a ação das cenas para que houvesse um diferente desencadeamento na cena e na trajetória dos personagens, a ideia nesta fase partia do desejo de projetar também um percurso para os

⁵⁷ A gravação também pode ser acessada por este link: <https://www.youtube.com/watch?v=zmQytZKM5SQ>.

espectadores, juntamente com os atuantes, pela pista de skate. A questão era que apreciávamos o estímulo de movimentação do público ao longo da encenação, mas como fazer para que esse movimento ocorresse sem arriscar demais a segurança dos espectadores?

Resolvemos lançar esse desafio para os espectadores e para nós mesmos, pois para isso seria necessário realocar novamente essas pessoas para as cenas seguintes. Seguindo este raciocínio, mantivemos o mesmo posicionamento dos atuantes com a cena inicial do processo anterior, mas agora modificando a disposição do público. A cena inicial se encontra fixa na parte superior esquerda da pista de skate, e os espectadores ao lado direito do espaço acomodados em uma espécie de arquibancada. Observamos as duas imagens a seguir:

Figura 33 – Público e sua localização no espaço da Pista de Skate nos anos de 2016 e 2017.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2017.

Trago na primeira imagem o posicionamento dos expectadores que presenciaram a primeira apresentação do experimento cênico, que ficaram no mesmo local do início ao fim do espetáculo.

Na segunda imagem, vemos a alteração realizada com os espectadores localizados em outro ambiente da pista de skate, possibilitando-os uma visão panorâmica do local. Essa alteração acabou gerando uma nova visão ao espectador, que além de poder visualizar por completo a pista de skate, poderia apreciar as figuras corporais em coro executada pelos atuantes que estavam posicionados na outra extremidade, pronunciando os primeiros fragmentos do texto.

Incluímos nesta proposta a intervenção do espectador dentro da encenação, na qual ele assumiria juntamente com os *Aviadores* essa jornada pelo oceano, deslocando-se pelas ondas formadas pelas rampas da pista de skate, podendo assim atravessar os acontecimentos da

história. Esta proposta de movimentação com os espectadores aconteceu em meio a encenação, provocando uma visão de vários ângulos e marcando presença dentro do percurso dos *Aviadores*.

A presença do público durante o percurso na encenação não o submetia a solucionar questões de cenas, mas oferecia uma vivência no local que estava sendo usado. Antonio Araújo nos esclarece que:

[...] a contingência do deslocamento, seja para poder ver uma cena, seja para adquirir um ângulo melhor de visão, ou simplesmente modificá-lo, rompe com a passividade física do “estar sentado”, estimulando um maior engajamento corporal na recepção. Tudo isso, somado promove uma experiência imersiva para o espectador, acentuando o caráter vivencial e não apenas contemplativo. Rompe-se a separação convencional espetáculo/público, já que é tudo cena, é presença, e todos, inclusive os atores, são também espectadores. (ARAÚJO, 2011, p. 175)

Por meio da perspectiva que Araújo, o deslocamento do público na cena deve propor a ação de vivenciar aquele espaço. A pista de skate estimula o inesperado nas pessoas que estão ali pela primeira vez, tal como o ato de deslizar pelas rampas para não perder a próxima cena. Busquei criar estratégias provocadas pelo espaço para inserir os espectadores no percurso de cena com os *Aviadores*, o que provocou uma outra dinâmica para a peça.

Neste campo de experimentação também com o público, Wilker chama atenção para a memória que é construída por experiências vividas e explica que: “*se o espaço é ativador de memórias e suas sensações, eu crio estratégias para encenar no espaço considerando suas especificidades e gero condições para que uma experiência possa acontecer com o público e com o elenco por conta desse espaço não-teatro*” (Wilker, 2018, p. 53). Dentro deste processo, a movimentação dos atuentes produzia efeitos para a experimentação no espaço, tanto do público como dos próprios atuentes.

Figura 34 – Cena 4. Transição do público conduzidos pelos atuentes.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst (2017).

Pela imagem registrada acima, podemos observar o momento em que o público já se encontra posicionados em outra área da pista de skate. Neste momento, as pessoas estão aguardando as próximas instruções dos atuantes para prosseguir com o percurso, e enquanto isso observam atentamente a Cena 4 intitulada *A cidade de New York interroga os Navios*. Com este primeiro deslocamento, percebe-se que a espacialidade da pista de skate se modifica com o acontecimento das cenas.

Cada rampa e cada degrau percorrido são encarados como um obstáculo conquistado pelos *Aviadores* e pelo público que os acompanha. Aquele espaço de uso cotidiano dos skatistas é totalmente modificado e interrompido para gerar outra ação, e esta contaminação na dramaturgia de Brecht é provocada a partir desses estímulos ocasionados pela interferência na cultura do ambiente em que é desenvolvido pelo processo criativo.

Continuo com o pensamento de Wilker, que busca compreender as releituras da cidade ao analisar os desdobramentos a partir das práticas artísticas que realiza:

Parecem-me que as práticas artísticas, ao se colocarem num jogo de composição com a cidade e seus movimentos marcadamente dinâmicos, imprevisíveis, complexos e múltiplos, mobilizam muitas vezes outras temporalidades e modos relacionais com o espaço cotidiano, conhecido e já repleto de predados. Ao operar desse modo, um projeto artístico pode desprogramar as lógicas e funcionalidades que regem esses espaços, e assim gerar renovadas possibilidades para que uma nova experiência de ser e estar na cidade possa acontecer. (WILKER, 2018, p. 51)

O *desprogramar*, referido por Wilker, afeta a organização do próprio espaço, possibilitando aos artistas descobrirem outras formas de composições de imagens. Com as práticas teatrais construídas em algum espaço da cidade, conseqüentemente ele estará sofrendo alterações em sua função original, pois suas ações rotineiras são interferidas por outros pensamentos, por novas possibilidades. Isso se dá através da nossa relação com o espaço, causando efeitos a partir das possibilidades cênicas com base no local. Assim, os espaços encontrados na cidade podem ser considerados um campo vasto para a exploração dentro da linguagem teatral.

O Voo sobre o Oceano, conduz para ocupação e apropriação da pista de skate, centrando na construção de cenas neste espaço e não se deslocando para a rua – o que resultaria em uma outra proposta de encenação.

Figura 35 – Atuantes e público dispostos em outra região da pista de skate.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

A forma como se deu as etapas do experimento com o texto *O Voo sobre o Oceano* de Bertolt Brecht na pista de skate aconteceu primeiramente apenas com os atuantes no espaço proposto, onde foi possível experimentar com o modelo de ação

Também suas interferências juvenis conduziram a proposta da trilha sonora, a vestimenta e a corporeidade contemporânea de cada jogador. Ao explorar os formatos de encenação com o próprio corpo a partir das premissas estruturada pelo texto, criou-se uma assinatura pessoal na construção de sua personagem, pois, os próprios atuantes elaboravam as partituras do corpo em conjunto.

Aos poucos fomos reconhecendo os caminhos utilizados na continuação deste experimento artístico concebido na pista de skate, processo que chegou até mesmo a receber uma apreciação crítica da revista *Parágrafo Cerrado*⁵⁸, um projeto que busca registrar leituras de cena do movimento teatral mato-grossense.

Neste material produzido a partir de um olhar de fora, contemplamos a ideia gerenciada pelo crítico, e me parece que a exploração espacial da pista de skate instigou a amplitude do olhar do espectador para além da história narrada, conduzindo sua compreensão a partir das referências da sua própria realidade.

Além da análise, o autor da matéria reorganiza seu pensamento sobre os elementos propostos para a encenação, criando outros sentidos para as nossas escolhas. Portanto, antes de

⁵⁸ O Parágrafo Cerrado nasceu com o objetivo de desbravar um espaço pouco explorado no Estado de Mato Grosso: a leitura de cena. Foi com a junção de artistas buscando na pregnância o difícil exercício da escuta, que as urgências de se escrever sobre as produções locais encontraram ressonância na tutoria de Beth Néspoli, crítica do Teatrojornal. In. <https://paragrafocerrado.com.br/quem-somos/>

adentrarmos nas análises dos fragmentos cênicos do espetáculo, apresento um trecho do registro preparado logo após à apresentação do ano de 2017.

A construção da estética do espetáculo é carregada de boas referências, principalmente pela construção dos figurinos em unidade, por exemplo, para compor o corpo de atores que interpretam os *Jornalistas*, foi-se adotado uma unidade de vestimenta do final da década de 50 e início da década de 60, ainda com referências a cultura estadunidense e midiática da época. A máquina de cena utilizada – o avião Espírito de São Luiz – foi uma das escolhas mais interessantes da direção, pois o desenho do *carrinho de compras* amontoados com bugigangas reflete a imagem dos tradicionais *homeless* dos Estados Unidos, que vivem à margem da sociedade e tudo que possuíam eram o que carregavam em seus carrinhos. A figura destes personagens é sempre tratada como um estilo de vida *outsider*, onde muitas vezes são enxergados como loucos que não devem ser levados a sério. O diálogo construído entre essas partes reforça a ideia de que “aquele piloto é um maluco lunático”, e materializa na cena a maneira como a mídia cruel americana divulgava as notícias sobre os aviadores. Era um plano insano, mas a vontade de voar foi maior. O espetáculo conta ainda com vários momentos de transformação do espaço, onde a relação construída com a pista de skate torna-se um terreno ilimitado de possibilidades com as mais diversas formas e pontos de visão. Os dilemas que o aviador sofre durante a sua jornada (nevoeiro, sono, nevasca), são construções criativas que exploraram o espaços e recursos de forma surpreendente, usando da dança, do tecido, de sinalizadores de fumaça e toda a sorte de *artimanhas* para uma narrativa potente, criativa e principalmente, divertida. (RIBEIRO, 2017, p. 22)⁵⁹

3.3.1 Estudo de Cenas – Navio, Nevoeiro, Nevasca e Sono

Como observamos anteriormente, o texto da peça didática é livre para incluirmos aspectos da realidade de quem está atuando a peça didática. Portanto, acredito que essa iniciativa que Brecht introduz com a peça didática é uma maneira de nos provocar enquanto encenadores da nossa época.

Para tanto, neste momento começo a imaginar juntamente com os atuantes os traços dos skatistas usuários daquele espaço. Um dos aspectos que marcam todo o processo é a participação deles dentro do ensaio, não o impedíamos de praticar o esporte. Em vários momentos havia a transição entre as cenas dos skatistas, onde passavam de um lado a outro, e muitas das vezes isso gerava uma certa comunicação com os atuantes. Outro ponto, são as referências que procuramos coletar a partir desses convívios, e por que não utilizar da velocidade do skate para reprogramar a ação prática dos atuantes e dar novo sentido ao que já tinha sido desenvolvido? Com esta ação se instaurou a primeira mudança essencial para este processo: a transição de um ponto a outro dentro do espaço proposto para a encenação.

⁵⁹ Texto disponível em: <https://paragrafocerrado.wordpress.com/2017/11/07/o-voo-sobre-o-oceano-por-caio-ribeiro/>

O processo de ensaio ocasionava nos jovens atores múltiplos acontecimentos, e o que nos restava era recolher essas referências e utilizar na proposta de encenação. Outra vantagem veio da verticalidade da estrutura da pista de skate, o que nos proporcionava construir figuras corporais que dimensionavam o tamanho do espaço, e começamos assim a encontrar novas formas de produzir materiais cênicos.

A princípio todo o enredo da peça didática foi encenado em formato de coro, desenvolvido em grupos de atuentes. Separei a turma em dois grupos, sendo que o primeiro grupo compunha a personagem dos *Aviadores* e o segundo o coletivo que desempenhou as figuras, tais como: a Rádio, Navio, Nevoeiro, Nevasca, Sono e Motor.

Quatro atuentes desde a primeira versão formam a personagem do *Aviador*. A figura feminina representando um papel masculino apareceu para desmistificar a masculinidade apresentada no papel, o que nos vale pensar que poderia ter sido uma mulher a ter sobrevoado pela primeira vez o Oceano Atlântico em um avião. Cada atuante destinada a compor o coro de *Aviadores*, possuía características muito particulares que interferiram no modo de criação da personagem. Uma se caracterizava por enfatizar traços da comédia, mesmo se apropriando de trechos dramáticos do texto. Outra carregava especialidades da dança, principalmente o *BreakDance*. As outras duas atuentes empenham-se em liderar o coletivo em qual fazem parte e procuravam dar as coordenadas entre o coro que interpretam o *Aviador*, direcionando sua índole voltado para um caráter mais sistemático e seguro para realizar a travessia.

Essa divisão do texto da personagem possibilitou que cada atuante pudesse se diferenciar a partir das particularidades mencionadas acima, sendo possível perceber vários estados emocionais que o *Aviador* estava passando. Uma atuante relata a impressão a seguir:

Ficamos livres para trazermos características pessoais para a personagem e para a cena. Como eu gosto de me expressar exageradamente, trouxe para o meu *aviador* uma pitada de comédia, mesmo nos momentos que os *Aviadores* estavam inseguros com a travessia que iam fazer. (Aluna, 2018)

Para ela, a dinâmica do processo deixou bem claro que poderia trazer para a sua personagem suas particularidades. Ingrid Koudela retrata o pensamento de Brecht: “Brecht acredita que a atuação deve buscar, no âmbito de certas determinações, uma atuação livre, natural e própria ao atuante” (Koudela, 2007, p. 19). Muitos dos fragmentos interpretados pela atuante na encenação a proporcionou criar entonações e diversas emoções para suas falas, diferenciando-se das outras.

Para compor a rádio e as demais personagens identificadas no texto, os quais são apresentados pelo autor como elementos da natureza, resolvemos manter algumas ações já

realizadas anteriormente e outras modificamos conforme os ensaios. Portanto, a configuração da rádio passou por algumas modificações, a coralidade dos atuantes foi trabalhada para que houvesse uma estrutura como a de uma comunidade.

Esta prática é esclarecida por Concilio, que atribui, “A coralidade, como efeito cênico e como sentido, evoca a presença de uma comunidade. Esse desejo de comunidade, utópico e mutável, encontra nas manifestações do coro em cena um campo apropriado para a produção de teatralidade, [...] (CONCILIO, 2016, p. 157). Como exemplo disso, identifico duas cenas desenvolvidas no processo. Vejamos:

Figura 36 – Coro.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

No caso dos dois grupos divididos em coro nesta encenação, foi decidido que, em uma parte dos fragmentos do texto, o coro que executa a rádio seria conduzido por um atuante, já em outros momentos isso seria realizado por todos os atuantes do grupo, ocorrendo sempre uma mudança. Nas imagens acima, vemos duas cenas: a rádio indagando a partida precipitada dos *Aviadores*; e a outra imagem refere-se à apresentação dos *Aviadores*, os quais demonstram grande coragem pelo feito que estão prestes a conceder.

Para a construção destas cenas, pedi para que os próprios integrantes de cada grupo produzissem uma movimentação a partir de gestos, que caracterizam a atitude e o sentido do texto. As ações corporais foram idealizadas a partir do entendimento deles com base no sentido do texto. Foi necessário que investigassem a estrutura dramática do trecho do texto.

A partir disso, os atuantes do primeiro grupo propuseram a junção dos integrantes do coro, formando um corpo único. Já no coro dos *Aviadores*, os jogadores estabeleceram uma composição coreográfica com a sua fala, na qual movimentos iguais caracterizavam o caráter da personagem, mesmo sendo composto por quatro atuantes. A partir do jogo corporal contínuo

do grupo, produziram uma série de movimentações, a qual foi concluída com a junção dos dois coros em seguida.

Figura 37 – Os dois grupos reunidos.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

NAVIO

Esta é a primeira cena em que acontece o deslocamento dos espectadores. Antes mesmo de efetuar o início do trajeto, um dos atuentes inicia a interlocução diretamente com o público, enquanto os outros posicionam-se para dar início ao deslocamento do público e assegurar que o percurso seja tranquilo. Por fim, o deslocamento que gerou certa aflição em todo o elenco, por estarmos colocando o público em um espaço desconhecido, acabou dando certo e não causou nenhum incidente. Ao prosseguir, os atuentes incumbidos para cena do *Navio* já estavam posicionados com seus apetrechos antes mesmo que o público descesse do local onde estavam.

A cena que apresenta o diálogo da rádio interrogando os *Navios*, era composta com a ondulação de duas rampas presentes nas laterais da pista de skate, criando um aspecto parecido com a imensidão do oceano. A intenção era dar funcionalidade ao local e gerar possíveis provocações aos espectadores a partir da exploração do espaço juntamente com os atuentes. Um corredor com duas elevações nas laterais propunha ao público se aproximasse da cena. Para compor a cenografia já presente no espaço utilizamos a mesma vela de barco construída na versão passada.

Uma passagem muito interessante, que podemos visualizar no vídeo da gravação do espetáculo, é a presença dos skatistas dentro da encenação. Assim, temos no momento final da

cena, quando o Navio acabou de comunicar o que ele sabia sobre a localização do aparelho aéreo, o exato momento em que os *Aviadores* em coro pronunciavam o texto: *Eita po...xa! E agora vem o Nevoeiro*⁶⁰, entra a sonoplastia e de imediato surgem alguns skatistas deslizando com seus skates pelo espaço, acima do público. Isso aconteceu durante toda a encenação da peça, não foi algo acordado, eles estavam utilizando o próprio espaço, às vezes paravam para assistir uma e outra cena, mas continuavam com sua prática, o que acabou contribuindo com a proposta.

Como foram os próprios *Aviadores* que comunicaram o que enfrentariam logo em seguida, pois acabaram de avistar o forte nevoeiro, foi necessário realizar um outro deslocamento com o público, sendo que agora o trajeto não seria muito complexo. Assim, os mesmos atuentes que procederam com a cena do Navio, tiveram a função de direcionarem o público para o outro local da pista de skate.

Figura 38 – Aviso do deslocamento e a cena do Navio.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

NEVOEIRO

A cena do Nevoeiro carrega referências acrobáticas em sua estrutura, e optamos por continuar utilizando o tecido acrobático como elemento principal desta personagem. Aqui acrescentamos um outro atuante para trazer uma nova força para o Nevoeiro. Então, foi lançado um desafio para os atuentes: agora seriam dois atuentes suspensos em duas pontas do tecido.

Usando um tecido específico para atividades circenses, tivemos a possibilidade de recriar sua utilização. Diferente de sua função original, foi criada uma cena onde os atuentes suspensos se deslocavam de um a lado a outro. Para isso, amarramos ponto central do tecido na

⁶⁰ É possível acessar este trecho no link disponibilizado no início deste capítulo, esta cena se encontra entre 07 minutos até 08 minutos de duração da cena.

grade de segurança da pista de skate, e para sustentar os corpos dos atuentes outros integrantes seguravam parte do tecido concediam estabilidade para os que estavam suspensos. O Nevoeiro se reclinava lentamente sob os *Aviadores*, mas não os encostavam, apenas a intensidade dos dois corpos já afetava o ambiente com sua fúria e, demonstravam toda a força de um nevoeiro turbulento.

Figura 39 – Os Aviadores enfrentam um forte nevoeiro.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

Os *Aviadores* retraídos e com dificuldades enfrentam o Nevoeiro e condizem o avião de maneira cuidadosa. Observamos na imagem acima, que todos os elementos abordados nesta cena são visíveis, a intenção não estava em encobrir os recursos utilizados para sua caracterização e sim deixá-los à mostra. Dessa forma, podemos revelar como acontecem as preparações das cenas.

Diferente do processo anterior, o Nevoeiro chama a atenção para a composição dos elementos de uma forma muito mais acabada. Os figurinos e a maquiagem conversam com as texturas da pista de skate. Diante disso, temos alguns traços tribais desenhados nos corpos dos atuentes que estão pendurados pelo tecido acrobático, estes riscos feitos na caixa torácica constroem certa referência a força do vento.

Em seguida, devido a desistência do próprio Nevoeiro, os *Aviadores* superam a luta contra ele, mas sem muita comemoração, eles precisam agora enfrentar a intensa nevasca. Ao implorarem para a nevasca interromper a passagem dos *Aviadores*, os atuentes caem da posição em que estavam.

NEVASCA

Desta vez, os *Aviadores* estão diante a uma forte tempestade de neve. Eles aguardam a Nevasca, que se aproxima lentamente. Para continuar a equilibrar espaço cênico, posicionamos o carrinho de supermercado – suposto avião – em uma rampa elevada em meio a pista de skate, e a Nevasca em outra rampa mais alta. A sonoplastia cria um ambiente de suspense para a entrada do atuante que desempenha o papel de Nevasca.

O atuante trouxe para a composição da sua personagem, um elemento característico da dança do ventre, o qual se denomina como *véu wing*⁶¹. Este elemento atado em seu corpo, ao abrir transforma-se em um par de asas enormes, e uma movimentação é criada pelo próprio atuante, o qual desce pela rampa acompanhado de outras duas atuantes que marcam a chegada da personagem.

É interessante observar como o atuante desenvolveu com mais cuidado a personagem de um ano para o outro, pois nesta versão está mais presente a intenção dada, tal como buscou passar uma figura que traz uma serenidade e que ao perceber que o Aviador não irá desistir, se exalta. Essa tensão passada do atuante para a nevasca vai crescendo até a personagem desistir e ir embora da cena, deixando livre o caminho para os *Aviadores* continuarem a travessia.

Depois da passagem dos *Aviadores* dentro de uma densa e forte nevasca, ele acaba duvidando da sua própria coragem: “*Porque fui louco de subir? Agora tenho medo de morrer, agora vou cair.*”. Após toda a turbulência e a própria incerteza se conseguirá atravessar esse imenso oceano, o cansaço atinge os *Aviadores*.

Através da melodia calma e serena de uma canção de ninar, que as vezes é interrompida por ruídos do próprio dispositivo de som, o espaço todo acaba sendo afetado pelo cansaço. Os *Aviadores* levemente encostam-se sobre o aparelho e escutam uma voz que surge do alto. Os dois grupos divididos novamente um sob o outro, provocam os *Aviadores* que estão quase adormecendo, as falas e a música acabam gerando um ambiente sossegado. Mas os *Aviadores* se interrompem a cada intervalo do sono, repetindo diversas vezes: “*Eu não devo dormir!*”

⁶¹ O *Véu Wing* é um acessório específico da Dança do Ventre, composto por um véu que forma uma espécie de asas, a qual possibilita criar efeitos visuais através dos movimentos corporais da dançarina.

Figura 40 – Naquela noite caiu uma nevasca. E em seguida o Sono.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

3.3.2 Estudo de Cena – Ideologia

Um dos elementos fundamentais do trabalho com a peça didática é a urgência de incorporar, não somente a música que ouvimos, ou nosso modo de vestir, mas sim posicionar dentro desta ação artística questões dos atuantes, jovens, que buscam se inserir e serem ouvidos nesta sociedade, que já possui estabelecida suas prováveis condutas. Dessa maneira, é possível identificar que Brecht atribui a função do texto como exercício para o aprendizado, na qual podemos refletir por meio da sua própria reflexão sobre a complexidade da peça didática:

O Voo sobre o Oceano não tem valor, se a partir dele não for realizado um aprendizado. Não possui valor artístico que justifique uma encenação, que não tenha por objetivo a aprendizagem. Ele é um OBJETO DE APRENDIZAGEM e se divide em duas partes. A primeira (o canto dos elementos, os coros, os ruídos da água e dos motores etc.) tem a tarefa de possibilitar o exercício, isto é, introduzi-lo e interrompê-lo, o que é realizado da melhor forma por um aparelho. A outra parte PEDAGÓGICA (a do avião) é o texto para o exercício: aquele que se exercita é o ouvinte de uma das partes do texto e o enunciador da outra parte. Dessa forma, resulta um trabalho conjunto entre aparelho e os que se exercitam, sendo mais importante a exatidão do que a expressão. O texto deve ser falado e cantado mecanicamente, no final de cada verso deve-se parar, a parte que é ouvida há de ser lida mecanicamente. (Brecht *apud* Koudela, 2007, p. 47)

Esta reflexão de Brecht traduzida por Koudela, nos revela alguns princípios a serem utilizadas na prática com a peça didática, os objetivos propostos são exercícios que possibilitam a aprendizagem com o texto. Nesse sentido, tentamos levar para dentro do texto uma imersão da cultura local, principalmente nesta cena intitulada *Ideologia*. Ao transformar o texto em uma batalha de rimas, percebemos que era possível criar outro rumo para esta cena, sem sair demais da proposta brechtiana.

Para dar início a batalhas de rimas entre os dois coros, o grupo que retrata toda a rádio provoca os *Aviadores*: “*Corre a notícia, de que o imenso e temível oceano, não passa de um pequeno lago.* ”. As quatro atuentes que foram o coro dos *Aviadores* se enfurecem e partem para uma bela disputa de rimas. Para compor esta cena, reaproveitamos o fragmento que foi alterado no ano anterior. Mas aqui propomos uma batida rítmica diferente para a batalha acontecer com mais propriedade. A cada estrofe encerrada os atuentes em seus respectivos grupos provocam uns aos outros, dando espaço para a comemoração.

A ordem dessa etapa do espetáculo foi exatamente a mesma que a do ano anterior: batalha de rimas; intervenção de uma das atuentes utilizando a música pop; break dance. Mas dessa vez propomos sonoplastias diferentes, figurinos que adicionaram a caracterização de alguns personagens. As alterações principais foram desenvolvidas pelos atuentes na própria cena, o modo com que comemoravam a cada vitória.

Dessa maneira, era possível visualizar as particularidades dos próprios jovens, sendo elas desenvolvidas nas três cenas focadas nas práticas culturais do local. Perguntei para a turma se em algum momento o que eles contribuíram para a construção do espetáculo permaneceu ao longo do processo e, cheia de entusiasmo, uma das atuentes que completava o coro dos *Aviadores*, disse o seguinte: “*Na hora de dançar o Break professora. Desde a primeira vez que montamos O Voo, esta é a contribuição que dei para o espetáculo. E só pra avisar, agora estou treinando mais ainda.* ”. E mais, “*Quando eu mencionei que algumas vezes assisti as batalhas de rima que acontecem na pista de skate, a senhora falo que eu entre as outras atrizes, poderia cantar. Isso me deu mais ânimo para construir minha personagem.* ”

A batalha acaba quando mencionam o nome de uma das atuentes que compõe os *Aviadores*, e ela surpresa aceita a proposta e parte para a interpretação da música pop “*sua cara*”⁶². Ao início da música a atuante tira a parte superior de seu macacão, e está vestindo um collant dourado, e convoca a todos os outros colegas para se divertir também. Uma passagem rápida, mas que provoca uma excitação tanto para os atuentes como também para o público.

⁶² Canção “*Sua cara*” é interpretada pela cantora Anitta e a *drag queen* Pablo Vittar, música que fez sucesso no ano de 2017.

Figura 41 – Ideologia, versão 2017.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2017.

Figura 42 – Ideologia, versão 2017.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

Sem mais delongas, uma interferência sonora incorpora naquele ambiente festivo, mas nos recorda que o embate ainda não foi concluído. Uma atuante do coro dos *Aviadores*, ao ouvir o som da batida do *hip hop*, interrompe a cena e inicia a criação de movimentos considerados por este estilo de dança urbana. Ao fim deste acontecimento os *Aviadores* comemoram a sua vitória, e os jornais comentam a atitude de continuar com a travessia, denominando este feito como *os homens de sorte*.

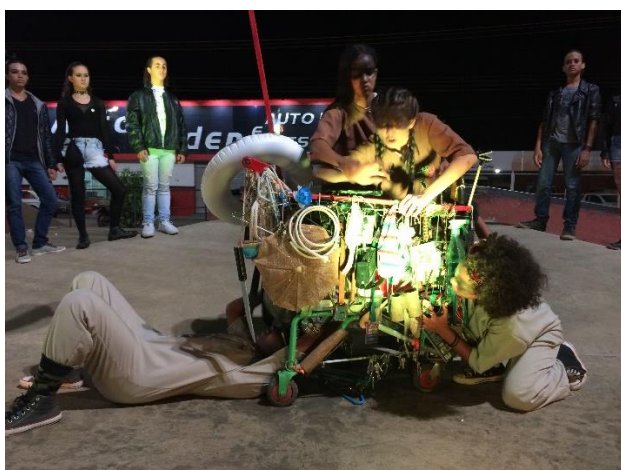
3.2 O pensamento dos homens de sorte e a sua chegada dos *Aviadores*

Após a sequência de cenas, seguimos para o comentário crítico da mídia, se divide em dois lados. Os dois coros posicionam-se ao lado dos *Aviadores* que estão ao centro da cena, e expressam diferentes atitudes, assim temos o lado da sociedade que acredita que os *Aviadores* como os homens de sorte completarão sua viagem, e outro lado que infelizmente não acredita na conclusão da travessia.

Neste momento, os *Aviadores* otimistas criam um diálogo com o motor de seu avião, assim empenham-se em examinar com cuidado se lhe falta alguma coisa. As atuantes embarcam em um jogo corporal com o carrinho de supermercado, penduram-se, utilizam objetos pendurados em sua estrutura, entram embaixo do avião para conferir seu motor. Esta cena mantém-se como a primeira versão.

Ao finalizar seu diálogo com o motor do avião, eles se perguntam: “*Conseguiremos, nós dois?*”. Com este clima os *Aviadores* desaparecem nas ondas da pista de skate. O silêncio do espaço deixa dúvidas se este ato será completado. Ao passar um tempo o coro que observa atentamente o próprio céu, avista uma luz vinda de um dos lados da pista de skate, e dentre duas rampas (as quais foram utilizadas para a cena do navio) surge o frágil avião.

Figura 43 – Diálogo dos *Aviadores* com o motor e a sociedade no aguardo dos *Aviadores*.



Fonte: Ana Paula Neis Dorst, 2017.

A conclusão do espetáculo acontece quando os *Aviadores* surgem pousando com seu avião, sinalizando sua chegada através de luzes e fumaça. A cena é interrompida quando o coro que esperavam os *Aviadores*, os recebem com muita euforia, carregando as quatro atuantes até a frente do público, terminam o espetáculo relatando o seu desempenho nos ares:

Aviadores - Comuniquem aos meus camaradas da fábrica,
Que o seu trabalho foi bom,
O nosso motor aguentou.

Ele não teve falhas!
Coro – Ele chegou!

Figura 44 – Chegada dos Aviadores.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

Enfim, atravessamos os ares voando.

ROTA CONCLUSIVA

A proposta desta pesquisa surge com a intenção de investigar o ensino e a prática teatral dentro do município de Primavera do Leste/MT, por meio do projeto Escola Municipal de Teatro/Escola de Teatro Faces, que atende em diversos bairros cerca de 400 crianças, jovens e adultos. A descentralização das aulas de teatro ocorre para atender pessoas interessadas no fazer teatral que não podem se deslocar até o centro da cidade, onde fica a sede do projeto. Por isso, foram implantadas, em parceria com escolas municipais e estaduais, e em projetos sociais, *pólos* que recebem gratuitamente essas aulas.

O meu desejo em pesquisar uma ação dentro da Escola de Teatro, nasceu a partir da minha profunda relação com o projeto, pois foi ele quem me acolheu quando sai do ensino médio, foi com ele que obtive meu primeiro emprego, foi por meio da existência deste projeto que tivemos o primeiro curso de Licenciatura em Teatro no Estado do Mato Grosso, o qual acho essencial frisar novamente, faço parte da primeira turma de graduados em teatro no meu Estado. Foi através deste projeto que cresci como pessoa, professora e agora pesquisadora. Com uma trajetória desta, não podia deixar de transmitir aos leitores o quão essencial a Escola de Teatro Faces é para as pessoas da comunidade de Primavera.

Para isso, busquei investigar um experimento cênico que surgiu no ano de 2016, que foi desenvolvido com uma turma de jovens que frequentavam o curso de teatro no projeto. A peça didática de Bertolt Brecht se tornou uma proposta metodológica de encenação, em uma pista de skate. Nasce então, a minha vontade de falar sobre como foi realizado esse processo teatral dentro de uma pista de skate, buscando entender o cotidiano do local e a interação entre a peça didática e o espaço urbano.

Procurei delinear o caminho de um processo artístico, produzido conforme os princípios pedagógicos de ensino aprendizagem da Escola de Teatro. Talvez, este processo construído com os jovens, possa servir de estímulo para aqueles que acreditam que a arte seja capaz de indagar e modificar as dinâmicas sociais de uma comunidade, neste caso, partindo de um trabalho voltado para juventude.

Atualmente, as aulas e os processos artísticos da Escola de Teatro acontecem em espaços fora do palco tradicional, desta maneira, é possível ver grupos de crianças e jovens fazendo teatro em diversos espaços públicos da cidade, seja na praça, no parquinho, num terreno baldio, ou até mesmo na casa de um colega. Por diversas vezes, a escolha de determinado espaço para a construção cênica surge apoiada das demandas dos próprios participantes. Ao perguntar a

uma criança qual espaço ela mais gosta de estar no fim da tarde, ela responde o parquinho. Ao repetir essa mesma pergunta aos jovens, surgem outras respostas, como ficar na rua com os amigos ou na praça do bairro. Assim, passei a pensar estas questões sobre espaço urbano como parte deste processo de escrita, não somente na utilização social desses espaços, mas como eles podem influenciar na criação de um processo artístico.

O fato de trabalhar com a peça didática inicialmente se deu pelo interesse em produzir uma peça com dramaturgia de Brecht. Ao me aproximar do conteúdo da obra, identifico os pressupostos que, não somente aparecem em *O Voo sobre o Oceano*, mas em outras peças que ele escreveu. A prática com a peça didática busca discutir a realidade, e por meio das atitudes “associais” do homem, Brecht nos revela que o ensinamento proposto pela peça didática, é realizado a partir da experimentação com o comportamento do outro. Brecht busca compreender com isso a relação social dos indivíduos através deste exercício com a linguagem teatral. O dramaturgo alemão estimula o pensamento diante dos fatos apresentados. Outro aspecto proposto com as peças didáticas, corresponde a reinvenção do texto. O texto da peça didática de Brecht deixa aberturas para criarmos outros sentidos, o “modelo de ação” é o propulsor da reinvenção.

Busco aprender com as incertezas presente no início deste estudo. Com a proposta de encenação na pista de skate, pude perceber a dimensão de possibilidades com o ato de criação artística no espaço urbano, no qual as interrupções do espaço causam mudanças e ampliam o jogo dos atuentes. Acredito no efeito provocado na dramaturgia a partir do local em que estávamos explorando, e inserir as particularidades do local esteve em sua grande maioria sob os cuidados dos atuentes.

Seguindo as dinâmicas apresentadas por Brecht através do “modelo de ação”, o texto acabou se modificando através do cotidiano do espaço da pista de skate, portanto, este exercício de criação de espetáculo no espaço urbano, contribuiu na atualização e modificação da dramaturgia, colocando em pauta assuntos urgentes dos próprios atuentes. Pensar o espaço urbano a partir do fazer artístico, rompeu com as suas normas de seu uso, cruzando-o outras manifestações culturais, principalmente relacionados ao hip hop, como o break, batalha de rima e o skate, proporcionando um encontro entre a linguagem cênica e a realidade daquele espaço urbano.

Ao argumentar e percorrer ao longo dos contextos que geraram o trabalho artístico aqui apresentado, pretendo contribuir com a área teatral do município, o qual resido há 28 anos. É

por meio da ampliação de possibilidades de ensino com a prática teatral que conseguimos expandir o campo da pesquisa em artes cênicas no Estado do Mato Grosso. Acredito que o ensino de teatro que ocorre na Escola de Teatro Faces, nos permite criar uma dimensão de possibilidades através do campo da pedagogia do teatro com os processos de criação artística, feitas com crianças e jovens.

O processo cênico traçado e explorado aqui neste estudo chega a sua rota conclusiva. Mas, não posso considerar este desfecho como que concluído, pois, seu caráter se designa aqui como um experimento processual. O espetáculo *O Voo sobre o Oceano* na pista de skate, além de revelar possibilidades cênicas, nos deixa também outras alternativas de rotas, para pensar como novos experimentos cênicos possam surgir a partir de espaços urbanos.

Figura 44 – Assim encerramos nosso voo.



Fonte: Arquivo XI Festival Velha Joana. Fotógrafo: Fred Augusto, 2017.

ANEXO I

Estrutura utilizada na entrevista semiestruturada realizada com os atuantes.

(Roteiro de entrevista semiestruturada, para investigação da apropriação da pista de skate como espaço cênico durante a encenação do espetáculo *O Voo sobre o Oceano*, do coletivo oriundo da Escola Municipal de Teatro/Escola de Teatro Faces na cidade de Primavera do Leste/MT. ”)

1. O que você aprendeu com o processo de construção cênica do espetáculo *O Voo Sobre o Oceano*?
2. Quais ou qual momento marcou em você o processo do espetáculo? E por que?
3. Tem algum momento ou situação que você acha que sua contribuição ficou (permaneceu) no espetáculo? (Sugestão de música, marcação, elemento da cultura urbana).
4. O que você achou de fazer uma peça na rua? (neste espaço urbano)
5. Como você se sentiu no processo?
6. Qual foi sua primeira impressão ao ler o texto: *O Voo sobre o Oceano*?

ANEXO II

Proposição artística: **O VÔO SOBRE O OCEANO**

Escola Municipal de Teatro/Escola de Teatro Faces, Turma III – Polo Centro Cultural Primavera do Leste/MT

Por: Caio Ribeiro

Foto: Fred Gustavos

O Vôo sobre o Oceano é uma peça radiofônica de Brecht que compõe sua série de peças didáticas. Narra-se a delirante viagem de um aviador para atravessar o oceano, indo de Nova York a Paris, contrariando tudo e todos que torciam pelo seu fracasso.

O texto de Brecht foi montado pela Turma III com a direção de Ana Dorst. A proposta do espetáculo é um site-specific numa pista de skate de Primavera do Leste, usando as várias facetas do lugar, construindo uma relação com o espaço, tanto pelo elenco, quanto para o público – que é convidado a se movimentar durante a apresentação.

A construção da estética do espetáculo é carregada de boas referências, principalmente pela construção dos figurinos em unidade, por exemplo, para compor o corpo de atores que interpretam os *Jornalistas*, foi-se adotado uma unidade de vestimenta do final da década de 50 e início da década de 60, ainda com referências a cultura estadunidense e midiática da época. A máquina de cena utilizada – o avião Espírito de São Luiz – foi uma das escolhas mais interessantes da direção, pois o desenho do *carrinho de compras* amontoado com bugigangas reflete a imagem dos tradicionais *homeless* dos Estados Unidos, que vivem à margem da sociedade e tudo que possuíam eram o que carregavam em seus carrinhos. A figura destes personagens é sempre tratada como um estilo de vida *outsider*, onde muitas vezes são enxergados como loucos que não devem ser levados a sério. O diálogo construído entre essas partes reforça a ideia de que “aquele piloto é um maluco lunático”, e materializa na cena a maneira como a mídia cruel americana divulgava as notícias sobre os aviadores. Era um plano insano, mas a vontade de voar foi maior.

O espetáculo conta ainda com vários momentos de transformação do espaço, onde a relação construída com a pista de skate torna-se um terreno ilimitado de possibilidades com as mais diversas formas e pontos de visão. Os dilemas que o aviador sofre durante a sua jornada (nevoeiro, sono, nevasca), são construções criativas que exploraram o espaços e recursos de forma surpreendente, usando da dança, do tecido, de sinalizadores de fumaça e toda a sorte de *artimanhas* para uma narrativa potente, criativa e principalmente, divertida.

Esta montagem do Voo sobre o Oceano é viagem maravilhosa pela mitologia de signos e símbolos criada por Ana Dorst e sua pesquisa de Mestrado. Os disparadores de seu estudo se materializam de forma formidável no espetáculo – sem perder as referências históricas da própria obra do autor -, e é possível acompanhar todas as potências construídas com a delicadeza de um olhar afetivo e de uma direção dedicada. Sem dúvidas, um trabalho que orgulha o teatro de Primavera do Leste e as artes cênicas de Mato Grosso.

Texto escrito para o Parágrafo Cerrado a partir da programação do XI Festival Velha Joana realizado em Primavera do Leste no período de 03/11 a 12/11/2017.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO**, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido* / Antonio Araújo. – São Paulo; Perspectiva: Fapesp, 2011.
- BRECHT**, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT**, Bertolt. *Bertolt Brecht Teatro Completo 3*. Trad. Ed. Paz e Terra, 1988.
- BONDÍA**, Jorge Larrosa. *Tremores: escritos sobre experiência* / Jorge Larrosa; tradução Cristina Antunes, João anderley Geraldi. – 1. Ed.; 2. reimp. – Belo Horizonte: Aautêntica Editora, 2016. – (Coleção Educação: Experiência e Sentido).
- CABRAL**, Beatriz Ângela Vieira. *Teatro em Trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade*. – São Paulo: Hucitec; 2012.
- CARREIRA**, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: Lima, E. F. W. (ORG). Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CONCILIO**, Vicente. *BadenBaden – Modelos de Ação e Encenação no Processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht*. Jundiaí: Palco Editorial, 2016.
- COSTA**, Antonio Carlos Gomes da. *Protagonismo Juvenil: adolescência, educação e participação democrática* / Antonio Carlos Gomes da Costa, Maria Adenil Vieira. – 2.ed. – São Paulo: FTD; Salvador, BA: Fundação Odebrecht, 2006.
- DESGRANGES**, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*/Flávio Desgranges. – 3. Ed. – São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.
- DESGRANGES**, Flávio. *A pedagogia do espectador*. 3. Ed. – São Paulo: Hucitec, 2015.
- FREIRE**, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GAMA**, Joaquim C. M. *Alegoria em jogo: a encenação como prática pedagógica* / Joaquim C. M. Gama. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GUINSBURG**, Jacob. (Org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: 2º. ed. Perspectiva, 2003.
- JORGE**, Robson. *Teatros multiconfiguracionais: o espaço cênico experimental como um jogo de armar*/Robson Jorge Gonçalves da Silva. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.
- KOUDELA**, Ingrid Dormien. *Um Vôo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Texto e Jogo: uma didática brechtiana*. - São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Brecht na Pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. 2º. ed. Perspectiva, 2007.

_____. *Jogos Teatrais* / Ingrid Dormien Koudela. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

Léxico de pedagogia do teatro / Organização **Ingrid Dormien Koudela, José Simões de Almeida Júnior**. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MENEGAZ, Wellington. *Teatro com adolescentes: dentro e fora da escola* / Wellington Menegaz – 1.ed. – Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. Brecht – *Vida e Obra*. 3ª edição, Editora Paz e Terra, 1979.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980* / Jean-Jacques Roubine; tradução e apresentação, na Michalski. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola, 1906-1994. *Jogos Teatrais na sala de aula: um manual para o professor* / Viola Spolin; [tradução Ingrid Dormien Koudela] – São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

WILKER, Francis. *Encenação no espaço urbano*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2018.

Revistas

ARAÚJO, Antônio. *Relação com a cidade tem de ser menos anestesiada* - Entrevista da 2ª. Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, p. A18 - A18, 02 ago. 2010.

In. <https://paragrafocerrado.wordpress.com/2017/11/07/o-voo-sobre-o-oceano-por-caio-ribeiro/>

Artigos

CARREIRA, A. L. A. N. Street theater as appropriation of the urban silhouette. *Trans/Form/Ação (São Paulo)*, v.24, p.143-152, 2001.

CARREIRA, A. L. A. N. *Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua*. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. Teatro de rua: olhares e 131 perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 226p. p.20-37.

CARREIRA, A. L. A. N. Teatro performativo e a cidade como território. In: Revista Arte e Filosofia, n. 12 , 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *A encenação contemporânea como prática pedagógica*. In: Revista Urdimento, n. 10, 2008.

MARCHESAN, Cláudia; GRESPAN DILL, Silvane; MEGGIOLARO, Tiago Henrique. TRÂNSITO, LEITURA E ESCRITA: UMA PRÁTICA DE LETRAMENTO. *Seminário Internacional de Alfabetização*, [S.l.], nov. 2018. Disponível em: <<https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/alfabetizacao/article/view/10507>>.

Acesso em: 24 jan. 2019.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Teatro e Comunidade: dialogando com Brecht e Paulo Freire. In. Revista Urdimento, n. 09, 2007.

Trabalhos Acadêmicos

PÉREZ, Claudia Edith. *AÇÕES TEATRAIS E DRAMATURGIAS DO AMBIENTE URBANO: Sobre o funcionamento da cidade como local cênico específico*. 2015 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.