



CRIANDO E APRENDENDO COM O MUSICAL OS SALTIMBANCOS COM JOVENS DA COMUNIDADE COLÔNIA ANTÔNIO ALEIXO EM MANAUS

CREATING AND LEARNING WITH OS SALTIMBANCOS THE MUSICAL WITH YOUNG OF THE COMMUNITY COLÔNIA ANTÔNIO ALEIXO IN MANAUS

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814032018263>

Mateus Silva dos Santos

Universidade do Estado do Amazonas

mateus.sds@outlook.com

RESUMO

Neste trabalho em forma de relato de experiência, procuro detalhar como ocorreu a experiência no processo de criação do musical Os Saltimbancos com jovens da Comunidade Colônia Antônio Aleixo, situada em zona considerada popularmente como periférica na cidade de Manaus-AM, em parceria com acadêmicos do curso de graduação em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Durante o processo de criação do espetáculo, o grupo se propôs a realizar uma livre adaptação do musical na versão adaptada por Chico Buarque, de maneira que pudesse se aproximar da realidade local dos estudantes da comunidade. Desta forma, foram incluídos elementos que representam as indústrias do Distrito Industrial (Zona Franca de Manaus) que fica próximo à comunidade e ganha destaque em meio a floresta amazônica. Os objetivos se constituíram em construir conhecimentos da área teatral à medida que provocava reflexões nos jovens da Comunidade acerca de seu contexto social. Neste artigo, especificamente, irei aprofundar o trabalho que foi realizado no núcleo de sonoplastia, que devido a importância da música, teve uma atenção especial para que pudesse ser realizada com êxito.

Palavras-chave: Teatro Musical; Processo de Aprendizagem; Educação Musical; Teatro.

ABSTRACT

In this work as an experience report, I try to detail how was the experience in the process of creating in Os Saltimbancos the musical with youngs of the Community Colônia Antônio Aleixo, located in area considered for peoples peripheral in the city of Manaus – AM. During the process of creation of the musical, the group proposed to make a free adaptation of the musical adapted by Chico Buarque, to approach the local reality of the students of the Community. In this way, elements were included that represent the industries of the Distrito Industrial (Zona Franca de Manaus) that is close to the Community and is highlighted in the middle of the Amazon forest. The objectives were to build the knowledge of the theatrical area and to promote reflections among the Young people of the Community about their social context. In this article, specifically, I will deepen the work that was carried out in the core of the sound designer, which due to the importance of music, had a special attention so that it could be carried out successfully.

Keywords: Musical Theater; Learning Process; Musical Education; Theater

1 INTRODUÇÃO

O espetáculo Os Saltimbancos possui diversas montagens encenadas por todo o Brasil, sendo uma das obras (neste caso, adaptada) de maior destaque do escritor e compositor Chico Buarque. Ela aborda questões políticas e sociais de um ponto de vista lúdico que agrada ao mesmo tempo o público infantil e o adulto.

Neste trabalho, em específico, busco detalhar a realização do processo de criação Os Saltimbancos, em livre adaptação construída em conjunto entre os acadêmicos do curso de graduação em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA e os jovens da Comunidade Colônia Antônio Aleixo, bairro situado em zona considerada periférica da cidade de Manaus – Amazonas, no ano de 2014.

É preciso ressaltar que o enfoque deste trabalho será dado para as atividades que compuseram o núcleo de sonoplastia do espetáculo. Entretanto, para auxiliar em uma visão geral sobre o trabalho, farei uma breve síntese dos outros núcleos que contribuíram para a construção do musical.

1.1 INÍCIO DOS PROCESSOS: DE APRENDIZAGEM E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Resolvi utilizar o subtítulo “início dos processos: de aprendizagem e de criação artística” para destacar esta relação híbrida que se deu a partir da concepção da montagem. Iniciou-se simultaneamente dois processos, um processo de aprendizagem, onde jovens tiveram a oportunidade de aprender mais sobre o teatro e outras artes, como a música e o desenho, por exemplo, por meio da experiência da realização do espetáculo, ao mesmo tempo que se iniciou o processo de criação artística.

As atividades tiveram início no primeiro semestre de 2014, no qual a turma do 4º período do curso de Teatro (vigente no semestre 01/2014, a qual fiz parte) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), encontrou com os jovens da Colônia Antônio Aleixo, bairro situado em Manaus, por meio de uma parceria entre a UEA e

o Instituto Ler para Crescer¹. A participação da UEA aconteceu por meio do projeto de extensão intitulado *Teatro e Comunidade: teoria e prática no contexto da contemporaneidade*.

Para fins de esclarecimento, identifica-se neste trabalho como jovens-artistas os estudantes oriundos da Colônia Antônio Aleixo, com faixa etária entre 12 e 15 anos de idade, e mestre-encenadores² os acadêmicos do curso de Teatro da UEA.

Segundo Marcos Bulhões Martins (2002) o objetivo do mestre-encenador é o exercício de uma didática não depositária, partindo do respeito ao universo do grupo, estimulando a apreensão de novos sentidos e práxis. Esta concepção possivelmente foi inspirada nos postulados de Paulo Freire em sua *Pedagogia do Oprimido*, obra em que disserta sobre o conceito de educação bancária, assim explicado pelo referido autor:

Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guarda-los e arquivá-los. (FREIRE, 1987, p. 33)

Considerando isto, um dos objetivos propostos foi proporcionar aos estudantes da comunidade, a experiência de conceberem com suas próprias mãos os materiais cênicos que seriam utilizados na dramaturgia, como fantoches, instrumentos de percussão e cenografia, além de atuarem como personagens da história.

Ressalto, porém, que o conceito de mestre-encenador possui um grande valor atribuído por Bulhões, e não pretendo aqui utilizar o termo referindo-se aos

¹ O Instituto Ler para Crescer, fundado em 2011 em Manaus, é uma organização não governamental que procura incentivar crianças e jovens em situações de risco social para atividades de leitura e práticas artísticas. O instituto atua especial em bairros considerados com alto risco de vulnerabilidade social.

² O conceito de mestre-encenador aplica-se ao indivíduo disposto a realizar práticas artísticas a partir de um caminho em que criar e proporcionar aquisição do conhecimento estão em simbiose.

acadêmicos como exímios executantes desses valores, mas sim, sujeitos formadores dispostos a experimentarem a vivência desse processo enriquecedor.

Outro objetivo desde o início foi articular os saberes trazidos pelos jovens da comunidade com a prática artística e pedagógica dos acadêmicos, proporcionando uma significativa experiência estética e educativa.

Desta forma, consideramos essencial a construção de conhecimentos teatrais e a possibilidade de provocar reflexões acerca do contexto social ao qual os jovens-artistas estão inseridos. Sendo estes, os principais objetivos da realização da montagem.

1.2 APRESENTANDO O PROJETO OS SALTIMBANCOS E A DIVISÃO DA ENCENAÇÃO EM NÚCLEOS

No primeiro encontro com os jovens-artistas, conforme havia sido planejado, o projeto de encenação foi apresentado de forma bem detalhada e didática pelos mestre-encenadores do curso de Teatro, o que felizmente provocou muita empolgação e ansiedade nos jovens-artistas para iniciar o trabalho.

A apresentação do projeto consistiu em expor o espetáculo que seria montado, por meio de maquete, imagens projetadas e impressas, além de explanações verbais, descrevendo a dramaturgia e os elementos que compõem o espetáculo: cenografia, sonoplastia, iluminação, maquiagem, figurino, interpretação, direção, produção e formas animadas.

A partir disso, a organização para a realização da montagem consistiu em direcionar os jovens-artistas para aqueles núcleos em que eles expressaram maior interesse em participar, sendo divididos da seguinte forma: Interpretação, Sonoplastia e Teatro de Formas Animadas, estes três tiveram a participação direta dos jovens-artistas que foram orientados pelos mestre-encenadores durante todo o processo. Enquanto os núcleos: Dramaturgia, Cenografia, Maquiagem, e Iluminação, ficaram sob responsabilidade apenas dos mestre-encenadores (houve apenas participações pontuais dos jovens-artistas).



A participação ou não-participação em algum núcleo ficou a cargo inteiramente dos próprios jovens-artistas, todos os núcleos foram oferecidos como opções. Entretanto, houve manifestação em participar somente nos núcleos de Interpretação, Sonoplastia e Teatro de Formas Animadas.

Dito isto, na sequência farei uma breve apresentação do papel de cada núcleo no espetáculo, para expor com maior clareza de que forma a sonoplastia dialoga com os outros elementos do espetáculo.

1.2.1 DRAMATURGIA DOS SALTIMBANCOS. POR UMA REALIDADE SEM OPRESSÃO

O texto escolhido para montagem foi *Os Saltimbancos*, adaptado por Chico Buarque. Em síntese, a obra se trata da história de quatro animais: Burro, Cachorro, Gato e Galinha, representando a classe operária, e o Barão, representando os “detentores do poder”, opressor dos animais.

Os acadêmicos de Teatro, no entanto, realizaram uma nova adaptação propondo uma reflexão sobre questões ambientais, colocando os quatro animais num sistema opressivo de trabalho operário em uma fábrica, de forma alusiva aos danos causados ao meio ambiente pelas grandes indústrias localizadas no meio da floresta amazônica.

É importante destacar também que a Colônia Antônio Aleixo, bairro onde residem os jovens-artistas, se localiza próximo ao Distrito Industrial de Manaus, o que colabora ainda mais para uma reflexão aos próprios jovens participantes da criação.

Um dos destaques da adaptação consistiu no teor da mensagem em que a libertação da opressão, não significa tornar o oprimido um opressor, mas sim que a libertação deve ser aplicada tanto ao oprimido quanto ao opressor, restaurando a humanidade entre ambos, assim como ressalta Paulo Freire (1987, p. 16-17) ao afirmar que, “está aí a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-



se a si e aos opressores. [...] Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. ”

Partindo desse princípio, construiu-se a dramaturgia que nos pareceu mais significativa para trabalhar com estes jovens, uma vez que estavam inseridos num contexto social onde os mesmos relatavam situações de experiências vividas com forte poder de opressão.

Nesse sentido, a preocupação na construção da dramaturgia não se limitou apenas ao ambiente cujo os jovens-artistas estavam inseridos, mas sim, contemplar todos os aspectos envolvidos, desde o local quanto aos próprios sujeitos (jovens-artistas), de forma a integrá-los ao trabalho e fazer a construção artística de uma forma mais significativa.

1.2.2 CENOGRAFIA: A CIDADE IDEAL

A proposta cenográfica do musical valorizou consideravelmente as cores numa visão simbólica que distinguia mundo real do mundo ideal. Sendo assim, no mundo real, onde havia forte presença da opressão, utilizou-se um cenário representado por cores neutras que transitaram por tons de preto e branco, e finalmente, chegando ao cinza com a mistura dos dois, resultado que passou a simbolizar também as cores metálicas das fábricas e indústrias.

Ao longo do espetáculo, a mudança das cores desse cenário ocorreu com a chegada do mundo ideal, representado pelas múltiplas cores, substituindo aquilo que estava neutro, sem vida. A mudança foi visível através dos objetos cênicos e recursos de iluminação que surgiram em diversos tons.

As cores utilizadas para pesquisa dos elementos visuais foram sugeridas pelo mestre-encenador responsável pela cenografia, a partir de suas pesquisas realizadas para o trabalho.



Figura 1 –Abaixo temos a paleta de cores que norteou as pesquisas dos elementos visuais (figurino, maquiagem, cenografia).

Fonte: Frank Kitzinger³, 2014.

Durante o processo de criação, o núcleo de cenografia não teve participação regular dos jovens-artistas em sua concepção, porém, ainda assim houve colaboração na construção desse elemento pelos jovens-artistas, em aulas específicas que eram direcionadas para a participação deles, de forma que pudessem colaborar na construção da cenografia a partir de provocações sobre como eles imaginavam o espetáculo, através de desenhos e pinturas.

Logo, a composição da cenografia partiu dos desenhos que os jovens-artistas realizaram, concebendo as suas diferentes composições de cidade ideal, a partir da reflexão provocada pelos mestre-encenadores: Como seria a sua cidade ideal?

A partir dos resultados apresentados, foram selecionados elementos que levaram a uma cenografia composta por algumas caixas de madeira, que foram enfileiradas para recriar uma imagem de esteira como acontece nas grandes indústrias. Os jovens-artistas, durante a encenação, utilizavam a esteira para obter os sons que compuseram as músicas do espetáculo por meio da percussão provocada pela batida das latas de refrigerante na madeira.

³ Acadêmico de Teatro da UEA, mestre-encenador coordenador do núcleo Cenografia na montagem *Os Saltimbancos*.



1.2.2 MAQUIAGEM: BURRO, CACHORRO, GALINHA E GATA. AFINAL, QUEM SOMOS?

O núcleo de maquiagem, assim como o da cenografia, não teve acompanhamento regular dos jovens-artistas, mas, a participação pontual dos jovens foi essencial para o processo de construção deste elemento.

A pesquisa para a concepção da maquiagem consistiu em analisar os traços de cada jovem-ator, e buscar imagens de animais com os traços mais semelhantes aos dos jovens, numa tentativa de mesclar os traços humanos com os dos animais, de forma que não perdesse totalmente seus traços reais humanos.

Tudo isso a partir do pressuposto que cada animal possui traços individuais, assim como cada humano também o possui. O que pode lembrar o sentimento de ser único ou especial perante uma sociedade que exige muitas vezes a iniciativa individual para promover mudanças necessárias em seu meio.

1.2.3 ILUMINAÇÃO: ILUMINANDO A CENA E A REALIDADE

O núcleo de iluminação também ficou sem acompanhamento dos jovens-artistas, o que não os impediu de conhecerem a função deste elemento e de que forma ele seria inserido na montagem, uma vez que a proposta foi apresentada a todos os jovens participantes.

Considerando que a estética da montagem possuía um teor provocativo de reflexão às questões ambientais, a proposta da iluminação agregou a reutilização de materiais para sua concepção, tais como garrafas pets e outros recicláveis.

A iluminação teve uma contribuição significativa dentro do espetáculo, principalmente no momento de mudança do mundo real para o mundo ideal. Pois nesse momento, em que houve as mudanças de objetos cênicos neutros e figurinos para elementos mais coloridos, a iluminação com múltiplas cores surgiu para ressaltar esta mudança.

Para exemplificar a proposta, apresento em seguida duas fotografias das garrafas pets que foram pintadas para compor a cenografia. Ressalto ainda que ao pintar as garrafas na tentativa de projetar cores à iluminação cênica, o objeto iluminador se integra à cenografia do espetáculo.



Figura 2 – Garrafas utilizadas no espetáculo como recurso de iluminação e cenografia, simultaneamente.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2014.



Figura 3 – Além das garrafas pequenas, foram utilizadas luzes pequenas e coloridas para ampliar a perspectiva das cores em cena. Fonte: elaborada pelo autor, 2014.

1.2.4 INTERPRETAÇÃO: INTERPRETANDO OS ANIMAIS OU O MUNDO?

O núcleo de interpretação cênica foi formado por cinco jovens-artistas que representaram os quatro animais do musical. Por meio de relatos com a responsável do Instituto ao qual os jovens-artistas estavam vinculados, ficamos ciente do ambiente excludente que estes jovens lidavam em casa e na comunidade, por conta disto, buscamos evitar ao máximo qualquer possibilidade que promovesse mais uma perspectiva de exclusão.

Desta forma, a partir do momento que abrimos para os jovens-artistas escolherem qual núcleo que gostariam de participar e cinco jovens escolheram participar da interpretação, mesmo tendo apenas quatro personagens-animais, todos foram inseridos, sendo que um mesmo personagem-animal foi representado por dois jovens-atores.

A partir de então eles foram desenvolvendo um trabalho coletivo de interpretação dos animais, entendendo o contexto que cada um estava inserido no



espetáculo, representando mais do que simples animais, e sim, toda uma classe operária habituada num sistema opressivo de trabalho.

1.2.5 TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: ANIMANDO O “INANIMADO”

O núcleo de Teatro de Formas Animadas contou com a participação dos jovens-artistas durante todo o processo criativo do espetáculo. A participação deste núcleo no espetáculo consistia na inserção do personagem Barão, representante da classe opressora, por meio de um fantoche confeccionado pelos próprios jovens-artistas.

A manipulação do Barão em cena foi realizada por um jovem-artista fora do núcleo da Interpretação, portanto foi essencial a participação do jovem responsável pela manipulação desde a concepção do fantoche.

A participação dos jovens neste núcleo desde sua concepção, partiu da ideia apontada por Ana Maria Amaral (2004, p.91), ao afirmar que “é importante que os atores conheçam a estrutura técnica dos bonecos que vão manipular. Para isso, a melhor maneira é através da prática, [...] construindo-os ou ajudando a construí-los.”

Considerando isto, a construção do boneco contou com a participação direta de um jovem-artista que foi, posteriormente, o responsável pela manipulação do personagem durante o espetáculo. Ainda trabalhando na perspectiva do Teatro de Animação. O grupo de acadêmicos da UEA utilizou o próprio boneco para fazer projeções de Teatro de Sombras e assim enriquecer ainda mais o espetáculo.



Figura 4 – Abaixo é possível ver parte do cenário usado, ainda em construção. O telão ligado estava sendo testado. Nele foi projetada a sombra do personagem Barão.

Fonte: Elaborada pelo autor, 2014.

2 A MÚSICA EM CENA

A partir deste momento, irei relatar como ocorreu o trabalho realizado na sonoplastia do espetáculo, pois, uma vez que se trata de um musical e, considerando todo o contexto da composição da sonoplastia (integração com cenário, utilização de materiais recicláveis, por exemplo), o som em cena ganha atenção especial, não num sentido hierárquico entre as linguagens, mas sim numa aceção estética de construção criativa sob um olhar sonoplasta. Assim como ressalta Camargo (1986, p. 66):

Os elementos tornam-se prioritários, no espetáculo, à medida em que expressam algo significativo; relevante, e à medida em que estão ligados direta ou indiretamente com o contexto da peça, justificando, nisso, sua razão de ser e estar ali.



2.1 SONOPLASTIA: UMA PROPOSTA DE MUSICALIZAÇÃO E CONSCIENTIZAÇÃO

Sendo assim, neste tópico apresento a proposta da sonoplastia e destaco o processo de aprendizado pelos mestre-encenadores e os jovens-artistas, detalhando momentos de dificuldades e superação que foram necessários para chegar a um resultado positivo.

A princípio, eu, enquanto coordenador do núcleo de Sonoplastia, em conjunto com os demais mestre-encenadores membros do mesmo núcleo, desenvolvemos uma pesquisa significativa para a comunicação total do espetáculo por meio da sonoplastia, utilizando como recursos para a composição do som: instrumentos de percussão alternativos com colaboração de banda ao vivo, de forma que esses elementos fossem integrados a cena formando uma unidade.

A partir disso, o processo de construção se iniciaria partindo da ideia de que os atores teriam em cena objetos cênicos, que em dado momento se tornariam os próprios instrumentos musicais, iniciando a partir daí uma das músicas que compõem o espetáculo. “Dessa forma os instrumentos-adereços podem ser manipulados por atores [...] e seu design, criado em parceria com o cenógrafo de forma a integrá-lo plasticamente como objeto cênico ao conjunto visual da encenação.” (TRAGTENBERG, 1999, p. 148)

Os instrumentos alternativos mencionados, referem-se às latinhas recicláveis de refrigerante, que foram confeccionadas para se integrarem à estética do espetáculo. Ou seja, as próprias latinhas representavam materiais sendo fabricados dentro das indústrias durante a cena, assim, iniciaram no primeiro momento de cor cinza, de acordo com a proposta estética da cena onde deveriam ser utilizadas cores neutras, e em seguida, conforme o prosseguimento do musical, os instrumentos se tornaram coloridos à medida que seguia o espetáculo. Isto é, as latinhas cinzas foram substituídas pelas coloridas.



Figura 5 – Na imagem abaixo é possível ver as latinhas utilizadas no espetáculo. A confecção se deu entre os jovens-artistas e mestre-encenadores.
Fonte: Elaborada pelo autor, 2014.

A escolha de utilizar instrumentos alternativos se deu principalmente para provocar a reflexão crítica do espectador. Pois o material reciclável sendo utilizado em cena, colabora significativamente para um distanciamento, devido ao contexto político-cênico.

Esse efeito de distanciamento parte do princípio Brechtiano “ao argumentar que o teatro precisava ser questionado pelo espectador, ou seja, que precisava considerar um espectador capaz de estranhar a obra teatral”. (OLIVEIRA, 2011, p. 28)

O distanciamento tornou-se necessário a partir do olhar sensível dos mestre-encenadores sobre o espetáculo, que utiliza como ambiente ficcional uma fábrica e coloca em cena materiais recicláveis, como um estímulo crítico-reflexivo em relação ao meio ambiente.



2.2 OS JOVENS-ARTISTAS E A MÚSICA

Desde quando o projeto foi apresentado no primeiro dia, o núcleo da sonoplastia foi o que despertou o interesse da maioria dos jovens-artistas. Possivelmente por ficarem cientes que estariam em contato com a música, e instrumentos musicais, pois, foi dito desde o início que as músicas seriam realizadas ao vivo com uso de instrumentos alternativos.

Ao apresentarmos a proposta de produzir sons com as latinhas de refrigerante. Todos ficaram bastante empolgados em aprender a realizar os sons que iriam acompanhar o ritmo das músicas do espetáculo.

Durante os encontros de ensaio, um dos estudantes costumava levar instrumentos construídos por seu avô. Desde latas de leite que viravam pequenos tambores até chocalhos construídos com pequenas barras de alumínio e tampas de garrafas pregadas.

No entanto, infelizmente, não podiam ser aproveitados devido ao tempo de preparação estar dedicado ao trabalho com as latinhas para que fossem realizados com a melhor qualidade possível.

Foram meses de ensaio com os estudantes realizando as batidas com as latinhas que pareciam até coreografadas de tão harmonioso que era o movimento ritmado dos instrumentos nas mãos dos jovens-artistas. Havia batidas específicas para acompanhar os sons das seguintes músicas: A cidade ideal, Um dia de cão, a Galinha, Bicharada e a História de uma gata.

Houve alguns problemas relacionados ao comportamento disciplinar, pois, alguns dos jovens-artistas tinham intrigas entre si que chegaram ao ápice levando a agressões físicas. O que paralisava os ensaios e custava alguns minutos para conversar com os envolvidos até que os ânimos se acalmassem e pudéssemos retornar às atividades. Estas situações chegaram a ocorrer duas vezes.

Apesar disso, o resultado dos ensaios foi absolutamente satisfatório pois garantiu a segurança aos jovens-artistas e um belo desempenho durante a



apresentação. Quanto aos conflitos, aparentemente foram solucionados ao longo do processo com base nos constantes diálogos que fazíamos no final de cada aula-ensaio.

2.3 UM PROCESSO DE APRENDIZAGEM PENSANDO NA MÚSICA EM CENA

Durante o processo de montagem do espetáculo, que enquanto durou foi também um processo de pesquisa, “ao abordar a música para a cena, encontramos a escassez de referências bibliográficas” (LIGNELLI, 2007, p. 32). Além disso, como qualquer trabalho, alcançaram-se êxitos como também enfrentamos obstáculos no caminho, e conforme a citação anterior, a falta de referencial teórico foi um deles.

Além disso, o núcleo de Sonoplastia, em especial, teve muitas dificuldades após o início do processo, não apenas em relação aos jovens, mas também com aspectos ligados ao espetáculo em geral. Necessitava-se de uma definição de como seria a Sonoplastia de fato no espetáculo, quais recursos seriam utilizados, instrumentos, materiais, etc.

Dentre várias problemáticas encontradas durante o processo, destaco o conflito com a banda ao vivo, a falta de assiduidade dos jovens-artistas, a dispersão dos estudantes e conflitos internos entre os jovens-artistas. No entanto, a partir dessas questões, desenvolveu-se estratégias de soluções gerando aprendizado para todos os envolvidos, aos mestre-encenadores e, principalmente, aos jovens-artistas.

O conflito com a banda ao vivo foi solucionado agregando os mestre-encenadores de outros núcleos: iluminação, dramaturgia, maquiagem e formas animadas, ao núcleo da sonoplastia. Onde formou-se um coro com acompanhamento de dois instrumentos musicais tocados pelos mestre-encenadores dos núcleos de iluminação e de dramaturgia.

A confecção das latinhas utilizadas como instrumento-adereço, foi um trabalho realizado entre mestres-encenadores em conjunto com os próprios jovens-



artistas, para que eles entendessem ainda mais a importância do processo, e compreendessem que o processo criativo passa por várias etapas.

Dentre essas etapas, durante a experimentação de materiais, eles vivenciaram uma tentativa falha na confecção, quando tentaram em conjunto com mestres-encenadores, confeccionar a lata a partir do lixamento do material, e que deu um resultado pouco efetivo, partindo então, para uma solução mais efetiva, a pintura, que também foi realizada com os jovens-artistas, sob supervisão dos mestres-encenadores.

Após o término da confecção dos materiais, foi possível realizar o ensaio com as latinhas utilizadas como instrumentos de percussão. Um exercício híbrido de teatro e música pois, ao mesmo tempo que era vista como percussão, era também considerada objeto cênico. Dessa forma, a escolha da utilização dos recursos musicais da percussão como base para a sonoplastia da criação, foi um sucesso. Pois, conforme Camargo (1986, p.11):

Hoje, com todos os recursos que existem, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita, por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espectador. A percussão ao vivo se integra plenamente na constituição material do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial, ainda que possa ter seus méritos.

Todo o trabalho artístico realizado pelos jovens-artistas e mestre-encenadores foi muito enriquecedor, por proporcionar o acesso à prática teatral aos jovens, além de promover uma experiência de sensibilização política-estética, e como consequência, pode-se perceber ao longo do processo, o amadurecimento no comportamento dos jovens-artistas no meio social e de trabalho acadêmico.

Digo isso em função das frequentes reclamações que chegavam oriundas de professores e estudantes dos outros cursos que compartilham o mesmo prédio da universidade. Os estudantes faziam “barulho” demais, ou “corriam” muito nos



corredores, eram algumas das reclamações. Isso acontecia nos momentos de intervalo dos trabalhos. O intervalo era necessário pois ficávamos por quase cinco horas em ensaio e precisávamos fazer uma pausa para o lanche e outras necessidades.

Apesar disso, como já foi dito, por conversamos sempre com os jovens-artistas solicitando que compreendessem que se tratava de um ambiente universitário era esperado que se comportassem com um pouco mais de cuidado para não esbarrar nas pessoas ou incomodar os que estivessem em aula em salas próximas.

Os pedidos foram insistentes suficientemente para que em algumas semanas eles agissem como o esperado durante os intervalos, se comportando de maneira que não gerasse mais reclamações dos outros membros que compartilhavam o mesmo prédio. Mais um sinal de amadurecimento e uma indicação de que estavam se aperfeiçoando em “saber ouvir”. Algo que era bastante difícil no início dos trabalhos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora tenha sido um trabalho acadêmico onde a experiência da realização, a priori para os mestre-encenadores consistia apenas em creditar notas e conhecimentos para si, conforme foi discutido em sala muitas vezes no início do trabalho, logo mostrou-se um trabalho enriquecedor não só para os mestre-encenadores, como também para os jovens participantes do processo criativo, principalmente por fazê-los entender o papel essencial de cada um no trabalho, o que provavelmente motivou-os ainda mais a se dedicar na atividade.

Esta afirmação pouco generosa sobre creditar notas e conhecimento apenas para si é um reconhecimento de imaturidade que predominava na turma durante o meio do curso de graduação.



No entanto, fico feliz em dizer que bastou chegar ao final do trabalho para se dar conta desta situação e admitir que houve um amadurecimento geral, que proporcionou refletir sobre a importância do outro no trabalho e do quanto o conhecimento pode e deve ser compartilhado para poder promover de fato a transformação social que se deseja.

Por fim, acredito que o trabalho tenha nos enriquecido muito mais do que esperávamos. A todos, jovens-artistas e acadêmicos de Teatro, sem dúvidas, foi uma experiência que ajudou a enfrentar o que veio em seguida, a prática na sala de aula por meio dos estágios supervisionados. Por conta disto, experiências como essas são absolutamente bem-vindas, não apenas para servir de preparação para o futuro dos acadêmicos, mas para construir conhecimentos com aqueles que nem sempre tem oportunidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. M. **O ator e seus duplos: mascaras, bonecos, objetos**. 2ª ed. São Paulo, 2004

CAMARGO, R. G. **A sonoplastia no teatro**. Instituto Nacional de Artes Cênicas: Rio de Janeiro, 1986.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LIGNELLI, C. **A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio**. Brasília, DF, 2007. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, UnB, 2007.

MARTINS, M. B. **O mestre-encenador e o ator como dramaturgo**. Sala Preta, São Paulo, v. 2, p. 240-246, nov. 2002.

OLIVEIRA, J. A. P. **Módulo: Pedagogia do teatro 2**. Artecór Gráfica e Editora Ltda.: Brasília, 2011.

TRAGTENBERG, L. **Música de cena: dramaturgia sonora**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

*Recebido em 31 de junho de 2017
Aprovado em 24 de março de 2018*