

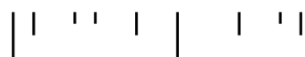


A TRAJETÓRIA DE MIGUEL SEABRA,
ENTRE O ARTÍSTICO E O PEDAGÓGICO:
PARA UM “MANUAL DO AGORA”

Filipa de Melo Marcos

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa
para obtenção de grau de mestre em Educação Artística –
especialização em Teatro na Educação

2020-2021

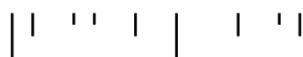


A TRAJETÓRIA DE MIGUEL SEABRA,
ENTRE O ARTÍSTICO E O PEDAGÓGICO:
PARA UM “MANUAL DO AGORA”

Filipa de Melo Marcos

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa
para obtenção de grau de mestre em Educação Artística –
especialização em Teatro na Educação
Orientador: Miguel Falcão

2020-2021



Agradecimentos

Trabalhar no que gostamos e viver com os que amamos.

Agradeço à profissão, que tanto me dá e que em tanto me preenche e aos que amo, que me nutrem todos os dias com a sua capacidade de ser e estar, sempre.

Ao Eduardo e à Júlia, meus pilares, meu chão e céu azul.

À minha mãe, porque me ampara e dá a mão sem nunca me fazer duvidar do seu amor incondicional. Ao meu Caldeira, que, mesmo longe, está sempre comigo.

À Laura e à Andreia, obrigada pelo vosso olhar e sobretudo pela vossa amizade.

Ao meu caro orientador, Miguel Falcão, que me manteve desperta e motivada e que foi, sobretudo, presente.

Ao Miguel, por tudo. E tudo é tanto!

RESUMO

A questão de partida – "como pode ser definida a singularidade dos processos de trabalho de Miguel Seabra, em particular nos modos como se aproximam, complementam e distinguem as suas abordagens nos campos artístico e pedagógico?" – definiu a direção deste estudo, que, enquadrado no paradigma interpretativo e numa metodologia qualitativa, seguiu uma abordagem exploratória e descritiva face ao tema. Três questões orientaram os processos de pesquisa sobre (i) as referências teórico-práticas autorreconhecidas e reconhecíveis nos seus processos artísticos e pedagógicos, (ii) as formas como emergem, na criação artística e na atuação pedagógica, a formação realizada e a sua história de vida e, ainda, (iii) a caracterização das linhas, artísticas e pedagógicas, que definem a sua prática com atores e não atores.

No campo metodológico, o estudo assenta num corpus documental, submetido a análise documental e de conteúdo, sobretudo recolhido através de observação direta participante, quer durante as aulas da unidade curricular "Oficina Artístico-Pedagógica" do Mestrado em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação (2015-2016), quer durante processos de formação ou de criação artística levados a cabo no Teatro Meridional, em particular nos espetáculos *Ca-minho* (2019) e *Os Silvas* (2020).

O estudo permite concluir que existe uma profunda articulação entre os dois campos de ação, o artístico e o pedagógico, e, no fundo, entre o homem e o criador, mas, sobretudo, entre a dimensão da vida e a dimensão da arte. É possível concluir também que, para Miguel Seabra, o teatro é transformador e ativador de campos de perceção diversos, recorrendo a essa evidência como ferramenta artística e pedagógica, tanto com atores como com não atores, porque o encenador e o professor são uma e a mesma pessoa. Este trabalho, em que o leitor encontra uma descrição e uma análise, contextualizadas e fundamentadas, da prática artístico-pedagógica de Miguel Seabra, constitui-se como um "Manual do Agora" para quem queira perceber como se aproximam, complementam e distinguem os seus desempenhos como encenador e professor.

Palavras-chave: Miguel Seabra; Encenador; Educação Artística; Teatro; Pedagogo
Teatral

ABSTRACT

The starting question – "how can the singularity of Miguel Seabra's work processes be defined, particularly in the ways in which they approach, complement and distinguish his practices in the artistic and pedagogical fields?" – defined the direction of this study, which, framed in the interpretive paradigm and in a qualitative methodology, followed an exploratory and descriptive approach to the theme. Three questions guided these research processes (i) the self-recognition and recognizable theoretical-practical references in their artistic and pedagogical processes, (ii) the ways in which they emerge, in the artistic creation and pedagogical performance, the training held and his history of life and, (iii) the characterization of the artistic lines and pedagogical, that define his practice with actors and non-actors.

In the methodological field, the study is based on a documental corpus, submitted to a documental and content analysis, mainly collected through direct participant observation, either during classes of the "Artistic-Pedagogical Workshop" of the Master's Degree in Artistic Education – specialization in Theater in Educação (2015-2016), either during training or artistic creation processes carried out at Teatro Meridional, particularly in *Ca-minho* (2019) and *Os Silvas* (2020).

The study allows us to conclude that there is a deep articulation between the two fields of action, the artistic and the pedagogical, and, ultimately, between man and the creator, but, above all, between the dimension of life and the dimension of art. It is also possible to conclude that, for Miguel Seabra, theater is transformative and an activator of different fields of perception, using this evidence as an artistic and pedagogical tool, both with actors and non-actors, because the director and the teacher are one and the same person. This work, in which the reader finds a contextualized and substantiated description and analysis of Miguel Seabra's artistic-pedagogical practice, constitutes a "Manual of now" for those who want to understand how they approach, complement and distinguish their performances as a director and teacher.

Key Words: Miguel Seabra; Director; Artistic Education; Theater; Theater Pedagogue

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO	9
2. PROBLEMÁTICA	13
2.1 Motivações Pessoais: cruzar o palco com a sala de aula	14
2.2 Estado da arte: na busca de novos rumos	17
2.3 Pergunta de partida, questões orientadoras e objetivos gerais	19
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	21
3.1 Práticas artístico-pedagógicas: um panorama geral	22
3.2 Encenador e Professor: aproximações, distinções, complementaridades	27
3.3 Pedagogo Teatral: relação entre pedagogia e criação teatral	33
3.4 Práticas com atores e não atores: conceitos, princípios e metodologias	39
4. METODOLOGIA.....	47
4.1 Plano de estudo.....	48
4.2 Processos e técnicas de recolha de dados	49
4.2.1 Pesquisa documental	50
4.2.2 Observação direta participante, com registo de notas de campo	51
4.3 Processos e técnicas de tratamento de dados.....	52
4.3.1 Análise documental.....	52
4.3.2 Análise de conteúdo.....	53
5. APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS: um percurso entre o sagrado e o profano	55
5.1 Vida e obra e o sentido da existência: caminhos orientadores	56
5.2 A prática como professor em Oficina Artístico-Pedagógica.....	60
5.3 A prática como formador no <i>workshop</i> “E se um dia tudo”	64
5.4 A prática como encenador nos espetáculos <i>Ca_minho</i> e <i>Os Silvas</i>	69
5.4.1 <i>Ca_minho</i>	69
5.4.2 <i>Os Silvas</i>	74

6. DISCUSSÃO DE RESULTADOS: no caminho para um Manual do Agora	79
6.1 Retrato cronológico: evidências na dúvida	80
6.2 Verdades para questionar: procurar e encontrar	84
6.3 Metodologias autorreconhecidas e reconhecíveis	88
6.4 Afinidades artístico-pedagógicas nas práticas de Miguel Seabra	93
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	101
ANEXOS	104
ANEXO A - NOTAS DE CAMPO - UNIDADE CURRICULAR - OFICINA ARTÍSTICO – PEDAGÓGICA	105
ANEXO B – NOTAS DE CAMPO - OBSERVAÇÃO DO WORKSHOP <i>E SE UM DIA TUDO</i>	121
ANEXO C – NOTAS DE CAMPO – ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO <i>CA_MINHO/ ENC. MIGUEL SEABRA</i>	136
ANEXO D – NOTAS DE CAMPO - OBSERVAÇÃO DE ENSAIOS DO ESPETÁCULO <i>OS SILVAS</i> ENC. MIGUEL SEABRA.....	176
ANEXO E - TABELAS DE ANÁLISE DE CONTEÚDO E DOCUMENTAL.....	192
ANEXO E.1 – ANÁLISE DE CONTEÚDO – SÍNTESE DA FREQUÊNCIA DE CONCEITOS/ PRINCÍPIOS	193
ANEXO E.2 – ANÁLISE DE CONTEÚDO – TABELA DOS SEIS CONCEITOS CENTRAIS.....	194
ANEXO E.3 – ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – HISTÓRIA DE VIDA).....	198
ANEXO E.4 – ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – PRINCÍPIOS)	199
ANEXO F – ENTREVISTA: EXCERTOS DO PROGRAMA “BASEADO NUMA HISTÓRIA VERÍDICA”	200
ANEXO G – ENTREVISTA REVISTA <i>CENA’s</i> – PUBLICAÇÃO CULTURAL AJAGATO, N6 - 2006.	203

1. INTRODUÇÃO

| ' ' | | ' ' |

Manual do Agora.

Parto da ideia do Agora, do Já, do Presente. Da ideia de Ágora, lugar de reunião, da prática da Presença. Com letra maiúscula, com o peito aberto, disponível, pronto a não estar pronto. O Manual do Agora refere-se a um tempo de ensaio, de um espetáculo ou de uma aula. Entre os dois, o espetáculo e a aula, está o ensaio, local de encontro, de partilha de vontades, de sítios diferentes, de sabores distintos.

O lugar do erro sem julgamento, de fazer para desfazer, de brincadeira séria, que comove, que mexe, que revolta e que também apazigua e dá colo. Onde a falha é abraçada e celebrada, porque é sabida como a grande revelação, como motor que realmente nos empurra para a frente, que nos torna melhores, mais competentes, mais conhecedores de nós e do outro. O Agora é esse tempo. Da falha amada, do erro acarinhado, do amor incondicional pela imperfeição, que é real, humana, verdadeira. O Agora do Presente e o Ágora da Presença. É este o binómio que guia este estudo, entre o artístico e o pedagógico, o criador e o professor.

O encontro com Miguel Seabra foi revelador e transformador. Foi a confirmação de escolhas e caminhos, de formas de pensar e sobretudo de formas de sentir. Quando terminei a primeira aula da Oficina Artístico-Pedagógica da especialização em Teatro na Educação do Mestrado em Educação Artística, pensei que tinha descoberto o espaço onde podia ser eu, onde podia encontrar-me, confrontar-me, perder-me, expor as minhas ideias, dúvidas, medos e fragilidades. Apresentar-me como pessoa e incluir essa humanidade no meu trabalho sem medo de ser menos profissional por isso. Este encontro surge como confirmação nesse sentido. De me acertar o passo, reforçar o pensamento, afirmar o caminho, esse que andava a desenhar desde que escolhi a educação e o teatro como uma respiração única. Entender que essa escolha era certa, que exigência e amor não são antagónicos, que podemos relaxar, “baixar a guarda”, sem perder o rigor das nossas escolhas, certezas, precisões. Sem perder o respeito e o mérito. Que somos todos Pessoa: indivíduos belos, complexos, inteiros:

O verdadeiro educador, vendo a natureza interior da liberdade, ajuda cada estudante a observar e a compreender os seus autoprojettados valores e imposições; ajuda-o a tornar-se consciente das influências condicionadoras que estão à sua volta, dos seus próprios desejos, que limitam a sua mente e alimentam o medo; ajuda-o, enquanto vai crescendo, a observar-se e a compreender-se na relação com todas as coisas, pois é a ânsia de realização pessoal que ocasiona conflito e mágoa sem fim. (Krishnamurti, 2018, p.24)

O meu percurso profissional pousa em diversos ramos da mesma árvore de Miguel Seabra. Cruzei-me em Évora com João Mota, com quem tive o privilégio de ter aulas, e comecei a ver realmente as minhas ideias a ganharem forma. As que me assaltavam sempre que pensava em dar aulas, em ter alunos que me iam ouvir, escutar, estar, e mais ainda, com quem ia viver momentos irrepetíveis, de inteira presença, disponibilidade e criação. João Mota foi o primeiro capítulo da minha prática pedagógica: a organização e a planificação do trabalho, a relação com os alunos, a sala de aula como espaço experimental. Com ele ganhei a segurança e o conforto, essenciais para experimentar e para que a minha sala de aula fosse um lugar de liberdade.

Por outro lado, também nos intimidava e mantinha alguma distância. Havia posturas diferentes que se desenhavam quando íamos para a aula “do Mota”. Uma era a de alunos, outra a de professor. A sala era casa, mas também era local de trabalho, havia lugar para todos e para tudo, mas os limites, as convenções e a exigência do cumprimento das regras era inequívoco. Este lugar de liberdade conduzia-nos a um espaço de pesquisa ativa, de princípio de dúvida, que se impunha às certezas e garantias com que chegávamos, e essa inquietação era o que nos motivava:

A liberdade nunca pode chegar através da disciplina, da resistência; a liberdade não é um objetivo, um fim a ser atingido. A liberdade está logo no princípio, não no fim, nem é para ser encontrada num ideal distante. (Krishnamurti, 2018, p.24)

Para além disso, João Mota, logo na primeira aula, disse uma frase que viria a repetir muitas vezes: “Teatro é vida”. A ideia concentrava tudo. A vida é exatamente isso: um ato teatral contínuo que se perpetua na nossa memória. Seja na memória que temos dos que já partiram, seja na memória que deixamos aos que ficam quando partirmos. Representamos sempre, a toda a hora, diferentes papéis, praticamos técnicas teatrais no dia a dia, com diálogos e monólogos, num palco que muda de cena consoante o ritmo do texto. Todos estes paralelismos são representativos desta certeza: teatro é vida, somos sempre uma representação de uma ideia, situação ou convenção.

Reencontro estes princípios, vinculados de outra forma, mas com a mesma essência, no meu orientador de estágio pedagógico. Exigência e compaixão, competência e rigor, humanidade e empatia. Mário Primo, com quem partilhei mais tempo, foi de facto uma revelação. Esse professor que eu sonhava era possível, não me fragilizava perante os

alunos, nem me minimizava em relação aos meus pares, e, como já tinha turmas a meu cargo e estava efetivamente a “pôr a mão na massa”, começava também eu a ser dona do meu perfil pedagógico. Reforçou a minha visão e deu-me a mão para avançar mais uns passos, segura do que queria ser e fazer e, sobretudo, de ter a certeza de que era feliz nessa procura.

Penso nisto como outro ponto de interesse: a felicidade como prioridade máxima. Temos que ser felizes no que fazemos, nas nossas práticas diárias, sejam artísticas, pedagógicas ou ambas. A alegria é um dos motores do meu trabalho, pois, mudando a energia de um grupo para um sentido de alegria, de prática da felicidade, conseguimos levá-lo aonde quisermos. Abrir o caminho para que seja o próprio grupo a ir sozinho, autónomo e seguro. A falha deixa de ser uma questão a ter em conta, porque é aceite como parte da pesquisa, como figura central na aceitação do erro e, por isso, na aceitação do outro. É a prática da empatia.

Apresento neste estudo sete capítulos, no caminho desde a introdução até às considerações finais. Começo pela problemática do estudo, na qual exponho as minhas motivações pessoais e o estado da arte, bem como explico a pergunta de partida, as questões orientadoras e os objetivos. Segue-se o enquadramento teórico, com um panorama geral de referências, perspectivas e conceitos que servem a pesquisa e estabelecem pontes entre si. No capítulo referente à metodologia, procuro esclarecer e fundamentar as escolhas relativas a processos, técnicas e instrumentos de recolha e tratamento dos dados. A apresentação de resultados e a sua posterior discussão pretendem sistematizar a análise de todos os documentos e notas de campo, assim como o cruzamento desses dados e da sua estruturação numa linha de pensamento, numa renovada procura de relações entre eles e de produção de conhecimento sobre o tema.

Esta procura fez-me chegar aqui, a este estudo, no qual mergulhei de corpo inteiro, onde mais do que a chegada à meta, interessa-me o caminho, as diferentes etapas, os degraus que vou descer e subir, as lutas que vou travar, as perdas e os ganhos. Mas sobretudo as perdas, porque sei, agora, que todas nos acrescentam este sentido de empatia, ou seja, de humanidade. Mergulhemos juntos então, eu e o leitor, numa viagem de descoberta da essência pedagógica do teatro, guiados pelas práticas de Miguel Seabra, que em tanta coisa se encontram com as minhas.

2. PROBLEMÁTICA

| ' ' | | ' ' |

2.1 Motivações Pessoais: cruzar o palco com a sala de aula

"O teatro faz-nos olhar o efémero, por isso, o teatro prepara-nos para a morte" (Anexo A.2), dizia Miguel Seabra quando me deu aulas em 2015 no Mestrado em Educação Artística. O teatro faz-nos Estar. Estar com letra grande, estar em pleno, fora do tempo. Em cena podem-se passar 50 anos em 90 minutos ou 5 minutos em 120.

Depois de concluir a Licenciatura em Estudos Teatrais, no Ramo de Ensino, pela Universidade de Évora, e de lecionar Oficina de Teatro, Expressão Dramática, Interpretação, Movimento, Voz, Dramaturgia e outras disciplinas como professora em escolas públicas da Grande Lisboa, decidi inscrever-me no Mestrado em Educação Artística na Escola Superior de Educação de Lisboa. Era já espetadora do Teatro Meridional há muitos anos, companhia que Miguel Seabra dirige desde 1992. Sabia que era docente neste curso e tinha muita vontade de perceber qual seria a sua abordagem pedagógica, a sua versão de professor. Nesta oficina ficávamos 4 horas por semana que pareciam sempre 2... às vezes menos. Quanto mais perto do final, menos tempo, menos minutos, porque ainda tínhamos muito, muito para partilhar. "Não fiquem tristes porque acabou, fiquem felizes porque aconteceu", dizia.

Durante aquelas 11 semanas aprendemos muito, mas, mais do que isso, sentimos muito, estivemos muito, fomos muito. Esta foi a magia das suas aulas, ensinar a ser. A nossa turma já não era vários alunos, fomos todos um só. O funcionamento das aulas tornou-se cada vez mais fluído, cada vez mais orgânico, aprendemos e exercitámos as nossas capacidades, aquelas que nos podem tornar melhores professores, bons professores. Todas as características que apontámos quando definimos o perfil do bom professor foram desenvolvidas nos exercícios e propostas, apresentadas ao longo das aulas. Aos poucos fomos ganhando também uma enorme capacidade de nos avaliarmos, de nos olharmos de fora, sem censura e sem nos reprimirmos. E penso que foi aqui neste ponto que este processo todo melhor nos serviu. Um professor deve saber olhar-se de fora, ajustar as palavras para cada aluno, definir objetivos com a liberdade constante de não os cumprir, de ser criativo e original.

Aquilo de que mais gosto quando dou aulas é a sensação de liberdade. A noção de que a qualquer momento posso sair da minha zona de conforto e ter prazer nisso. Para que os olhos que nos olham se deslumbrem e surpreendam, e com isso se ultrapassem, se

superem. Porque a nossa missão na sala de aula não é mais do que fazer acreditar, como defende João Mota:

Há duas coisas de que gosto muito: são a energia e o amor. A energia significa que já se sabe o bastante para conseguir arrancar o que interessa das coisas e das pessoas; mas também só é possível fazer isso com grande amor, porque como em tudo, é sempre difícil ficar! (citado em Vasques, 2010, p. 42)

Todo este percurso encontra em mim uma vontade muito forte de encontrar novos rumos para o ensino do Teatro/ Expressão Dramática, de perceber efetivamente qual o meu contributo para a causa da educação, da educação artística, do teatro como ferramenta pedagógica, da verdadeira articulação curricular, transversal e inteira.

Desenvolver competências cooperativas, de partilha de saberes e domínios, ou seja, despertar um sentimento de participação ativa, com mérito reconhecido pelos pares. O teatro surge aqui como um instrumento para uma mudança emocional, de educação dos sentimentos e dos sentidos. Aprendemos a ser pessoa, a estar com o outro e sobretudo a estar connosco próprios. O sítio do professor, como coordenador de equipa, gestor dos seus alunos, deve permitir contemplar esta zona de ação, a de participar no processo educativo com cada um dos seus alunos, aceitando que também ele é uma pessoa que falha, que duvida.

A sala de aula é um lugar de excelência, onde somos brindados, como professores, por alunos ávidos de saber, de viver, de curiosidade pura. Ensinar é, em todos os sentidos, uma dádiva. Mesmo com as turmas difíceis de gerir, mesmo com os alunos que desafiam as nossas estratégias e metodologias, somos, durante uns minutos, responsáveis por aquele tempo de partilha. Podemos dinamizar atividades, jogos, debates, propor temas e projetos, aguçar o olhar curioso, questionar as certezas, incitar as dúvidas... O teatro tem, na sua essência, o treino da humanidade. É certo nas questões que coloca, no exercício das nossas competências inatas, numa competição que promove a ajuda e o trabalho colaborativo. Não serão estas as grandes questões a desenvolver numa escola, isto é, os conteúdos que devemos aprender, que nos vão permitir sermos cidadãos mais conscientes, mais conhecedores de nós e do(s) outro(s)?

A escola que eu sonho é uma escola ativa, que respira, como um ser vivo e onde cabem muitos outros seres vivos. A escola que eu sonho é como o nosso planeta, é um sistema equilibrado, onde não usamos conceitos como bom e mau, certo ou errado, onde

não aceitamos a diferença, mas antes abraçamo-la e celebramo-la, porque somos parceiros iguais nos direitos e nas oportunidades. Nessa escola, educamos públicos, consumimos conteúdos culturais e permitimos aos nossos alunos uma verdadeira fruição desses conteúdos. Não porque a arte seja um luxo, mas exatamente porque não o deve ser. Se somos todos capazes de cumprir o papel de público, porque não desenvolvemos essa capacidade como ferramenta pedagógica? A partir de um espetáculo, quadro ou obra musical, podemos estudar e conhecer melhor todas as outras áreas do conhecimento. Literatura, matemática, biologia, história, línguas, geografia... Todas presentes na vida, todas presentes na arte. Como afirma Rosseto (2016):

A materialização/abstração da produção artística permite ao espectador acesso desde as camadas conscientes até as mais inconscientes do ser. Os processos receptivos, a partir do compartilhamento de um conhecimento simbólico arquetípico universal associado ao conjunto de pensamentos e lembranças, são formativos e representativos da face individual e da coletiva da experiência humana. (p.19)

A educação artística é como um veículo para a educação do indivíduo, do homem social, porque a arte dá acesso ao paradigma do homem: eu sou o outro e o outro sou eu. O lugar que nos cabe no jogo da vida e no jogo teatral: os atores principais somos sempre nós no nosso enredo, aquele que só nós experienciamos. Sentimos então este lugar de partilha, também como uma celebração da evidência, de que arte é vida, de que podemos e devemos exigir cultura, acesso livre e universal, diversificado e pleno. Sem censura, permitindo assim que todos possam fruir de momentos de encontro e reunir aí uma consciência plena, individual e coletiva. Acordar essa consciência é também responsabilidade de todos: sermos portadores da mudança, e provar que é possível educar através do jogo e não da punição, da autoconsciência e não do castigo, do sentido de brincar e não de ganhar. De acolher e ser acolhido.

Depois de ter reencontrado Miguel Seabra várias vezes, de partilhar muitas conversas, imagens, fotografias, olhares, pensamentos que cruzavam teatro, educação e parentalidade, comecei a sentir um “formigueiro”: um sentido de missão que se ia desenhando debaixo da caneta e do teclado. Recolhi tanta informação que me dizia tanto, que ressoava em mim em tudo o que fazia, que senti que estava a guardar um tesouro demasiado impactante para ficar apenas e só comigo. Apetecia-me falar e partilhar e dividir todo este conhecimento que foi para mim tão revelador.

2.2 Estado da arte: na busca de novos rumos

Como estudante de teatro e, mais tarde, como profissional da área artística, percebi que havia uma grande falta de literatura na área do teatro, sobre práticas e processos de trabalho desenvolvidos em Portugal por encenadores e criadores portugueses. Li as obras de Brook, de Stanislavski, de Barba e de tantos outros. Mas quando queria perceber como eram as práticas dos “nossos”, rever processos feitos cá, não encontrava muitos exemplos. Havia uma sacralização do teatro e do processo teatral tão grande que não se podia falar, inspirar e dividir conquistas, e essa posse, desde sempre e em tudo na vida, fez-me confusão. E como não percebia o porquê do segredo, perguntava, curiosa, como podia receber mais doses de informação e, por consequência, de inspiração.

Este estudo não pretende assumir verdades absolutas, nem servir como “o manual de referência”, mas sinto que, tal como a mim me acrescentou ideias e pensamentos que se materializam, com aplicação prática na minha área profissional, pode e deve ser divulgado. O conhecimento só o é na medida em que é partilhado. Saber muito sozinho, sem confrontar com outros pontos de vista, com outras teorias, com outros praticantes, limita e ancora dogmas. E os dogmas são castradores do conhecimento na sua essência, porque negam tudo e todos os que se opõem, questionam ou confrontam. Por mais sagrados que sejam o trabalho do ator, a sua pesquisa e os seus processos mentais e emocionais, será sempre na sua chegada a um público que esse trabalho se cumpre. Não pretendo retirar a magia da criação, mas sim validá-la perante a sua missão: desbloquear, sejam os criadores, seja o público que recebe a obra e a cumpre.

O pensamento filosófico é prova disso mesmo. Nada do que tenha sido dito por Aristóteles foi uma descoberta, resulta da observação minuciosa e vagarosa do outro, do homem. E de dar ao tempo de pensar o seu devido valor. Tamen (2014) refere no seu estudo como Aristóteles relaciona o conceito de mimese com as capacidades inatas do homem: “A poesia e aquilo a que hoje chamamos criação artística (...) [t]êm «causas naturais» e surgem para si a partir de um processo mimético que é também inerente ao processo de aprendizagem humano; e este por sua vez provoca prazer” (p.25). A autora menciona também, a partir da análise do pensamento aristotélico, que a nossa capacidade de imitar nos dá prazer:

A causa do prazer é (...) o reconhecimento daquilo que é imitado, ou seja, o reconhecimento do original: . . . aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o

igualmente para os outros homens . . . É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo «este é aquele assim e assim». (p.25)

Portanto, descobrir novas capacidades, através do processo de imitação, não é só natural, como é também prazeroso. E a prática teatral é isso e apenas isso, a mimese como espaço de descoberta e de prazer, mas mais ainda, como espaço de afirmação do eu, de expressão da minha identidade, de identificação e sentimento de representatividade. Ao identificar-me com a personagem, sinto que estou a ser visto e ouvido.

A educação tem muita literatura, ensaios, partilha de experiências, teorias que cruzam psicologia e pedagogia, mas há muito pouca, em Portugal, que cruze o teatro e a educação, que fale abertamente do teatro como ferramenta pedagógica, de desbloqueio, agregadora e promotora do pensamento crítico e criativo, o que para mim é a educação de forma transversal. No âmbito do teatro na educação, desenvolvemos estratégias de vida que nos servem para além da idade adulta, em que nos conhecemos e sobretudo reconhecemos em palavras, pensamentos, afirmações. É então primordial que se produza mais literatura, que se escreva e reescreva e publique para que seja criticado, desacreditado e validado com novas considerações e verdades efémeras. Que se mostre o que sabemos para podermos acrescentar, evoluir para atingirmos a nossa real missão: a de sermos a nossa melhor versão, sempre e em tudo o que fazemos, seja qual for a dimensão da nossa vida:

Vemos, assim, a passagem da Pedagogia do Ator – como intenção e prática de melhorar a eficiência da atuação no seio dos espaços criativos e inventivos do teatro no século XX – para a Pedagogia Teatral – como urgência de humanização dos sujeitos na vida contemporânea, por intermédio das práticas teatrais. (Icle, 2010, p. 1)

Abordo aqui o conceito de pedagogia teatral e a relação que estabelece com a “humanização dos sujeitos”, para reforçar o papel de cumprir esse objetivo cívico que se estende entre o teatro e as práticas teatrais e a educação e as práticas pedagógicas. Como se a missão do professor e a missão do encenador se tocassem na demanda da formação humana, o estado da arte poderia assim ser entendido como estado da vida, da pessoa. Os artistas são pessoas que traduzem o mundo aos seus pares, as emoções, os sentidos, os sentimentos, as relações, os pensamentos mais filosóficos e utópicos. Parece-me certo

fazer estas perguntas agora, levantar estas dúvidas, arriscar certezas e conclusões que possam ser depois apropriadas por outros que as renovarão por completo. O caso de Miguel Seabra ressoa em mim pelo meu percurso, mas será outro o impacto que vai ter num outro corpo, com outra história. E isso interessa-me: essa reciclagem no olhar e no toque, na passagem de testemunho, que pode ser o início da transformação, de uma forma de fazer que se reencontra com a sua essência.

2.3 Pergunta de partida, questões orientadoras e objetivos gerais

Na questão de partida, “como pode ser definida a singularidade dos processos de trabalho de Miguel Seabra, em particular nos modos como se aproximam, complementam e distinguem as suas abordagens nos campos artístico e pedagógico?”, encontro o farol deste estudo e da minha escrita. É aqui que me coloco, nesta dúvida, na pesquisa das palavras certas para falar do indizível. Quivy e Campenhoudt (2005) definem assim a importância da pergunta de partida: “(...) assume-se como o «primeiro fio condutor da investigação», em estreita relação com as questões orientadoras, que servem de apoio ao rumo do estudo e dos seus objetivos, bem como do campo onde vão ser recolhidos os dados” (p.44).

Esta é uma tentativa de sistematizar a(s) prática(s) de Miguel Seabra, para que sirva como referência, do mesmo modo que acedemos a processos de trabalhos, descritos e divulgados, de Stanislavski ou Brook ou, entre os portugueses, João Mota. Perceber onde se aproximam, complementam e distinguem estas duas abordagens, estes dois cenários, e partir daí para uma reflexão profunda das duas áreas profissionais que me preenchem as escolhas e acertam os passos. Universalizar o acesso a uma zona tão sensível como é uma sala de ensaios ou de aulas, não desmistificando o seu papel rigoroso e transformador, de intimidade, respeitando tudo isso, sem deixar de aprender e disseminar essa aprendizagem, para que outro possa aceder a esse conhecimento. Damásio defende que “um currículo escolar que integra as artes e as humanidades é imprescindível à formação de bons cidadãos” (citado em Durão, 2018, p. 209), pelo olhar renovado de quem aprende e de quem ensina.

Concretizei a pergunta de partida através de três questões orientadoras: (i) Que referências teórico-práticas são autorreconhecidas – e reconhecíveis – nos seus processos

artísticos e pedagógicos? (ii) De que forma emergem, na criação artística e na atuação pedagógica, a formação realizada e a sua história de vida? (iii) Como se caracterizam as linhas, artísticas e pedagógicas, que definem a sua prática com atores e não atores?

Para estudo, foram definidos os seguintes objetivos gerais: (i) Caracterizar a prática artístico-pedagógica, tendo em conta as referências teórico-práticas e os papéis de encenador e professor; (ii) Perceber a relevância da formação e da história de vida – e como se manifestam – na criação artística e na atuação pedagógica; (iii) Perceber as linhas, comuns e diferenciadoras, que caracterizam a sua prática artística e pedagógica com atores e não atores.

Será esta a sinopse deste “espetáculo”, desta pesquisa, deste estudo. Um caminho partilhado entre o olhar do professor e o olhar do encenador/ criador, sabendo que os dois são muitas vezes um só e atendendo também à dúvida sobre se toda esta experiência, que se duplica entre palco e sala de aula, é mais completa por isso. Que as nossas vivências nos definem e nos moldam o caráter é um facto, mas, mais do que isso, pretendo perceber se a arte presente na educação como parte do mesmo corpo é tradutora de mais entendimento, capacidade de adaptação, ajuste e empatia. Acredito que esta busca me fez discordar de mim própria, desafiar-me, e, ir além do que sabia antes. No final deste processo, sei, com certeza, mais.

3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

| ' ' | | ' ' |

3.1 Práticas artístico-pedagógicas: um panorama geral

A educação artística é motora de espaços criativos nas escolas e de abordagens alternativas aos sistemas de ensino instalados nas chamadas disciplinas acadêmicas. No relatório *Conferência Mundial sobre Educação Artística: Desenvolver as capacidades criativas para o século XXI*, Lupwishi Mbuyamba cita um excerto do discurso inaugural do então diretor-geral da UNESCO, Koïchiro Matsuura: “Num mundo confrontado com novos problemas à escala planetária... a criatividade, a imaginação e a capacidade de adaptação, competências que se desenvolvem através da Educação Artística, são tão importantes como as competências tecnológicas e científicas necessárias para a resolução desses problemas” (Matsuura, citado em Mbuyamba, 2007, p. 3). A educação deve ser também artística, sem nenhum motivo para que seja excluída do currículo, mas apesar de tudo isto ser mais do que reconhecido, ainda estamos longe de ter uma educação artística global, com a qualidade e a competência que se exige.

Durão (2018) refere neste contexto o relatório de conclusões da Conferência Mundial sobre o Estatuto do Artista, organizada em 1997 pela UNESCO:

Tendo em vista o papel fundamental da criação e da experiência artística no desenvolvimento intelectual, físico, emocional e sensorial das crianças e dos jovens, a introdução e o ensino de várias disciplinas artísticas devem ser colocados em pé de igualdade com outras matérias nos sistemas educacionais. (p. 21)

É este “em pé de igualdade” que ainda não se encontra na maioria dos estabelecimentos de ensino. E esta falha empobrece todo o sistema educativo. Na diversidade de respostas, na troca de estratégias, na dinamização de atividades promotoras de articulação curricular, na comunicação com e para a comunidade envolvente. Como refere Lopes (2011):

Os jovens que chegam às Escolas Superiores de Educação [têm] um trajeto escolar que cobre disciplinas consideradas importantes como a Matemática, o Português, as Ciências e outras. Quanto às artes, e com um estatuto declaradamente secundário, vivenciaram um pouco a Educação Visual e a Educação Musical, ambas no 2º ciclo. No que diz respeito à Expressão Dramática, é uma vivência praticamente inexistente. (p.21)

A integração efetiva de um currículo de educação artística para todos, será a resposta a muitas das problemáticas da sala de aula, porque, como defende Paulo Freire (2012), “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (p.38), exatamente como nos processos de criação artística. Ensaiar e testar o conhecimento, desafiar o pensamento e reconstruí-lo a cada novo estímulo. As avaliações dos alunos, por encontrarem as tais respostas diversificadas, poderiam ser também mais ajustadas a cada indivíduo, a cada forma de aprender. Seria uma educação equitativa, porque ninguém ficaria sem acesso a todos os instrumentos pedagógicos disponíveis no âmbito da educação artística.

Tudo o que aprendemos ganha consistência, consoante o maior número de informação diversificada que recebemos, ou seja, quanto mais estímulos diferentes, maior a nossa capacidade de captação da informação. Desgranges (2003) afirma: “Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura. (...) Fazer história é contar história, pois, na medida em que o homem só pode receber a história numa transmissão, a história condiciona e mediatiza o acesso à linguagem” (p.6). Como contamos a história e como a recebemos? Seremos mais capazes de dominar as nossas capacidades de comunicação, quanto mais diversificado for o nosso referencial de linguagens. Desgranges (2003) continua: “Para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem. A concepção e transformação da história – pessoal e coletiva – é um embate que se efetiva nos campos da linguagem” (*Ibidem*).

Reside aqui a questão do impacto enorme que a apropriação de uma linguagem artística, o despertar desse domínio nos nossos campos de percepção, pode ter: na mudança necessária para “fazer e refazer a história”. No documento que define a *Estratégia para o Plano Nacional das Artes*, publicado pelo Plano Nacional das Artes (PNA, 2019) podemos ler: “É preciso educar e formar para as diversas linguagens, inteligências e modos de comunicar. Nem todos se enquadram na predominante e imposta habitualmente, a da racionalidade lógico-verbal” (p.17). E acrescenta: “A escola só será para todos se não excluir ninguém, assumindo que o problema de um é o desafio de todos” (*Ibidem*). Ao educarmos a partir de um ponto de vista artístico, estamos a desenvolver competências inatas, que todos dominamos, porque uma manifestação artística tem sempre o poder de impactar.

O teatro, sendo um conjunto assumido de todas as áreas artísticas, é a mais completa e, por isso, a que traz mais respostas e resultados concretos. Durão (2018) afirma: “A escola é manifestamente um meio essencial onde é notória a complexidade

inerente à vida de todos nós e em que as Artes, não só, mas também, desempenham um papel primordial, nomeadamente o Teatro” (p.29). A autora destaca aqui o teatro exatamente pela plasticidade que lhe é inerente, porque se adapta rapidamente a todos e a cada um. E reforça o seu ponto de vista citando Gagliardi, que afirma: “Neste sentido, reforça a ideia da escola como um dos espaços mais apropriados para as primeiras e tão importantes aproximações à prática teatral entre crianças independentemente das suas diferenças” (*Ibidem*). Esta evidência é reconhecida por muitos dos que trabalham em escolas com oferta artística diversificada. Será assim tão difícil não executar estas mudanças, com tantos anos de estudos e de recomendações sobre todos os benefícios que podemos abarcar com a revisão dos currículos?

A revitalização da humanidade passa muito pelo espaço escolar, porque é nele que estamos uma grande parte do nosso tempo de vida em formação, e esse tempo deve ser preenchido com dinâmicas que nos desafiem, explorem novas formas de resolver, de estruturar, de pensar e sobretudo de expressar: Como reflete Céu e Silva (2014), “(...) a infância ocupa um espaço emocional tão eterno como a vida inteira” (p. 15). A infância e a adolescência são espaços onde a disponibilidade para aprender reside neste “espaço emocional” tão disponível e genuíno. Talvez no teatro se encontrem novas formas de aliciar o pensamento, de despertar um sentido de afirmação no mundo, de encontrar novas respostas para os novos alunos que nos chegam à sala de aula, de reencontrar o caminho de volta a nós, de sair do casulo tecnológico a que recorremos muitas vezes. Neste sentido, Krishnamurti (2018) afirma: “A educação moderna é um completo falhanço porque exagera na importância dada à técnica. Ao dar-se excessivo valor à técnica, destrói-se o ser humano” (p.16).

Na Constituição Portuguesa, pode ler-se: “O Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural (...)” (art.º 73.º). E, no documento que define a *Estratégia para o Plano Nacional das Artes 2019 – 2024* (PNA, 2019), afirma-se que a arte é “(...) um instrumento essencial no desenvolvimento social e humanista das crianças e dos jovens, desenvolvendo a perceção e a imaginação, possibilitando a apreensão da realidade do meio envolvente, e desenvolvendo a capacidade crítica e criativa” (p.11), tomando-o como “(...) o instrumento por excelência para educar as emoções” (*Ibidem*). Se são assumidos todos estes benefícios relativamente à educação artística, a distância entre o artista e a escola deve ser revista e encurtada. Já em 1980, na 21.^a reunião da Conferência Geral da UNESCO, esta recomendação era explicitada, ao defender-se que deviam ser dadas aos

artistas “oportunidades em categorias tão relevantes como as dos sistemas educacionais e sociais a nível nacional e local” (p.11). Permitiria que este plano se cumprisse, sem reservas, garantindo acesso à cultura para todos os cidadãos, em colaboração com os diferentes agentes culturais e artísticos e com as entidades educativas.

A participação do artista na escola será tão mais rica, quanto mais artista ele puder ser. Helena Santos (1999) aponta que “[u]m dos espaços mais interessantes para observação e análise das relações entre a sociedade e as artes passa pelo campo escolar, e pelos modos como se estabelecem relações de reciprocidade e/ou tensão entre a escola, a arte e sociedade” (p. 78). Este cruzamento, mais sistemático, frequente, seria uma opção que agradaria a ambos os lados: o artista e o professor, que podem ou não ser a mesma pessoa. No seu estudo, Durão (2018) relaciona esta relação das artes com o campo escolar, com o papel do professor e do artista: “Destacamos, de entre tal vasto campo de relações, dois intervenientes: o professor e o artista. Ambos interagem no seio da sociedade em diferentes espaços, mas, de facto, na escola, os seus caminhos podem potencialmente cruzar-se” (p.36).

Seja no palco ou na sala de aula, a pertinência do teatro como área do desenvolvimento do ser humano é determinante. O reconhecimento pela UNESCO – assumido nas suas diversas Conferências Mundiais, como a de 1980, em Belgrado, ou a de 2006, em Lisboa – da importância da educação artística, como um ato contínuo na educação, é prova disso mesmo. O pedagogo é indissociável do encenador, ator, criador; serão sempre, os professores de educação artística, artistas na escola. Todos desenvolvem competências transversais a diversas áreas das ciências sociais, a personagem é a pessoa que procuram compreender, aceitar, revelar. Dar a mão à personagem é, de certa forma, dar a mão ao aluno, é ensinar a empatia.

Quando prepara um ensaio, seja o ator, seja o encenador, olha para uma sequência de etapas, de pontos de passagem que resultam num mesmo fim: exercitar o seu espaço mental e emocional de forma equilibrada e controlada. Afirma Stanislavski (2001): “O ator deve ter uma grande força de vontade. O primeiro dever de um ator é aprender a controlar a sua vontade” (p.209). Deve rodear-se de instrumentos de trabalho, que envolvem sempre o corpo, a voz, o pensamento e a ação, porque, acrescenta o autor que a “ação orgânica sincera (...) resultará certamente na expressão de sentimentos sinceros” (p.135). Através deste processo de busca interior e física, vai atribuindo significado ao que faz, erra o percurso, repete e vai encontrando soluções, pontos de passagem para um possível resultado final. Resultado esse que está sempre em constante mudança, ebulição,

tudo é fruto do presente e da certeza do efêmero. Aqui, tal como na vida, ensaia-se o acaso e as respostas aos possíveis nadas ou “tudos” dos nossos dias.

No processo de edificação de um espetáculo, todos os elementos presentes devem estar inteiros e concentrados naquele objetivo comum, que só se cumpre em pleno com a conjugação de todas as partes envolvidas. As possíveis falhas estão também ensaiadas e por isso, todos sabem o que devem fazer e dizer, caso haja acontecimentos inesperados. Que existem sempre, de maiores ou menores dimensões. Que muitas vezes só são notados por uma pequena parte do elenco e restante equipa, ou mesmo por apenas um elemento. E essa adaptabilidade à impermanência da vida que acontece é em grande medida o que acontece numa sala de aula.

Vemos um professor a ensaiar o que diz e faz, a medir a reação do seu público e a ajustar o seu discurso e o ritmo das palavras ao nível de atenção que vai captando. As estratégias de abordagem são muito próximas, o paralelismo é evidente. Desgranges (2003) defende: “As transformações operadas no universo da arte teatral promoveram, portanto, além de transformações na criação teatral, profundas alterações no recém-reconhecido campo da recepção teatral” (p.19). E em seguida explica porquê: “(...) esta fundamental mudança de eixo permite-nos compreender que a participação do espectador é a de alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa” (*Ibidem*). Vejamos então o aluno como o espetador. Tanto com o artista como com o professor, ao permitirem que o elemento recetor seja ativo nesse processo, a tal “participação criativa” surge naturalmente.

Os alunos, quando solicitados, correspondem, são motivados, mas muitas vezes desencadeiam comportamentos e reações imprevisíveis. O artista tem esse treino natural, a relação com o imprevisto está no seu estudo diário e é promotor do seu trabalho como outro fator qualquer. Porque tal como refere Assis: “Os artistas, “[e]mbora seja uma qualidade de todo o ser humano, . . . têm a necessidade – e o privilégio – de exercitar constantemente a criatividade” (citado em Durão, 2018, p. 37). Esta particularidade acrescenta ainda mais valor ao artista e às suas práticas como parceiras do processo educativo. Segundo Caldas (2007), “(...) a sua intervenção sobre o palco, a sua escuta diversa dos estudantes, o seu entusiasmo e a sua criatividade fazem dele [do artista na escola] um outro tipo de pedagogo” (p. 21).

Isabel Alves Costa, ao recordar a apresentação final de uma aluna do 9º ano, na disciplina de Teatro, refere: "O trabalho que fomos construindo ao longo do ano refletia

isso mesmo: as suas ideias, as suas vivências, os seus medos. Era um mimodrama que contava um dia na vida de uma jovem" (2003, p.114). Costa diz ainda: "O mais importante, penso eu, foi o terem encontrado ali, naquele espaço, o direito à palavra (...)" (*Idem*). A educação artística não só ativa campos de percepção que estão em pleno desenvolvimento, nomeadamente os da comunicação, como também reforça competências que exigem adaptabilidade e questionamento. Costa cita Pierre Voltz – "Quaisquer que sejam as formas de teatro que representem, os jovens dizem sempre qualquer coisa deles próprios" (Voltz citado em Costa, *Ibidem*) – para reforçar a ideia de que uma criança que seja nutrida de uma educação rica em estímulos artísticos, será um jovem mais bem preparado para se expressar e entender o seu processo de crescimento. A didática das expressões, a arte e a educação, representam um espaço de liberdade, de expressão individual e coletiva, de palco para emoções, que, ao não serem reprimidas, podem servir de exemplo, de estratégia para uma educação emocional e social. Os princípios do teatro na escola como ferramenta pedagógica transversal seria uma aposta ganha, com resultados imediatos. Como sublinha João Mota: "(...) porque a Expressão Dramática não serve para formar atores: serve para desenvolver e para fazer com que as pessoas cresçam harmoniosamente, aprendam a conhecer-se e a gostar de si mesmas, (...), ou seja, serve a educação do ser sensível" (citado em Vasques, 2010, p.34).

3.2 Encenador e Professor: aproximações, distinções, complementaridades

O lugar do encenador e do professor são espaços de privilégio, como afirma João Mota a Vasques (2010), ao defender que qualquer uma destas "cadeiras" ocupam uma zona central no espaço, são definidoras da ação e do ritmo a que o processo de trabalho se desenvolve. Fala de responsabilidade e também do papel decisor. Aquele que decide, determina e aponta. Tanto o encenador como o professor são hábeis em dinamizar as suas sessões, por mais receitas pré-definidas e jogos ou exercícios já muito testados, ambos sabem que cada grupo, a cada dia, reagirá de diferentes formas. Os atores estão mais ou menos disponíveis, os alunos mais ou menos motivados, mas se o encenador ou professor falharem na sua missão de conduzir o barco, raramente é o grupo que muda o curso daquele ensaio ou daquela aula. Spolin (2010), com o seu método de improvisação, que tem como objetivo estimular a expressão criativa através da descoberta e da experiência

peçoal, leva o grupo a sentir que define caminhos, como quem faz parte da experiência. Conduzir o barco é muitas vezes permitir que ele navegue sem restrições, criando espaço para a atuação consciente de todos.

Rosseto (2016) esclarece: “(...) dentre os canais de percepção, em geral, elegemos um como preferencial, cabendo salientar que o comportamento e a comunicação humana estão ligados a esse canal de percepção” (p.21). A abordagem do encenador e do professor parte deste princípio, o de ativar esses campos de percepção do mundo de cada indivíduo, o espectador e o aluno, sendo que todos terão campos de percepção diferentes, organizados de diferentes formas. Stanislavski (2001) defende essa ideia ao afirmar: “Quanto ao estado criador de um ator, é extremamente importante que ele sinta o que chama de «Eu sou»” (p.13). O autor acrescenta: “Chamamos de intimidade à percepção do ator dentro do seu papel, bem como à percepção do papel dentro do ator” (p.25). Como a tabela de valores axiológicos que determinam como agir e reagir, cada um reflete essas referências através da sua personalidade, da sua forma de ser. O encenador leva o seu sentido próprio do objeto artístico que apresenta ao seu público, mas não deixa de o pensar para um recetor, que será diferente não só como indivíduo, mas também como grupo, como um conjunto que transforma a experiência teatral pela reunião única e irrepitível que ocorre nessa récita.

A efemeridade do teatro e a efemeridade da sala de aula, particularidade que desenvolve no professor de educação artística a capacidade de ser um leitor de públicos e dos seus alunos. A planificação da aula será sempre personalizada, mas a sua receção não. Aqui está a tal correlação com o encenador: ambos preparam a sua récita de forma pessoal, mas apresentam e colhem reações diversas e distintas, é este treino de públicos, sejam espetadores ou alunos, que vai aprimorando ambos. Se os dois se manifestarem na mesma pessoa, num possível pedagogo-teatral, o treino é ainda mais evidente nas práticas que se constroem.

Vejamos Stanislavski (2001): “Meu sistema é o resultado de uma vida inteira de buscas. (...) As bases deste método foram meus estudos sobre a natureza do ator” (p.133). O autor acrescenta: “Não existem fórmulas sobre como tornar-se um grande ator ou representar este ou aquele papel. (...) A força deste método está no fato de ele não ter sido inventado, (...) mas de se basear nas leis da natureza” (p.135). Entendo, assim, que ao apreender e dominar o sistema, estamos sempre a renová-lo. O novo olhar que se debruça sobre ele, acrescenta e retira, fá-lo seu. O treino que o artista-professor acrescenta a um e a outro é benéfico para ambos. Porque esse conhecimento, essa experiência de

vida distinta e complementar, aumenta o léxico dos dois. Será também este um ponto de aproximação entre as duas figuras: a constante necessidade de renovação. Profissionalmente, é vital a cada um destes campos, o artístico e o pedagógico, que haja formação contínua e consistente. Durão (2018), relembra as recomendações feitas, neste campo, nas Conferências Mundial e Nacional de Educação Artística, que “(...) alertaram para a necessidade de sensibilizar artistas e professores para os diferentes contornos e necessidades de formação artístico-pedagógicas inerentes a cada um deles” (p.38).

A educação e a arte, como já referi, são vida. E a vida exige uma atualização constante dos sistemas, sejam emocionais ou sociais. O ajuste é diário e a matéria humana, com que trabalhamos na escola e no palco, suscita uma renovação de conhecimento. Câmara (2007) destaca a importância de “[q]ualificar a Educação Artística, bem como os Recursos Humanos. A qualificação e formação dos formandos em Educação Artística emergem como a grande e urgente prioridade” (p. 94). Será nessa renovação que a escola se pode reencontrar, mais direcionada para o aluno e os seus diversos domínios, os seus diversos sentidos. Sérgio Roclaw Basbaum afirma: “(...) a origem da palavra sinestesia é grega (sin + aisthesis), e significa a reunião de múltiplas sensações (ao invés de, por exemplo, anestesia, nenhuma sensação)” (citado em Rosseto, 2016, p.23). No seguimento, Rosseto (2016) complementa a ideia: “(...) o sinestésico tem a capacidade de fundir ou misturar diferentes sentidos. Dessa maneira, a estimulação de um sentido desperta a sensação de outro” (p.23). Toda a educação poderia ser pensada para o indivíduo, com a possibilidade de acesso universal e adaptado.

O papel agregador do professor é mais preponderante do que o do encenador, uma vez que trabalha com um público entusiasta, que está na força da sua criatividade. Esse fator é determinante para estabelecer diferenças entre os dois: o público/ espetador do encenador e a turma/ aluno do professor. Será aqui que se alimentam ambos, nas diferenças. Na fruição e produção artística do encenador, e no público efervescente do professor. Essa frescura de ambos potencia o campo de trabalho de cada um. Por um lado, o encenador tem abertura para outro tipo de opções, mais específicas do que considera ser a sua temática, o seu foco. Por outro lado, o professor precisa de se articular com o seu público, de estruturar a sua abordagem de outra forma, mais abrangente, mais aberta. Durão (2018), quanto à prática do Teatro na escola, refere: “(...) pressupõe a prática da igualdade e da diferença em simultâneo, assente na importância do coletivo, da ação que nele se concretiza e do processo de conhecimento conduzido e interiorizado pelo olhar de todos e de cada um” (p.31). E destaca também que “(...) a importância da prática teatral

em contexto escolar deve ser aceite e reconhecida como área que transporta uma riqueza de saberes específicos e metodológicos com uma organização própria (...)” (*Ibidem*).

Correia e Falcão (2016) complementam esta ideia: “(...) [a] ludicidade e a dimensão fictícia/imaginária associadas ao Teatro não diminuem, de forma alguma, o seu papel pedagógico e o seu lugar no currículo” (p.31). Essa ginástica permite que, depois na cena, na busca com os atores, o encenador seja mais disponível, mais aberto às ideias que lhe trazem. E o professor será também mais seguro na defesa do que considerar ser a sua essência pedagógica. Tal como num palco, será portador de mudanças, liberdades, hipóteses de escolha. Brook (2008) resume assim a questão:

Na vida quotidiana, «se» é uma ficção; no teatro, «se» é uma experiência. Na vida quotidiana, «se» é uma evasão; no teatro «se» é a verdade. (...) Representar em cena exige muito trabalho. Mas quando temos a experiência do trabalho como se se tratasse de um jogo, então ele deixa de ser trabalho. A representação é um jogo. (p.205)

Falar de tudo isto abre a discussão: o que devemos realmente aprender quando estamos numa sala de aula? Numa escola? Na nossa relação, pessoal e intransmissível com o outro? O prazer cognitivo dá-se com a afirmação dessa capacidade dentro de nós, quando conseguimos compreender e explicar ao outro o que sabemos de novo. Saber de novo, a própria expressão levanta múltiplos significados. Saberemos de novo algo que nunca soubemos? Ou saber de novo é quase como lembrar o que já sabíamos? Esta é uma das razões que aproxima teatro e pedagogia. Jogamos ao teatro, como jogámos a vida toda. Sabemos brincar, não precisamos que nos ensinem a arte do jogo. Bayón (2003) afirma: “(...) a capacidade de criar não é exclusiva de algumas pessoas ... a criatividade pode e deve ensinar-se” (citado em Gomes, 2014, p.17). Estimular os alunos, de todas as formas possíveis, apelando à sua participação e ao exercício da sua criatividade – será neste aspeto que o teatro se revela, neste espaço de criação livre, onde se pode praticar o jogo teatral. Maria Gil (2017) destaca o seu sentido agregador e cooperativo:

(...) o brincar como elemento decisivo para a criação de um grupo uma vez que o teatro põe a ênfase na ação e na expressão, no envolvimento do «eu» através do descobrir a fazer, em contraste com o refúgio numa atitude passiva e acrítica. (p.90)

A arte e a educação podem ser aliadas no caminho para novas descobertas. Será a educação artística a dar um contributo importante para desenvolver a capacidade emocional e é através dela que se podem abrir os tais campos de percepção que mencionei anteriormente. A partir daí a educação flui, circula de forma orgânica, sem ser castrada por uma normatização do acesso ao conhecimento. A base artística é a mesma desde sempre: contar uma história que cativa o seu público, captar a atenção de quem nos ouve. Os criadores que cruzam sistematicamente encenação com formação – arte e pedagogia, sabem muito bem como esta técnica é exigente. Tanto Eugénio Barba como Peter Brook construíram um legado que se prolonga nos seus ensinamentos, que se revê na prática que evolui nos seus atores, agora também eles criadores e formadores.

Assumir a dimensão de criador-pedagogo, nesta perspetiva de arte humanista, de ver que o ator é sobretudo pessoa, tal como o aluno e tal como o encenador-professor. Será neste ramo que assenta essa ideia de humanismo: centrar o pensamento, a filosofia, no ser humano. E todos nós somos espetadores, todos olhamos de fora, intuímos e procuramos por aquilo que mais nos atrai. Rosseto (2016) afirma: “O corpo em percepção, do artista e do espectador, revela a herança material e imaterial em trocas constantes, pessoais e coletivas” (p.35). Somos atores, alunos, espetadores, encenadores e professores, temos todas essas versões dentro de nós, sabemos geri-las perante os desafios da vida, essas são competências que apreendemos no ensino do teatro. Viajar até ao lugar do outro, ser o outro, pensar e defender o ponto de vista do outro, todas estas “virtudes” do ensino artístico estão patentes nos seus princípios. São inúmeras as possibilidades de cruzamento, de ligação com a vida, com as suas dinâmicas e relações sociais.

Percebo, assim, que o papel decisor, a ativação dos campos de percepção do seu recetor e a constante necessidade de renovação, são os pontos de aproximação mais evidentes na relação entre a função de encenador e de professor. Rosseto (2016) refere Carl Jung e acentua esta relação entre criador e recetor, reforçando os seus benefícios: “Assim, o potencial criativo do artista e o potencial perceptivo do espectador encontram-se em comunhão na obra de arte” (p.34). Estes dois espaços de ação, o artístico e o pedagógico, distinguem-se em várias áreas, destacando-se as que analisei acima: o professor tem menos liberdade e trabalha de uma forma mais condicionada; o encenador pode ser menos agregador nas suas opções e particularizar as escolhas artísticas que faz. No entanto, Rosseto (2016) afirma: “A experiência artística não se encerra no momento da recepção, pois a sua reverberação permanece ativa” (p. 36). E esta contínua ativação

dos campos de percepção abarca a dimensão pedagógica da arte, mais especificamente, do teatro.

Têm ambos complementaridades, que beneficiam as duas práticas, sendo o treino do ensaio e o treino da sala de aula ótimos ginásios para garantir outra das evidências: a da formação de públicos. Tanto o professor como o encenador reúnem na sua génese de trabalho uma função pedagógica, educativa, os dois devem ter essa questão presente, quando fazem as suas escolhas e determinam qual a via que querem seguir e defender. E a essência da educação é a do ser humano, a de ser sempre um espaço de escuta ativa, em presença e no presente. Segundo Rosseto (2016): “O universo de leitura de um espetáculo dialoga muito intimamente com o horizonte de leitura que o espectador projeta” (p.30). Se formos este espaço de escuta, as nossas projeções vão interagir com as dos nossos espetadores e alunos, estaremos a partilhar uma visão, um sentido de compreensão do ser humano, dos seus desejos e sonhos.

Num exercício de interpretação do pensamento de Jung, Rosseto (2016) afirma que “o processo criativo vai além do consciente, do pessoal; a opção por um assunto ou a inspiração nascida no pensamento do artista advém de processos captados do inconsciente coletivo” (p.32). O autor acrescenta: “Logo, a produção artística é entendida pela psicologia junguiana como manifestação do inconsciente coletivo; desse modo, o artista transcreve imagens arquetípicas originadas das camadas do inconsciente no processo criativo, que reverberam de modo especial no espectador (...)” (*Ibidem*). Fala da relação direta entre criador e espetador / encenador e ator / professor e aluno; de sermos sempre reflexo do outro e, portanto, estarmos sempre a criar sobre esse pensamento coletivo, esse sentir coletivo. O que é produzido é nessa medida sempre um grito de um todo e não de uma minoria. O criador e os seus objetos são esse resultado reflexivo do mundo, do presente, do agora. Este “inconsciente coletivo” é garantia de que a cultura é identidade. Se a obra de arte representa sempre esse reflexo, essa transcrição biográfica da vida, a produção cultural é sempre o que fica para testemunhar a nossa passagem. Encontrar a identidade, no e do espaço escolar, é o que procuramos estimular e garantir, com segurança e sistemas de apoio que permitam aos alunos superar desafios e atingir as metas que vão estabelecendo.

3.3 Pedagogo Teatral: relação entre pedagogia e criação teatral

A figura do Pedagogo Teatral, epíteto atribuído por Eugénia Vasques a João Mota, no livro com o mesmo título, suscita a pergunta: Que mais-valias pode ter este género de pedagogo? De que forma pode ser um “melhor professor”, com todas as qualidades que o definem? E como manter essas qualidades ao longo da experiência docente, quando os grupos e os espaços se alteram, retiram ou acrescentam condições de trabalho? Para Nóvoa (1992), um bom professor engloba cinco competências: o conhecimento, a cultura profissional, o tato pedagógico, o trabalho em equipa e o compromisso social. Se estes cinco campos de ação estiverem presentes no perfil do “bom professor” podemos assumir que a "tarefa" de dar aulas está efetivamente garantida? Ou temos que assumir que, ainda que estes cinco pontos estejam apreendidos, as condições exteriores podem modificar o perfil docente?

Tudo isto é determinante para que o bom professor surja a cada aula, a cada exercício, independentemente da turma e do espaço que lhe é atribuído. Logo, a flexibilidade, a capacidade de adaptação, é uma das mais importantes características do bom professor. Vasques (2010) refere um dos momentos observados nas aulas de João Mota, e da sua relação com os alunos: “Fala sobre a multiplicidade de interpretações, e a importância do acaso e do imprevisto na criação artística” (p. 81). É este tempo de reflexão que exercitamos no teatro, em contexto de criação artística e de ensino, quando reagimos ao outro, quando interpelamos e somos interpelados. Quando desenvolvemos respostas à falha, ao que não controlamos, estamos a desenvolver todas as capacidades mencionadas acima.

Somos, numa sala de aula, parte de um todo, e numa sala de aula de teatro esse todo ganha um significado ainda mais evidente. A “missão” que nos leva a entrar num espaço sem mesas e cadeiras, onde a organização física do grupo em nada se assemelha a uma sala de aulas "normal", deve ser assumida com toda a cerimónia logo no primeiro contacto. E é aqui, neste primeiro impacto, que nos diferenciamos das outras disciplinas. Toda a educação artística é marcadamente diferente, mas considero, como já referi, que o teatro é a mais completa. Vasques (2010) analisa desta forma a relação que João Mota estabelece entre teatro e educação: “(...) um ensino globalizante que prepara, (...) que integra uma consciencialização estética, o outro nome que o pedagogo atribui à

consciência de cidadania, que visa desenvolver, tanto no ator, como no formador ou na criança” (p. 94).

"Teatro é vida", mas normalmente não pensamos na nossa respiração, na nossa forma de andar, em como tudo o que não verbalizamos nos define e marca. Mas todas estas componentes estão lá, na vida, nas nossas vidas, nas nossas relações conosco e com o outro. Por isso mesmo, teatro é vida sim, daquela palpável e que podemos tocar. Então ser professor de teatro é ensinar a vida, na sua forma menos artificiosa, mais próxima do real, da tal essência que esquecemos e deixamos adormecida na pressa do dia a dia. O teatro na educação segue, na minha opinião, quatro princípios essenciais: o emocional, o universal, o cooperativo e o da verdade.

Relativamente ao emocional, partilho a ideia de um pedagogo teatral, facilitador de possibilidades, de troca de experiências, de se por no lugar do outro. João Mota é a primeira referência que me chega, pela proximidade com o meu percurso profissional e também com o de Miguel Seabra. O ponto de análise de Eugénia Vasques, no livro em que apresenta algumas das práticas desenvolvidas por João Mota sob a perspetiva pedagógica, é bastante claro. A contaminação da função educativa do teatro, como princípio também artístico, é evidente. Não se pratica um sem o outro, nem se concretiza o processo artístico-educativo no seu máximo, sem se conjugarem os dois.

Refere Mota: “Ao valorizar-se o afecto universal do amor, promove-se uma pedagogia de alegria... esta educação da afectividade, com predominância do amor e da alegria, estruturará uma mais fraterna, aberta e compreensiva educação moral” (citado em Vasques, 2010, p.95) E considera ainda: "O que é importante para um professor é pensar em casa, procurar, investigar e ir estruturando, pouco a pouco, processos próprios de trabalho. Que se vão sempre renovando. E daí: «o método é não ter método!»" (citado em Vasques, 2010, p. 40). Esta forma certa como João Mota descreve “o que é importante” é reveladora da sua visão pedagógica. Do lado integrador que o teatro traz consigo, que se estende à aplicação dessas metodologias artístico-pedagógicas. Todos os princípios que abordei anteriormente surgem de forma simples e direta, neste esboço do que importa e define um professor. Este método que não se tem reage diretamente com muitos dogmas da educação. O que o teatro traz é essa perspetiva agregadora, esse abrir ao novo, o não recolher ao desconhecido.

Por mais distintos que sejam os métodos de cada pedagogo, o teatro trará consigo, como segundo princípio, um sentido universal, numa visão que conjuga o grupo num só corpo. Tamen (2014) refere Stanislavski que define assim o objetivo central do ator

perante os espetadores: “tocá-los profundamente” (p. 53). A universalidade do teatro e do seu propósito é chegar a todas e a todos, tal como a universalidade da relação do professor com o seu aluno é chegar a todos e a todas. Gama (1980) dizia: “Para ser professor, também é preciso ter as mãos purificadas. A toda a hora temos de tocar em flores. A toda a hora a poesia nos visita” (p. 97). Tal como o ator, que tem o objetivo fundamental de tocar o seu público profundamente, ambas as relações são atos de amor.

Regresso à “educação do ser sensível”, à educação do ato de amar incondicionalmente. João Mota é, portanto, um dos marcos que apontam para esta relação intrínseca entre o artista, o criador e o professor. Não só desenvolve a sua prática artística com a sua companhia, na Comuna - Teatro de Pesquisa, como contribui, ao longo dos anos, para o desenvolvimento de pedagogias aliadas à educação artística. Mota afirma:

E esse é um dos grandes objetivos das aulas e da concentração, que é levar as pessoas a perceber que, cá fora, somos pessoas normais, iguais às outras - eu só tenho que transfigurar-me, que proceder a um processo de transfiguração (...) que, na prática, é o que o ator faz: veste, despe, veste, despe. «O ator é o criador onde habita o texto». (citado em Vasques, 2010, p. 40)

Se habitarmos – mais do que o texto – a vida, o teatro na educação é um treino do viver, de ganhar a consciência que estamos de facto vivos. Transfigurar é isso mesmo, é ir além, deixar de ser passivo, reagir, agir, e o teatro incita à ação.

O terceiro princípio, o cooperativo, surge no sentido em que o educador artístico, ao recorrer à educação artística como guia da sua prática, da sua arte, recorre sempre à vida, conceito reforçado por João Mota, Peter Brook ou Stanislavski. Recorre às vivências dos seus alunos, aos seus pontos de vista, à sua forma de agir perante os desafios que lhe são colocados. É daqui que retira o saber, que transfere o que sabe e recebe, sem reservas, o que estes têm para lhe ensinar. Aprendemos tanto ou mais do que aquilo que ensinamos. Tal como na construção de um espetáculo, o encenador, atores e toda a equipa, transferem saberes. Nesse exercício comunitário, de entajuda e recapitalização de esforços é possível realçar o melhor de cada um. Todos especialistas da sua função, todos certos para a função que desempenham. Vasques (2010) enaltece exatamente essas competências na abordagem de João Mota, ao observar que busca, além da preparação profissional, “um ensino que integra uma consciencialização estética, o outro nome que o pedagogo atribui à consciência de cidadania que visa desenvolver, tanto no actor

principiante, como no formador ou na criança” (p.94). Se esta ideia de cooperação e entreajuda contaminar a sala de aula, rapidamente se dissemina por toda a escola. Aqui também o pedagogo teatral se revela em todo o seu esplendor.

Durão (2018) afirma que “[a] escola continua a ser um espaço de socialização essencial, que vai muito além da transmissão de saberes e da certificação de competências” (p.36). É assumido que precisamos de encontrar novos rumos, outras ideias, normas que possam ser mais flexíveis, ajustadas às diferentes realidades. Tudo isto está incluído no treino do ator. Do encenador. A pesquisa teatral muitas vezes parte da procura de não respostas, de não soluções. Ou seja, interessa ao processo criativo, ser desafiado pelas suas próprias escolhas e encontrar nas dificuldades ultrapassadas, soluções e não respostas facilitadas.

Levanto a questão: quem é que alimenta quem? O artista/pedagogo e/ou os alunos/atores? Esta relação de troca, de simbiose de saberes e de conhecimentos, este “fortalecimento de experimentações” que permite ao encenador, enquanto está na sua função de professor, enriquecer o seu léxico artístico. Grotowski afirma: “O diretor deve ter a capacidade de guiar o olhar, de despertar e de concentrar a atenção do espectador. O trabalho do encenador é um trabalho de “espectador profissional (...)” (citado em Rosseto, 2016, p. 41). Aquele que leva e traz conhecimento daquele que ensina. É urgente reconhecer que o pedagogo teatral pode e deve ser uma figura presente, que se transfigura entre o pedagogo e o artista, que leva e traz conhecimento e participa ativamente no processo educativo. Que agrega espaço escolar e espaço comunitário, atores e não atores, artistas de outras áreas de outros saberes, que abre a escola à comunidade, e a comunidade à escola. Aqui o pedagogo teatral é também o moderador e relator desta experiência.

Esta transição constante, entre um lado e outro, ganha ainda mais relevância se olharmos o caso do Teatro do Oprimido. Augusto Boal surge aqui como ponto-chave desta relação entre o teatro, a educação e a comunidade. A ideia de teatro de Boal é agregadora logo à partida. Surge como necessidade de resposta ao que já não tinha solução. As questões sociais no Brasil são merecedoras da maior atenção, pelas fragilidades que expõem, mas o teatro surgir como algo verdadeiramente transformador é significativo do seu poder. Para Boal (1977) é clara a função libertadora da arte:

O pensamento estético, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por

todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la. (p. 16)

Munir as pessoas, a comunidade, de instrumentos para a revolução. Uma revolução antes de mais interior, de cura e busca de outras formas de realização, de encontro com o outro, de renovar a esperança de que a mudança é real e possível.

As metodologias do oprimido multiplicaram-se em muitas outras abordagens, teatro debate, *playback theater*, dramaterapia, são formas de chegar aos confrontos mais desafiantes da comunidade, com estratégias que não exponham a intimidade, de forma gratuita. Apesar de serem práticas que partem da premissa da experiência real, a transferência para a personagem permite que haja distanciamento. E esse fenómeno é atingível por qualquer um, tal como demonstra Boal (1977), ao afirmar que “(...) todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (p.1). Todos nós nos emocionamos com cenas que nos remetam para algo que já vivemos. O facto de termos experienciado algo parecido, ativa o nosso sentido de empatia, o público sente que “(...) tudo o que acontece com o personagem, acontece vicariamente com o espectador; tudo o que pensa o personagem, pensa vicariamente o espectador” (Boal, 1977, p.109). Temos a capacidade de nos relacionarmos com algo que nunca aconteceu nas nossas vidas, porque sabemos, por instinto, imaginar como seria se fosse connosco.

Esse sentido criativo é ativado pela educação artística e o teatro é palco dessa viagem. Teixeira (2007) encontra pontos em comum entre Paulo Freire e Augusto Boal: “(...) a Pedagogia e o Teatro do Oprimido proporcionam um fazer pedagógico onde oprimidos se tornam capazes de perceber o mundo, refletir sobre o mundo, e se expressar no mundo” (p. 16). Dar palco a estes atores que todos somos é uma revelação. Estamos no mundo, existimos dentro desta cena que se extingue e renasce como no mito de Fénix. Sendo aqui Paulo Freire doutrinador da Pedagogia do Oprimido e Boal referência do Teatro do Oprimido, a relação entre pedagogia e criação teatral é explícita. Aliadas uma da outra, podem de facto mudar o mundo. Educar para criar e criar para educar.

Por último, o quarto princípio do teatro na educação, educar para a verdade. Stanislavski (2001) explica o conceito de verdade da cena aos seus alunos: “(...) criar a vida de um espírito humano, mas também expressá-lo de forma bela e artística” (p. ix), lembrando que o que se pretende alcançar com esse processo é “(...) uma verdade transformada num equivalente poético através da imaginação criadora” (*Ibidem*).

Defender algo em que acreditamos do “fundo do nosso coração”, eleva-nos o espírito. As defesas das nossas causas movem-se contra a maré. Somos sempre revolucionários, mesmo na antirrevolução. Quando nos permitimos, num espetáculo de teatro debate, afirmar as nossas crenças e defender ideais que nos são caros, sentimos poder. Temos esse poder de facto e sabemos que naquele momento isso é uma realidade. Ninguém a pode negar, nem nós próprios. E o que aquela experiência nos permite alcançar é demasiado evidente. Irá connosco, será recurso para diversas situações, onde saberemos agir de forma mais ponderada, conhecedora e sábia.

Observo que todos os exemplos de pedagogos teatrais reúnem um forte sentido de missão humanitária. Icle (2010) sublinha: “(...) a condição de emergência para a generalização da Pedagogia Teatral, se faz sentir na urgência do teatro como forma de humanização, como forma e como promessa de melhor viver (p.1). A educação e a arte são assim encaradas como uma missão humanista, porque é desta forma que o sentido da sua prática se cumpre, se realiza. Se tudo isto ecoa fortemente na formação do indivíduo, desde a sua base até à fase adulta, e depois continua com a educação ao longo da vida, tudo isto faz sentido e tem, de facto, relevância. Importa-me discutir essa questão: com todos os exemplos de pedagogos teatrais com metodologias de sucesso, com a disseminação dessa informação por todo o mundo, podemos continuar a não exigir que a educação artística seja obrigatória e, mais do que isso, que seja diversificada e de qualidade? No documento que define a *Estratégia para o Plano Nacional das Artes* (PNA, 2019) pode ler-se: “Compreendemos a educação como um processo de aprendizagem ao longo da vida, onde se constroem, de forma participada e conjunta, conhecimentos, capacidades e atitudes fundamentais para o desenvolvimento integral da pessoa” (p.17). E acrescenta: “As artes permitem, assim, encontrar outros códigos, que complementam aqueles que tornámos centrais na nossa sociedade e educação: o verbal e o da racionalidade lógica” (*Ibidem*).

Estamos reclusos das nossas vergonhas, das normas do sistema, do medo. Temos falta de pré-requisitos que nos dotem de mecanismos ágeis, orgânicos e assertivos, como controlar a respiração, manter o foco do olhar, parar e sentar. Este poderia ser o início de uma lista de conteúdos de uma aula de teatro ou de um ensaio. Repetimos diversas vezes estes conceitos que o nosso cérebro reconhece. Sabemo-los de cor. E por isso acedemos rapidamente ao que nos é dito, agimos de forma natural, circulamos dentro dos nossos pensamentos como água. Superar o medo é superar o opressor. Superar o medo é dotar o oprimido de liberdade. De ação e reação. De dar resposta. Isabel Alves Costa explica

como se manifestou o seu “desejo de teatro” (título, aliás, de um dos seus livros sobre pedagogia teatral): “Desde muito cedo que senti que eu própria não tinha talento para atriz, e desde muito cedo que o meu gosto pelo teatro se prendeu com a tarefa de dirigir e encenar” (Costa, 2003, p.45). Muitas vezes, o pedagogo teatral sente uma relação muito próxima com a educação. Com a orientação do outro.

Este sentido de missão é um dos pontos que mais me emociona na relação pedagógica de um professor com a sua profissão. Quando alguém vai em missão, associamos sempre um sentido sagrado. Algo que deve ser respeitado, conservado, pela sua dedicação exclusiva ao objetivo a que se propõe. Admiramos aqueles que cumprem grandes propósitos na vida, seguimos as suas afirmações e revelações. A vida de um pedagogo teatral está cheia de revelações. Esse sentido de missão é a primeira. Claro que muitos vão descobrindo ao acaso este caminho, e outros tantos vão perdendo o deslumbre e mudam de rumo. Mas acredito, como defende Stanislavski (2001), do fundo do coração, que esse é o triunfo, o verdadeiro mérito, levar sempre para a sala de aula o sentido de missão e do privilégio da sua prática.

3.4 Práticas com atores e não atores: conceitos, princípios e metodologias

Explícito, neste ponto, conceitos, princípios e metodologias de referência que permitam olhar para outros exemplos de práticas com atores e não atores. O pedagogo teatral revela-se ainda mais quando consegue aliar a sua atividade artística com a pedagógica, porque os métodos desenvolvidos são reconhecidos e aplaudidos, e os resultados evidentes. Muitos são referências mundiais, como Augusto Boal, cujo Teatro do Oprimido teve e continua a ter repercussão em diversos países. Partem de práticas com atores e não atores para a essência pedagógica do teatro.

Apesar de não se alterarem as propostas entre atores e não atores, o resultado, o nível e o foco da exigência diferem, porque os ensinamentos, com o mesmo exercício, podem ser diferentes. Com o ator desenvolve-se a perícia do gesto, com o aluno a capacidade de reação. Isso não altera a pertinência da proposta, apenas demonstra a plasticidade do teatro. De como se molda às necessidades de forma imediata, assertiva e certa. Mota resume a prática teatral desta forma; "No teatro, é essa a arte: observar! (...) Observar não é imitar." (citado em Vasques, 2010, p. 65). Esta capacidade de mimese,

pode ser explorada com benefícios tanto para o ator como para o não ator, no sentido em que a criação de personagem e esse treino da observação estão intimamente ligados, e a componente terapêutica de desbloqueio emocional também.

Tanto no ator como no não ator, a realidade é a referência, e essa transferência identitária tem efeitos artísticos e pedagógicos. A máxima “observar não é imitar” é profundamente filosófica e aumenta o campo de observação. Porque a simplicidade das palavras não diminui a sua força. É um apelo à liberdade, originalidade, criatividade, superação. E, por outro lado, tem também uma mensagem de autonomia, empatia e humanidade. Olhar o outro sem o olhar do outro. Ver e deixar ser. Abraçar conceitos como transformação, revelação e aceitação. Tamen (2014) relembra as palavras da sua mestre, Polina Klimovitskaya: “Em arte o que é mais fascinante é assistir à transformação. Cézanne pintou as formas de uma maçã a apodrecer. (...) É isso que fazem os grandes artistas: desvelam sensações” (p. 76). Essa transformação é garantia de sucesso, quando a associamos ao processo educativo.

Freire afirma: “Humanização e desumanização, (...) são possibilidades dos homens como seres inclusos e conscientes da sua inclusão. Mas, se ambas são possibilidades, só a primeira nos parece ser o que chamamos de vocação dos homens” (citado em Moura, 1978, p.116). Quando fala em vocação, revela o sentido da vida. O pedagogo teatral é reflexo da procura desse sentido. Na busca da humanização da personagem, da palavra dita, do movimento ensaiado. É nesta troca que se enriquece o indivíduo, individual e coletivamente. Daí a pertinência que todos estes conceitos, princípios e metodologias de referência têm no contexto educativo e artístico. Um não respira sem o outro, tal como todos nós somos seres feitos de carne e sangue. Por mais distintos, somos todos iguais, porque coabitamos o mesmo espaço, e, tal como a prática do teatro, esta experiência comunitária, transforma. O lugar de quem interpreta, de quem imagina, de quem habitará aquelas palavras e gestos, é sempre um lugar de compreensão. Somos instintivamente levados a “ser o outro” e estamos, aparentemente, só a brincar ao faz de conta. Esse jogo teatral, que é apenas um jogo, é vida e incita o jogador a estar presente, inteiro e disponível – conceitos ou objetivos que todos almejamos. Com mais tempo para estar presente, para estar inteiro, para estar disponível. É esse tempo que revelamos dentro de uma sala onde se “faz teatro”.

Isabel Alves Costa revela a conclusão a que chega um aluno, depois do trabalho desenvolvido a partir do trabalho com recurso a marionetas; “No fim do ano, o Pedro disse-me: – Olha, acho que percebi. Fiz a história de como eu gostava de ter vivido em

criança” (Costa, 2003, p.162). Esta possibilidade de nos recontarmos determina uma série de decisões que tomamos ao longo da vida. Ao nos recontarmos, perdoamos, aceitamos, revemo-nos. É uma forma extremamente terapêutica, que no caso do Teatro do Oprimido se tornou na sua imagem de marca. A arte e a educação articulam-se com a psicologia, a sociologia e a filosofia. As áreas do pensamento são presença assídua nesta descoberta que é o estudo do ser humano, e a educação artística vai além, porque é não só o estudo do ser humano, como é testemunha dessas incursões na mente. De como o lado emocional está intimamente ligado ao lado racional, de como o corpo e a mente funcionam a uma só voz, de como a prática da necessidade de nos exprimirmos nos liberta e apazigua. Ficamos ligados ao nosso íntimo, olhamo-nos com mais clareza e compaixão. O teatro é naturalmente pedagógico e a vida naturalmente teatro.

Outro exemplo de contaminação desta relação artístico-pedagógica e do trabalho com atores e não atores é o de Ana Tamen. Na sua tese de doutoramento, com o título *A renovação permanente, uma investigação sobre a arte do ator*, refere o caso de Polina Klimovitskaya como alguém que lhe “transfere o conhecimento” e de como esta o recebe e transforma. A sua experiência será útil, na medida em que demonstra, de forma inequívoca, não só o seu ponto de vista, mas também o da própria Polina enquanto aluna de Stanislavsky. Afirma Tamen (2014): “Nesses *workshops* a abordagem de PK [Polina Klimovitskaya] era sempre diferente e sempre estimulante. Mesmo quando, nalguns casos, certos exercícios eram retomados, havia sempre novas aprendizagens a retirar” (p.15). E define desta forma o seu sistema de ensino, como sendo “(...) exemplo vivo de um fluxo contínuo de criatividade. (...) Trata-se, em meu entender, de uma visão artística verdadeiramente coerente, em que não existe uma tensão entre aquilo que se ensina e o modo como se ensina” (*Ibidem*).

Em todas as formações e *workshops*, o trabalho desenvolvido foi sempre novo. As aprendizagens foram outras, porque já não éramos os mesmos. Nem os formadores, nem os alunos. Renovar constantemente o mesmo. Encontro aqui outra das referências para este estudo, a relação apaziguada com o sentido de impermanência, olhando sempre o palco e a escola. Como afirmou Heráclito, nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque já não é a mesma água, nem tão pouco somos os mesmos. Somos sempre novos no olhar e, na prática do trabalho do ator, é isso mesmo que se pede. Olhar de novo, não é só olhar outra vez. É olhar com novidade, com expectativa de ver o que ainda não se viu. Repetir sem imitar. Fazer de novo. Sempre com frescura. Como se tudo estivesse

realmente a acontecer agora, aqui, pela primeira vez. O relaxamento com que ensinamos, a forma como encaramos esta função de professor/ formador, abre portas para que os nossos alunos vejam um princípio real de prazer no trabalho. Não haver tensão, significa que tudo se conjuga de forma harmoniosa. Saber que da parte de quem dirige existe essa garantia de que tudo está ensaiado, percebido, encaminhado, previsto. Estamos seguros e, por isso, confiantes nas escolhas que fazemos.

O trabalho do ator parte de uma renovação constante, a criação. A renovação é o princípio de que existe sempre uma relação entre os dois. A criação e o recriar. Imitamos, repetimos, alteramos. O teatro parte sempre da ideia de mimese e, segundo Aristóteles, é esse o grande efeito do teatro. Faz relacionarmo-nos connosco. A origem da ideia de mimese é o espelho da vida. Reflete-nos. Olhamos o outro como nos olhamos ao espelho. Tamen (2014) sugere: “A mimese pode basear-se na, e referir a realidade, mas fá-lo de forma indirecta. Não será, pois, propriamente uma imitação da realidade mas sim a sua representação poética ou seja, supõe essencialmente um trabalho de composição artística” (p.23). A visão da arte e a missão do teatro é olhar a vida com um filtro de poesia, de beleza e de requinte. É permitir à razão que se deite ao colo do coração e desfrute.

O prazer de desfrutar da arte, seja em que contexto for, é sempre um tempo ganho. Não fazer mais nada do que, apenas e só, deixarmo-nos afetar. Deixarmos que aquela peça, obra, texto, nos mude, nos marque, como se fôssemos preenchendo o nosso corpo de espetador com tatuagens artísticas, numa espécie de mapa-corpo de receção teatral. Trazer o público a esse lugar de fruição e fazê-lo acreditar que só aqueles atores poderiam fazer isso. Esse nível de exigência obriga à presença efetiva em cena, à noção de aqui e agora. Entre a sala de aula e o palco não existem muitas diferenças, no sentido da presença efetiva, da liberdade de poder estar, sem mais nenhuma missão que não seja essa.

Tamen (2014) define desta forma o trabalho desenvolvido com Polina Klimovitskaya e de como foi determinante para o seu percurso: “(...) re-encontrámos a descoberta da autonomia (o egoísmo de que falou logo de início) (...) funcionou para mim como «combustível» muito útil, que me permitiu uma dinâmica da transformação permanente; uma energia inesgotável de criatividade (p.86). E relembra as palavras da sua mestre, citando-a: “A criatividade é uma dinâmica pessoal que se pratica por gosto” (*Ibidem*). Encontramos aqui os princípios do trabalho do ator enunciados na sua abordagem, a ideia do ator permanente, consciente da sua constante pesquisa. A permanência surge como fluidez, movimento, avanço. Porque falamos de uma permanência que não é estanque, que se renova. É a permanência do desejo.

O desejo é motor de si mesmo. Basta-se a ele próprio. Existe, no sentido de desejar algo, uma predisposição enorme para enfrentar o desafio. E existe alegria nessa escolha. Uma felicidade imensa que alcançamos na procura de satisfazer o desejo. Tamen revela com este testemunho que a alegria também está neste corpo que recebe informação, que se revê nas escolhas partilhadas. Existe este encontro de almas entre mestre e aprendiz, que faz do aluno um ser criador vigoroso, impulsionado pelos desafios que a mente do outro lhe lança. Branco (2000) relembra as palavras de João dos Santos, que define assim a figura do mestre: “Os mestres são modelos, modelos de disponibilidade. Ser ou estar disponível é ter uma vida interior que se organize em termos de deixar espaço para a sensibilidade e para a sabedoria dos outros” (p.302). E acrescenta: “O encontro não é só obra do acaso, é também obra da disponibilidade recíproca daqueles que se encontram. O encontro depende da convicção do que de perene existe nos nossos semelhantes” (*Ibidem*).

Nos caminhos que vamos selecionando, parece que nos reconduzimos a sítios onde já estivemos, alguns que nos garantem que fizemos a escolha certa em abandonar aquela forma de fazer ou de estar. Mas outros surgem antes do nosso tempo de estar ali. Esses voltam mais vezes, como se estivessem à espera que estivéssemos prontos para os receber, para compreender a complexidade da sua simplicidade, como refere Tamen (2014): “(...) a verdade é simples: por isso é que é tão difícil encontrá-la. Quando as coisas são muito obscuras é porque os pés não estão na terra, é porque não há verdadeiro conhecimento” (p. 66). Ponhamos então os pés na terra, deixemos que eles se enterrem bem, que se cubram totalmente e depois, só depois, olhemo-los com a simplicidade da verdade. São só uns pés cobertos de terra, que nos dizem tudo o que precisamos de saber sobre o mistério da vida. Da terra vimos e a ela vamos voltar, com um corpo não mais velho, mas mais experiente. Com uns olhos, não mais cansados, mas mais abertos. Com mãos, que em vez de rugas, guardam histórias e memórias de outras mãos:

Ter uma mente aberta é, de longe, muito mais importante do que acumular conhecimento; e ela pode conseguir-se não amontoando mais e mais informação, mas sim estando atento aos nossos pensamentos e sentimentos, observando-os cuidadosamente e às influências que exercem à nossa volta, escutando os outros, observando o rico e o pobre, o poderoso e o humilde. (Krishnamurti, 2018, p.53)

Esta poderia ser uma frase dita por um professor de teatro ao definir os conteúdos da sua disciplina. Ter uma mente aberta, não amontoar informação e ouvir o nosso interior, o nosso instinto. Observar não é copiar, nem reproduzir, como diz João Mota. É recriar. Peter Brook mostra-nos um teatro de busca interna, de trabalhar o invisível que vive e alimenta o universo interior do ator. Para ele, o ato teatral simplesmente é, não precisamos de nos esforçar nem forçar a sua existência. Brook (2008) define desta forma o ato teatral: "Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio, enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral" (p.7). Mais tarde, em *O diabo é o Aborrecimento*, Brook reviu esta sua definição, acrescentando que, com aquele que atravessa, deve estar também outro que lhe dá a contracena. Esta relação a dois, seja a da contracena, seja a de observador e observado, remete, outra vez, para a vida. Em Peter Brook pode-se encontrar um olhar de detalhe, de cuidado com o gesto banal, corriqueiro, tal como um professor que sabe olhar o aluno além do óbvio, que o vê na sua dimensão global. Esta ação simples de atravessar um espaço vazio e imediatamente catapultá-lo para o lugar da cena, de espaço cénico, é o princípio do seu trabalho. Tudo é cena.

Na sala de aula, tudo é espaço de aprendizagem, porque nada está errado. A verdade da cena também está no erro, porque não existe esse conceito. João Mota refere:

O Peter Brook dizia uma coisa muito importante: o mundo da razão, da racionalidade, é quem comanda; o mundo da sensibilidade, do ser sensível, não se trabalha. E a verdade é que o nosso trabalho tem de partir de uma espontaneidade, de uma intuição, de uma autenticidade muito grande. (citado em Brook, 2008, p. 208)

A verdade não se trabalha, de facto. A verdade é um dado adquirido pela sua essência. Daí que a liberdade também o seja dentro do espaço da criação: podemos, mesmo, ser qualquer coisa, em qualquer formato. Quando encontramos autenticidade, sabemos que chegámos onde devíamos estar. Sternberg (2010) afirma: “A percepção sensorial é o processo pelo qual as pessoas organizam as impressões sensoriais, a partir do histórico de vivências passadas, de forma a atribuir significado às informações recebidas” (citado em Rosseto, 2016, p.19). Vemos o que queremos ver, somos nós que edificamos a nossa própria realidade.

Um ator que desenvolve a sua pesquisa a partir da verdade, que genuinamente está comprometido com essa procura, está sempre certo. Stanislavski (2001) afirma: “A

criatividade em cena (...) exige a completa concentração de toda a natureza física e interior do ator, e a participação de todas as suas faculdades físicas e interiores” (p.19). O encenador, partindo desse princípio, irá estimular o ato criativo, numa demanda partilhada, com um olhar de plena compreensão do processo revolucionador que se está a desenvolver.

João Mota recorda o trabalho com Peter Brook: “(...) esse é um tema recorrente: procurar o lado oculto, o lado subterrâneo que não conhecemos. É assim que se pode evitar o cliché, o “fazer bonito”, a estética pela estética. É também assim que se procura a autenticidade” (citado em Brook, 2008, p. 208). Para João Mota, entre verdade e interioridade está toda a essência da pesquisa teatral. O trabalho que desenvolveu com Peter Brook, e que transferiu depois para o seu trabalho com os alunos, é também a essência da pesquisa pedagógica, do ato de ensinar. Ir procurar as nossas perguntas mais profundas, redescobrir curiosidade no banal, ter prazer no tédio. O oculto surge no vazio, quando nos permitimos estar disponíveis para que ele venha, naquele momento em que ainda pode ser tudo. Esse é o ato de imaginar e imaginar é criar.

Quando olhamos para dentro de nós, damos conta de detalhes que ainda não conhecíamos. Sinais na pele que inscrevem novas memórias. Rugas que nos fazem sorrir, outras que nos emocionam pela história que contam. Está no nosso corpo exterior, mas também no nosso corpo interior. Como se nos pudéssemos virar do avesso e exteriorizar as nossas entranhas. Stanislavski (2001) elabora assim a ideia: “(...) *atenção sensorial*. (...) [Princípio] especialmente valioso para o trabalho de criador da preparação da «vida de um espírito humano num papel»” (p. 19). Ao mergulhar nas razões da nossa existência, ao encontrar as respostas, que muitas vezes são mais simples do que conseguimos imaginar, estimulamos competências de desenvolvimento pessoal. Estamos a trabalhar-nos por dentro. Seremos, assim, mais capazes de gerir o nosso eu e o eu dos outros. Tal como num palco, poderemos dar a contracena na altura certa. Dizer o texto com verdade, saborear as palavras, respirar.

Peter Brook, através do modo holístico como aborda o teatro, e da dimensão interior para a qual orienta os seus atores, reflete essa preocupação. A sua referência no campo da pedagogia teatral prende-se muito com esta visão, mais uma vez, humanista. Como já referi antes, em Mota, Boal ou Stanislavski, centrar a pesquisa de um ensaio ou de uma aula no indivíduo permite levá-lo para um lugar de destaque. Esse lugar dá confiança para arriscar, porque tem o domínio completo da sua mente, alinhada com o seu corpo. Já sabe como fazer, corra bem ou corra mal. Afirmar o espaço das práticas

teatrais no espaço das práticas pedagógicas passa por esta evidência da formação humana que lhe é inerente, e que também se aplica no sentido inverso.

Recorda João Mota: “Hoje fala-se muito de expressão dramática e corporal, mas a verdade é que alguém teve que iniciar estas coisas – e um dos grandes iniciadores foi exactamente o Peter Brook. Por isso é que criou o Centro de Pesquisa Teatral” (citado em Brook, 2008, p. 210). Com efeito, a par de Brook, que em 1970-1971 criou o Centre International de Recherche Théâtrale, outros nomes relevantes do teatro na educação desenvolveram experiências pioneiras, entre os quais Viola Spolin, que publicou em 1963 o primeiro livro de jogos teatrais, ou Augusto Boal, que começou também na década de 60 a desenvolver o que viria a ser o Teatro do Oprimido. Em todos estes exemplos é visível o papel transformador que os cruzamentos destas duas práticas podem concretizar. É a mensagem de que estamos numa demanda comum, leal em princípios de respeito e igualdade, de empatia e compaixão, de renovação e renascimento. Brook (2008) destaca a particularidade do teatro que o faz ser tão especial: “(...) é sempre possível recomeçar. Na vida, isto não passa de um mito, pois nós não podemos regressar a nada. (...) No teatro, a ardósia está sempre limpa” (p. 205). Na minha perspetiva, também na vida é possível recomeçar, reescrever, modificar. Será um corpo que já viveu, mas que ainda se surpreende com o que está por dizer. É o princípio do espanto. E a celebração da existência.

4. METODOLOGIA

| ' ' | | ' ' |

Como afirma Gil (2007), “[a] pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema até à apresentação e discussão dos resultados” (p.17). Neste capítulo pretendo apresentar e fundamentar as opções metodológicas, começando com a apresentação do plano de estudo, seguido da apresentação dos princípios éticos inerentes ao processo de investigação. Prossigo para a abordagem dos processos e técnicas de recolha de dados, concretamente a pesquisa documental e a observação direta e indireta, assim como dos processos e técnicas de análise dos mesmos.

4.1 Plano de estudo

Este estudo, enquadrado no paradigma interpretativo e numa metodologia qualitativa, constitui-se como uma abordagem exploratória e descritiva face ao tema, que, segundo Gil (2007), “(...) tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (p.17). Coutinho (2015) defende que o paradigma interpretativo se baseia “numa epistemologia subjetivista que valoriza o papel do investigador/construtor de conhecimento, justificando-se por isso a adoção de um quadro metodológico incompatível com as propostas do positivismo” (p. 17). Pressupõe que o investigador sustente os seus resultados, não só nos dados que recolhe como referências para o seu estudo, como também com a sua subjetiva interpretação dos mesmos, que valida a partir das ligações que encontra ao longo do processo.

Centro este estudo na figura de Miguel Seabra e na(s) sua(s) prática(s) artístico-pedagógicas, nas suas aproximações, diferenças e complementaridades. Comecei por recolher referências em livros, artigos, entrevistas, estudos académicos e documentos que reuniam temáticas pertinentes para o tema a tratar. Coutinho (2015) reconhece que a pesquisa bibliográfica pode ajudar a “centrar e refinar” (p. 60) os objetivos do estudo e a problemática. Pesquisei dentro da temática da arte e da educação artística, de práticas de encenadores, testemunhos de investigadores e pensadores, e de modelos de pedagogos teatrais que me ressoaram no imediato como estruturantes. Algumas eram partilhadas por Miguel Seabra e são referências diretas das direções que toma; outras decorreram da revisão de literatura e convergem com muitas das práticas que pude observar.

Este momento foi inicialmente muito limitado, porque me cingi a poucos dados, sentindo imediatamente necessidade de alargar o espectro, de sair da minha zona de conforto e desafiar-me com novas formas de dizer e de pensar. Rapidamente este espaço, que era limitado, se exponenciou e senti necessidade de seleccionar informação e um *corpus* documental a analisar. Segundo Bogdan e Biklen (1994): “O termo dados refere-se aos materiais em bruto que os investigadores recolhem do mundo que se encontram a estudar; são os elementos que formam a base da análise” (p.149).

Do meu orientador recebi também os ajustes certos, fui sendo encaminhada e orientada para que pudesse chegar ao enquadramento teórico munida das ferramentas necessárias. O olhar exterior que esta parceria permite é essencial para não andar à deriva, entre dados e referências que parecem, a um certo ponto, todas úteis, e noutros momentos do processo, totalmente dispensáveis.

Tinha ainda as minhas notas de campo, que recolhi de 2015 a 2020, de diferentes etapas da minha relação como “participante” nas práticas de Miguel Seabra. Primeiro, como aluna, depois, como observadora e, por fim, como assistente de encenação. A observação direta, segundo Quivy e Campenhoudt (2005), “é aquela em que o próprio investigador procede directamente à recolha das informações, sem se dirigir aos sujeitos interessados. Apela directamente ao seu sentido de observação” (p.164). A primeira tarefa foi a de as organizar e estruturar, para que se enquadrassem nos pressupostos deste estudo e facilitassem a sua consulta.

Esta recolha permitiu desenhar um quadro teórico de referência, onde me pude debruçar com a segurança de ter ao meu dispor toda a informação fiável e pertinente. Fui aqui buscar o apoio que precisava para poder tratar os dados dentro de uma perspectiva alargada, sem me fixar apenas numa versão da história, cruzando as referências de modo a fortalecer este estudo.

4.2 Processos e técnicas de recolha de dados

Os processos e técnicas de recolha de dados que adotei tiveram em conta a problemática do estudo, centrada na questão de partida. As principais técnicas de recolha de dados foram a pesquisa documental e as minhas notas de campo, recolhidas através de observação direta participante, no caso das aulas e da assistência de encenação do *Ca_minho*, e de participante observadora, no caso do workshop e dos ensaios de *Os*

Silvas. O foco esteve sempre na pertinência e fiabilidade da informação partilhada, numa recolha ponderada e atenta, para garantir sobretudo a coerência do que seria depois apresentado e discutido no plano escrito.

4.2.1 Pesquisa documental

Direcionar a pesquisa documental com rigor e assertividade é determinante para o sucesso da investigação. O princípio do processo parte sempre de uma base que já vem rasurada, que já tem a sua própria história. Coutinho (2015) afirma que “o investigador nunca parte do zero” (p. 59), sublinhando a importância de reconhecer toda a informação que já foi produzida e disseminada. Este foi o primeiro pensamento que me guiou, perceber o que já existia e que ressoava no meu estudo. Num primeiro momento, procurei reunir informação que sustentasse o caminho para chegar às respostas das questões orientadoras que defini. Quivy e Campenhout (2005) referem que a pesquisa documental ajuda o investigador “(...) a adoptar uma abordagem penetrante do seu objetivo de estudo” (p.49) e, desta forma, “(...) encontrar ideias e pistas de reflexão esclarecedoras” (*Ibidem*). Ao articulá-las com os objetivos que estabeleci, fui estreitando o caminho e afinando as ligações que se iam desenrolando no decorrer da recolha de dados.

Num segundo momento, fui ainda mais incisiva e delimito um *corpus* documental mais restrito, mas suficientemente amplo para abarcar várias dimensões do objeto de estudo. Recorri, por isso, a documentos diversificados, desde notícias, cadernos de encenação, documentários e entrevistas de e sobre Miguel Seabra, obtendo os materiais que constituem o corpus documental que reuni. Num primeiro momento, numa perspetiva exploratória, permiti-me ser contaminada por vários impulsos e direções. Depois, estabeleci ligações entre diferentes conceitos, comparei práticas diversas, percebi onde poderia encontrar diferenças, semelhanças e complementaridades. Retive toda essa informação que se mostrou possível de articular entre os meus objetivos e os princípios que os sustentavam, e avancei sobre ela para a fase seguinte, a da análise dos dados.

4.2.2 Observação direta participante, com registo de notas de campo

Começo por caracterizar este ponto como um mergulho na sala de aula e de ensaios de Miguel Seabra. Anne Laperrière descreve exatamente assim o recurso à observação participante: “(...) a imersão total da investigadora, na situação social em estudo” (citada em Gauthier, 2003, p. 258). As notas de campo que recolhi reportam-se a um período de tempo entre 2015 e 2020, ao longo do qual pude observar diferentes modalidades de atuação do mesmo encenador e professor. Entre as aulas na Escola Superior de Educação e os ensaios no Teatro Meridional, reuni quatro cadernos de notas de campo (cf. Anexos A, B, C e D). Cada um destes cadernos remete para modos de observação diferentes, porque a minha função foi diferente nas quatro situações, apesar de todas se enquadrarem nesta tipologia de observadora direta participante. Segundo Laperrière a recolha de dados através deste recurso, numa abordagem qualitativa, “(...) visa a compilação da informação a mais completa possível, sobre uma situação social particular” (*Idem*, p.259).

No anexo A, que reúne as notas de campo relativas à unidade curricular de Oficina Artístico-Pedagógica, em 2015, partilho a minha perspetiva de aluna, no primeiro encontro próximo que tive com Miguel Seabra, quando o conheci e me alinhei pela primeira vez com muitas das referências e ideais que partilhava. As notas de campo, segundo Bogdan e Biklen (1994), são “o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiência e pensa no decurso da recolha” (p.150), ou seja, um primeiro registo, que reorganizei e estruturei de maneira a poder analisá-lo e partilhá-lo de forma objetiva.

Passados dois anos, voltei a ter a oportunidade de olhar de fora o seu trabalho, desta vez no âmbito de uma formação para atores e profissionais ligados à área da educação artística. O anexo B recolhe as notas que registei nesses cinco dias de trabalho, num total de 24 horas. Aqui o mote foi diferente, uma vez que havia um grupo de participantes e outro, em igual número, de observadores. Para além disso, já reconhecia a linguagem e os exercícios, o que me permitiu relacionar os registos que ia fazendo com as referências e as estratégias partilhadas.

Em 2019 integrei a equipa artística do espetáculo *Ca_minho* como sua assistente. Os cadernos de encenação, vistos do lugar onde me encontrava, refletem ao pormenor todas as fases daquele processo de trabalho. São um retrato fiel de um percurso de

pesquisa teatral em bruto, onde o lugar do observador foi consistente e pormenorizado na descrição do que observava. Para além disso, são o registo que reúne um maior número de dados, obtidos num total de quarenta e três dias até à estreia.

Por fim, em 2020, registei a última parte destes quatro anexos, que remete para um total de sete ensaios do espetáculo *Os Silvas*, que acompanhei apenas pontualmente, já com o olhar orientado para a realização desta dissertação. Ainda pude observar um dia de formação com um grupo de atores além do elenco, o que me permitiu rever abordagens, assim como perceber evoluções e ajustes da parte do formador.

A importância destes registos é inequívoca e deu-me sustento para que me fosse reencontrando nas minhas palavras, para que reconstituisse o que senti e observei no momento, como um regresso ao passado, com o filtro do presente. Com este precioso registo, pretendo enquadrar os caminhos que Miguel desenha com as suas práticas. Como refere Laperrière, “(...) as expressões tipicamente privilegiadas pelos atores constituem fontes preciosas de descoberta do seu universo simbólico” (citada em Gauthier, 2003, p. 270). Este universo é o que me proponho desvelar.

4.3 Processos e técnicas de tratamento de dados

Depois da recolha de dados, parti para a estruturação dos mesmos, de maneira a possibilitar uma análise o mais clara possível, que abrangesse todas as dimensões que me propus trazer para este estudo. Recorri a duas técnicas de tratamento de dados, a análise documental e a análise de conteúdo. Em ambas procurei ser o mais minuciosa possível, sabendo que nem toda a informação merecia o mesmo tratamento e relevância, tendo recorrido pontualmente a umas e exaustivamente a outras.

4.3.1 Análise documental

Na análise documental, os documentos a serem analisados, segundo Quivy e Campenhoudt (2005), podem ser de vários tipos: “manuscritos, impressos ou audiovisuais, oficiais ou privados, pessoais ou provenientes de um organismo” (p. 202). Essa abrangência permitiu-me cruzar diferentes fontes e ampliar o meu campo de referências. A sua pertinência revela-se pela “(...) riqueza de informações que deles podemos extrair e resgatar (...) porque possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja

compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural” (Sá-Silva, Almeida & Guindani, 2009, p. 2).

Os critérios que selecionei e agrupei, sempre centrados na figura de Miguel Seabra, regem-se pelos objetivos que estabeleci e pelos capítulos apresentados neste estudo, afirmando linhas de trabalho flexíveis entre arte e pedagogia, atores e não atores, encenador e professor.

Parti para a análise de trabalhos académicos e artigos, que apontavam ligações e complementos ao meu estudo. De forma a organizar toda a informação, destaquei todas as partes de texto que me pareciam mais pertinentes e que poderia relacionar e citar no corpo desta dissertação, seguidas de notas minhas, que mais tarde reescrevi e introduzi no texto. Para além disso estabeleci ligações entre as duas entrevistas analisadas, que organizei posteriormente em duas tabelas: Referências – História de vida (Anexo E.3) e Referências – Princípios (Anexo E.4).

Esta primeira fase foi bastante complexa e difícil de ultrapassar, não só porque a concretização desta dissertação me parecia ainda distante, como também pela enorme dimensão de dados e relações que se estabelecem e que ficam dependentes do processo de escrita. No entanto, esta tabela foi um guia para a escrita, assim como as próprias fontes (material selecionado em jornais e revistas e informação diversa disponível em centros de documentação e nos arquivos físico e digital do Teatro Meridional), porque tudo o que relia me fazia sentido.

4.3.2 Análise de conteúdo

Para a análise de conteúdo, procurei estabelecer ligações entre diversos pontos que emergiam das minhas notas de campo, das entrevistas e documentos que selecionei. Coutinho (2015) afirma que este procedimento permite “(...) analisar de forma sistemática um corpo de material textual, por forma a desvendar e quantificar a ocorrência de palavras/frases/temas considerados «chave», que possibilitem uma comparação posterior” (p. 217). Dentro desta ótica, verifiquei que existem temas centrais, referências que se repetem e que, ao longo do tempo, se vincam ainda mais. Muitos dos autores a que recorri neste capítulo, por exemplo Bardin (1977) ou Quivy e Campenhoudt (2005), referem que este procedimento é sobretudo uma relação de proximidade com a palavra registada, o que permite fazer uma análise clara e estruturada do seu conteúdo. Isso

permitiu que criasse um índice de conceitos, que pude depois agrupar e quantificar, consoante a sua menor ou maior evidência na prática de Miguel Seabra (Anexo E.1 e E.2). Esta análise de conteúdo e respetivas tabelas, pela sua extensão, não foram integradas nos anexos, tendo optado por integrar uma tabela-síntese em alternativa (Anexo E.1). Elaborei também uma tabela que reúne o que chamo de Seis Conceitos Centrais, na qual identifico os principais indicadores e unidades de registo (Anexo E.2).

Ao proceder à análise de conteúdo das minhas notas de campo percebi que existem ideias semelhantes, que se vão maturando, que se vão esclarecendo e que se pronunciam de forma cada vez mais assertiva. Este processo permitiu-me chegar a um conjunto final de conceitos, como se esta análise me permitisse, a cada passo, apurar objetivos e possíveis respostas às questões orientadoras. Foi como se estivesse constantemente a encontrar pistas para o que procurava, que me sustentavam o pensamento e as relações que fui estabelecendo. Réjean Landry define desta forma o que considera ser o objetivo destes procedimentos: “(...) é conseguir fazer inferências válidas. Estas dizem respeito aos emissores das mensagens dos textos, ao conteúdo destas mensagens ou aos destinatários das mensagens” (citado em Gauthier, 2003, p.346).

Neste caso, muitas das mensagens que analisei são-me dirigidas ou redigidas por mim, observadora direta participante. Existe neste estudo uma contaminação propositada e assumida, que parte da minha questão de partida, definir a singularidade dos processos de trabalho de Miguel Seabra através do meu olhar. Tudo o que relaciono passa, intencionalmente, pela minha experiência pessoal e pelas referências que articulo entre o que vejo e o que sou e em que acredito.

5. APRESENTAÇÃO DE
RESULTADOS: um percurso
entre o sagrado e o
profano

| | " | | "

Passo a apresentar os resultados deste estudo, estruturados em quatro tópicos organizadores, que decorrem do sentido dos objetivos gerais definidos e que cruzam a vida e obra, a arte e a educação. Primeiro começo por olhar Miguel Seabra, partindo da vida e cruzando com a obra, assumindo que uma é indissociável da outra. Apontar aproximações e complementaridades, condicionantes, possíveis bloqueios e estímulos, que se foram enredando na biografia e na prática artístico-pedagógica. Divido depois a minha visão da(s) sua(s) prática(s), em três momentos distintos, a partir de diferentes pontos de análise: como aluna, observadora e assistente de encenação. Primeiro como professor; depois como formador de atores e profissionais da área artística e por último, como encenador nos espetáculos, *Ca_minho*, e *Os Silvas*.

5.1 Vida e obra e o sentido da existência: caminhos orientadores

“O único sentido do encontro está no encontro em si” (Anexo G), começa por dizer Miguel Seabra numa das duas entrevistas que analisei, a primeira para a revista “Boca de Cena”, em 2006, e a segunda para o programa de televisão, “Baseado numa História Verídica”, em 2019, que integra a programação do Canal Q. Parto desta frase, porque quero começar pelo princípio, ou seja, pelo meu encontro. Ir ao “Meridional” é uma experiência, pela familiaridade com que somos recebidos, pela beleza simples cuidada, acarinhada, pelo sentir a casa que atravessa aquele espaço aberto e amplo, e que ao mesmo tempo nos abraça. Isso mesmo transparece na minha nota de campo de observação dos ensaios de *Os Silvas*:

Há uma particularidade familiar no TM [Teatro Meridional], uma família que tem muitos primos e tios e sobrinhas e que se reúne na CASA MÃE. A relação com a casa é um espaço aberto, onde podemos entrar, estar e sair. E onde podemos sobretudo FICAR. É um espaço onde temos a sensação de que é sempre um dia antes ou depois do Natal. Não é o dia de festa, mas sente-se festividade na casa. Pessoas que ali vão, que já ali viveram, que sabem ter ali sempre um sofá, um chá quente, uma mesa partilhada. A CASA MÃE é a casa física, mas sobretudo a casa emocional. Há a cerimónia de estar com as pessoas que fazem a tua história. Que te levam à origem, à génese. Tens momentos de partilha dos álbuns de família, de recordar momentos, episódios, memórias intemporais. Todos os elementos da equipa, mesmo os que não trabalham regularmente com o TM, têm uma

história com o TM. São e foram público. Lembram-se de um ou mais espetáculos que os marcaram, que os fizeram pensar, tomar uma decisão, ter uma miragem de como olhar o teatro. O TM faz parte da história da história da gente. E isso é belo. (Anexo D 1.1)

O que senti naquele ensaio que observei é exatamente o que senti na primeira vez que ali entrei para assistir a um espetáculo. Lembro-me de pensar que aquele era um lugar onde queria estar mais, onde me interessava ouvir e ver e absorver tudo o que pudesse.

Ao longo de todo este tempo de recolha sobre o trabalho de Miguel Seabra, reconheço alguns pontos-chave. A transparência com que revela a relação íntima que tem com os acontecimentos vividos completa-se com o cuidado com que trata o outro, com que olha o aluno, ator, amigo, como ele próprio afirma: “Eu acho que a intimidade é uma coisa muito privada, e que se tem que tocar com muita delicadeza e sempre com autorização do próprio” (Anexo F). A primeira infância, passada em família, com conforto, físico e emocional, e no Colégio Pestalozzi, em Lisboa, onde estudou: “(...) eu tive uma infância feliz e diversificada, (...) [tive] desde cedo experiências várias de aproximação ao mundo adulto, e, portanto, eu quando cheguei ao mundo adulto digamos, vinha já com uma boa escola” (Anexo F). Nas aulas de Oficina Artístico-Pedagógica, os princípios do Colégio Pestalozzi estavam muito presentes. O lema é: “(...) uma escola para a independência e para a responsabilidade” (Anexo F), resumia muito do que nos era ensinado: empatia, ajuste, compreensão. As aulas revelavam o professor e a pessoa, as duas facetas estavam sempre presentes. Essa evidência, que não era escondida, pelo contrário, era assumida como uma mais-valia, como experiência a ser partilhada, a ser difundida, enriqueciam ainda mais o professor. No sentido de aplicação prática dos conhecimentos, de falar do que já se experimentou, do que já se viveu. Para além disso, como revelou na entrevista a Aurélio Gomes, em 2019, o caminho pedagógico foi também acompanhado pelo caminho biológico, familiar: “[O meu pai] gostava filosoficamente de andar em contracorrente com a burguesia. (...) Tinha um perfil humanista, gostava de pessoas, não criava clivagens sociais” (Anexo F). Este momento biográfico define muitas das máximas com que desenvolve o seu trabalho, seja com atores, seja com não atores. A liberdade, a autonomia, a responsabilidade, o prazer, a alegria, a felicidade. O trabalho de Miguel Seabra é pautado por um forte sentido de “dar o exemplo”, tal como a figura paterna, que a partir do seu exemplo formou o homem, o filho, que se revê nesse cuidado com o outro, nesse cuidar do outro.

Outra das referências que lhe ficou do pai, e que intervém profundamente no seu trabalho e na forma como o desenvolve, é o universo do futebol: “A primeira cena [da minha infância], que podiam ser várias, (...) mas apostaria em jogar à bola com o meu pai na praia de Albufeira” (Anexo F). Apesar de ser uma temática que está aparentemente fora de contexto, resulta na prática e tem uma pertinência inequívoca. O paralelismo que se estabelece, em termos de trabalho na cena, ajuda-o a passar, de forma objetiva, a sua mensagem, o seu desenho cénico. O emissor é sempre o responsável por passar a informação de forma clara, para que esta seja entendida na sua totalidade, tendo em conta todas as suas variantes. Desenhar “linhas de passe”, comunicar com os atores recorrendo a figuras como “avançado” e “defesa”, permite que haja uma reação imediata, sem atalhos, em direção ao que se quer atingir. A paixão pelo Belenenses (Anexo F) é partilhada também nesse sentido figurativo. A da luta pela causa, a envolvência com a equipa, o respeito pela génese, pela história. Fazer do peso dessa história motivo de identidade e de sentido de agregação, porque pertencer a um clube é como pertencer ao elenco de um espetáculo. Todos jogam na mesma equipa, e procuram, no esforço comum, atingir o mesmo objetivo, chegar ao “final do campeonato” na frente e cumprir o sonho de atingir a glória. Falar nestes moldes, “humaniza” as palavras e simplifica o caminho entre o que ouvimos e o entendimento do que foi ouvido. Agilizar esse processo cognitivo promove um sentimento de realização que sintoniza as referências, as quais permitem, assim, agir em segurança.

Para além da influência familiar, com cerca de 30 anos de idade teve uma experiência que o transformou e redefiniu, um acidente vascular cerebral (AVC): “Estive 10 dias em coma. (...) Um AVC é sempre uma espécie de granada a rebenta no peito. Eu uso esta imagem de granada, porque estilhaça, e, portanto, o AVC nunca afeta só o próprio” (Anexo F). Este momento faz parte também de Miguel Seabra: “Agora sou eu mais a experiência do AVC” (Anexo G). E a partir daí, este será um momento de referência para a sua prática a todos os níveis. Afirma ainda: “O AVC permitiu-me confrontar-me com a vida, conhecer outras dimensões e abolir alguns conceitos enraizados e valorizar outros (...)” (*Ibidem*). Há aqui uma dimensão pedagógica, de conhecimento profundo de si e do seu caminho. Este episódio determina uma série de perguntas e abre uma série de portas, que se vão inscrever no seu discurso. O silêncio, a escuta ativa, conceitos como “convocar a vontade” e “estado de impermanência” ou sobre a urgência em ser objetivo, preciso, numa procura mais holística, da interioridade, de “educar o ser sensível”. O tempo do AVC acaba por inferir no tempo com que trabalha

em cena, o tempo como unidade relativa, que pode ser muito ou pouco. Esse exercício de vida, que interage com todas as suas dimensões e imprime uma assinatura na sua abordagem.

As referências do oriente são também evidentes, nas práticas de aquecimento que utiliza muitas vezes, de respiração, dos princípios do ioga e das artes marciais. É recorrente o Bruce Lee (Anexo C.3), como gatilho inspirador de foco e fluidez, dois dos princípios do Kung Fu. Ser fluido como água, veloz como vento, intenso como fogo e fértil como a terra. Referir os quatro elementos e encontrar neles estímulos muito precisos do que se quer fazer. A fluidez, a velocidade de pensamento, de ajuste ao imprevisto, a intensidade como paixão e entrega total ao que fazemos no aqui e agora. O pensamento fértil, de criação, seja no ator ou no professor, orientam o propósito, o sentido da missão. Este conjunto de vida(s), de sequências de acontecimentos irrepetíveis e únicos, moldam o homem e o artista. Ao alterar o seu campo de percepção, Miguel Seabra altera também o campo de percepção de quem trabalha com ele. Ao inferir e lançar sementes ao questionamento, sobre perguntas simples e aparentemente pouco complexas, levanta o véu da origem da dúvida. Não é por acaso que o título do primeiro espetáculo do Teatro Meridional, *Ki Fatxiamu Noi Kui* (1992) ou, em Português, “O que fazemos nós aqui”, é este, ainda antes do AVC, mas já em sintonia com a certeza da existência, de resgate dessa tal presença intermitente, que ao mesmo tempo é omnipresente. Está em todo o lado e não está em lado nenhum, porque um ator em palco pode representar o tudo ou o nada.

Seabra explica como encara o processo criativo: “Para criar é preciso aceitar. É preciso parar, deixar fluir sem manipular” (Anexo G). No fundo, a dúvida é a mesma ao longo de todo o percurso: quem somos, onde estamos, para onde queremos ir? E mais do que forçar as respostas, propõem que se escutem as perguntas, que se olhem as diferentes possibilidades sem censurar esse processo de procura, de perder para encontrar. Olhar sem censura, com curiosidade, verdadeiramente disponível para entrar em estado de espanto: “O teatro nunca vai desaparecer. (...) Porque o teatro inquieta. O teatro põe as pessoas a pensar, abre janelas e levanta hipóteses, no fundo, o teatro agita. É inerente ao ser humano pensar e questionar. Por isso haverá sempre teatro” (Anexo G).

São muitos os nomes e referências que partilha, existe uma proliferação de universos, distintos e que se multiplicam. Nas duas entrevistas integradas no *corpus* documental e analisadas (Anexos F e G), e nas minhas notas de campo (Anexos A, B, C e D), encontro práticas desenvolvidos por Peter Brook ou Samuel Beckett; citações de Platão, Krishnamurti ou José Tolentino de Mendonça; a referência a Carlos do Carmo e

José Mário Branco, figuras com quem partilha valores como a liberdade e a expressão artística interventiva; João Mota, gatilho para se inscrever no Curso de Formação de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, Bruce Lee e a filosofia das artes marciais, José Mourinho como inspiração tática, o Oriente e o Ocidente.

Interessa-se por referências de diferentes campos conceituais e culturais e de diferentes épocas, que convivem e se harmonizam na mesma pessoa e se entranham na atividade profissional, transitando e convivendo entre a vida e a obra. A partir destas relações, consegue estabelecer uma linguagem própria, à qual confere o cunho pessoal das suas vivências e experiências, que dissemina na abordagem que tem com todas as vertentes da sua profissão, seja como ator e encenador seja como professor.

5.2 A prática como professor em Oficina Artístico-Pedagógica

Na primeira aula (Anexo A.1), aprendemos a quantificar o nosso nível energético: "a quanto é que estás?" – perguntava. Entre um e cinco, muito rapidamente, respeitando o nosso primeiro impulso, medíamos a nossa energia em três tempos: quando acordámos, quando chegámos à aula e quando saímos da aula. E este ritual foi-se tornando numa rotina. Quantificar a energia ajuda o grupo a percebê-la como algo real, com que pode trabalhar. O que aconteceu quase sempre foi um aproximar de níveis energéticos ao longo das sessões de trabalho. No início, cada um tinha acordado e chegado em estados diferentes, mas no final da aula, depois do mesmo percurso de quatro horas, a avaliação era muito próxima entre todos, e quando esta "regra" não acontecia, o professor percebia rapidamente quem estava mais "fora" do grupo.

Esta “abordagem energética” é visível em muitos dos exercícios que ia propondo, (Anexos A.1, ex. 3 e 4; A.5, ex. 14). Havia uma sinalização de “estados de alma”, uma preocupação em aferir sem julgamento como é que o ator/aluno se sente. E partir daí, desse estado, e de como é que ele está no presente, para o trabalho, porque tudo o que se leva para o espaço de aula tem impacto, tem leitura, tudo está presente e em presença, como descrevo:

Depois de já termos entrado na sala, o Miguel chegou e pediu para voltarmos a sair. Fomos para a porta da sala, conversámos, sem pressa. Ele pediu para voltarmos a entrar, mas conscientes do espaço de trabalho e da aula que íamos começar. Percebi que

estávamos na sala inicialmente como no corredor, com a mesma energia, não no espaço de trabalho. E é preciso convocar a vontade! Começamos exatamente a falar disso, desta preparação para entrar no espaço de trabalho, para nos sentirmos prontos, disponíveis, despertos para iniciar a aula. Dar importância a este ritual para a preparação do espírito de grupo, de convocar a vontade, a energia, a respiração conjunta. (Anexo A.5)

Esta evidência de que tudo tem eco no corpo e na voz, de que cada um é o grupo e o grupo é cada um, é uma das grandes artérias das suas práticas. Esta correlação entre interior e exterior, entre olhar e ver, entre estar presente e estar ausente. O “yin-yang” que assume todas as nossas ambiguidades, para que possamos viver apaziguados com elas.

Focamos muito o nosso trabalho na questão da energia, a nossa e a do grupo, que se mina e se altera consoante as dinâmicas instaladas. Sejam as que vêm de fora da sala de aula, sejam as que vamos criando dentro do espaço de trabalho. Essa energia foi sendo avaliada entre todos, em três momentos: ao acordar, ao chegar e ao finalizar a aula, de forma a termos não só consciência dela, mas também de não nos iludirmos, de não nos deixarmos enganar com falsas noções da nossa própria energia. Perestrelo (2006) compara a relação energética do nosso corpo com a água de um rio:

Como um rio circula no seu leito, a energia circula no nosso corpo através dos meridianos. Se não houver obstruções, a água corre naturalmente, assim como, se os meridianos não se fecharem, a energia correrá tão livre no corpo como a água no rio. (p.36)

Muitas vezes estamos demasiado acelerados ou demasiado lentos e é difícil percebermos qual o meio termo. Não porque estamos desligados do nosso corpo, mas porque estamos desligados dessa percepção, dessa autoconsciência do “aqui e agora”.

Ainda na nossa primeira sessão (Anexo A.1) respondemos a três perguntas concretas, um “diagnóstico para a objetividade”: descrever o primeiro gesto; partilhar a primeira palavra; descrever a primeira pessoa que vi. Como espetadores de nós, temos tendência para romantizar a descrição, transformá-la numa história, que seja mais interessante, mais cativante para quem ouve, numa tentativa de distrair para atrair. Este empolar da descrição com adjetivos, distancia a nossa relação com o concreto, e, por sua vez, faz-nos dispersar dentro da descrição do outro e entrar na nossa "viagem". Havia nestas perguntas um objetivo muito claro: ser concreto, objetivo e preciso. Praticar o “olhar e ver” constante, sem perder objetividade, ou seja, cada um separar o que

emocionalmente isso lhe causa do que efetivamente vê. Sem julgamentos ou moralismos. O teatro deverá deixar esse julgamento para o público? O ator tem uma opinião moral como personagem, mas não como ator? Será de facto assim?

Outra das passagens que destaco está relacionada com a ideia de “convocar a vontade”. Servir o meu objetivo, que é fazer o melhor que sei, tendo prazer nisso, “convocar a vontade” como um mantra, um treino que se pode apurar, melhorar, desenvolver e ajustar e que nos serve de inspiração. O professor que convoca a sua vontade, convoca também a dos seus alunos. Estar na sala de aula em partilha pura, descontraindo, mas não descomprometida. O comprometimento com o trabalho, a dedicação à causa, a garantia da liberdade e a autonomia, são vitais nas suas práticas, como podemos verificar nestas palavras:

Parte da minha «mentalidade enquanto pedagogo» tem este embrião como base, criar independência. Livrar o aluno do professor enquanto guia para não o seguir à risca, mas sim pensar pela sua própria cabeça. Porque quando pensas por ti próprio tornas-te mais independente, logo também mais responsável. E para mim independência e responsabilidade são os alicerces da liberdade. Embora nem sempre pareça porque muitas vezes quem dá aulas tem de indicar caminhos, estradas e rios com muita convicção como se não houvesse alternativas. Porque acredito que devemos colocar os alunos perante evidências para agitar o seu próprio e interior sentido de crenças, criar instabilidade. Chocalhar, por assim dizer, o ruído que habita o seu espírito e o seu manancial de clichês instalado pela sociedade e pela educação tradicional (Anexo A.8).

Quando “chocalha” os *clichês*, nessa tentativa de provocar e inquietar a turma, está a colocar no aluno a responsabilidade de ter uma opinião, um voto que é decidido por ele. Ao escolher pelo grupo, está a desresponsabilizar o outro pela escolha que fez por ele. Esta instabilidade, que refere acima, tem o efeito oposto. Estabiliza e permite que se trabalhe sob uma estrutura segura, onde sabe que errar é parte do jogo e parte da vida. Percebe que existe um jogo de forças opostas, que ao aprenderem a jogar na mesma equipa, se estimulam para que se aproveitem as capacidades no seu máximo. A escuta real e presente do que se diz, sabendo que a verdade de um é, também, a verdade do outro e que, por isso, nenhuma está errada.

Outro conceito central é o da equidistância (Anexo A.1, ex. 1), que praticávamos com um simples círculo que se desenha no espaço, com o corpo-turma:

Encontrar a equidistância entre todos os elementos (...) – noção de um TODO. Ao variar as posições que ocupamos no círculo, temos que ir ajustando o nosso lugar em relação aos outros. (Anexo A.1)

Ajustar o nosso lugar ao lugar do outro. Ao partir deste sítio de encontro e de aproximação ao desconhecido, sem medo, com curiosidade, estamos a abrir o caminho para a essência da pedagogia. Elevar esta relação de procura de conhecimento a um lugar sagrado, de culto, onde podemos experimentar diferentes posturas, sem julgamento das escolhas que vamos fazendo. Miguel Seabra resume aqui os seus princípios para o ato pedagógico: “(...) persistência (achar que se pode fazer sempre mais e melhor), curiosidade (manter vivo o espírito da inquietação) e foco (concentração para tentar captar o instante mais precioso, procurar sempre Deus em palco)” (Anexo A). Esta expressão, “procurar Deus em palco”, é sintomática desta mistura entre sagrado e profano, que observo na sua abordagem. Um equilíbrio entre crença e dúvida, a permanência de valores e a impermanência do espírito, aceitar a mutabilidade do ser humano, encará-la como uma força, uma potencialidade. Não minimizando o seu impacto, mas também não se neutralizando perante a sua evidência.

Recorre muito à ideia de espírito (Anexo B.2), de inquietação e impermanência (Anexo D.1), de verdade, de ser inequívoco (Anexo B.1), de totalidade e de quietude (Anexo A.5). Todos estes conceitos preencheram muitos dos ensinamentos que foi passando ao longo das onze sessões. Na prática dos exercícios em que experienciámos, com a mente e o corpo, o tal “espírito” acima referido, e nas pausas das aulas, passadas a trocar ideias e, sobretudo, ideais de pedagogia, criação e parentalidade.

No âmbito daquela unidade curricular, a turma também assistiu ao espetáculo *A Coletividade* (Anexo A), no Teatro Meridional. Depois de terminar a peça, o nosso professor, claramente feliz por nos receber na sua casa, fez-nos uma visita guiada a todo o espaço, destacando as funções e a mecanização de cada parte. Partilhou os cadernos de encenação e os cadernos técnicos que acompanham as digressões, explicou e tirou dúvidas, totalmente disponível para mostrar todo aquele espólio. Nesta prática, mostrava-se de novo na sua função de professor, a estimular os seus alunos, a mostrar-lhes como se faz, como se pode ajustar e moldar a teoria à realidade, sem cerimónias. A cerimónia, ali, era a nossa, em poder tocar e ler todo aquele material, disponível e aberto à curiosidade. Mais uma vez, o princípio da partilha, de “dar a ver”, de encarar a pedagogia como uma dádiva que se realiza entre o aluno e o professor.

5.3 A prática como formador no *workshop* “E se um dia tudo”

Em 2018 tive a oportunidade de participar no *workshop* “E se um dia...tudo”, realizado no Teatro Meridional, dirigido a profissionais da área artística. Existiam duas formas de inscrição: como participante, num total de doze vagas para atores profissionais, ou como observador, qualidade em me encontrava, com mais 11 colegas ligados ao teatro e à educação artística. Foram 6 dias de pesquisa teatral e pedagógica, nos quais, passados 3 anos, pude reencontrar o mesmo professor e a mesma pessoa.

Todos os dias, começávamos todos juntos, 24 pessoas em palco, os 12 que observavam e os 12 que eram observados. Isso trazia imediatamente um olhar de conjunto, de aproximação entre os dois universos. A observação cumpria-se na realização dos que estavam em palco e, por sua vez, os atores realizavam-se por estarem a ser vistos por um público que conheciam. Havia um sentimento de ensaio geral, “a necessidade de não desiludir o encenador – colega – público” (Anexo B.2). Nós, que estávamos na plateia, sentíamos a ansiedade de quem vai a uma pré-estreia, de que estamos perante o último ensaio, aquele em que ainda se pode mudar alguma coisa. Este grupo, muito heterogéneo em idades e experiências, permitiu observar uma abordagem mais universal, entre teatro e educação. Tocam-se mais profundamente, fundem-se em objetivos e conceitos, em estratégias de superação, de observação partilhada, destacando a importância de “ser inequívoco nas indicações que damos – ser inequívoco nas direções que seguimos” (Anexo B.2).

O primeiro momento do *workshop* (Anexo B.1) parte do círculo equidistante, da solenidade, de convocar a vontade e levar essa necessidade muito a sério, com a urgência que lhe é devida. Ao imprimir isto, de forma inequívoca, logo na partida, o grupo reage também, de forma inequívoca ao apelo. O formador assume aqui o papel de agitador, mas a linguagem é próxima da do professor, tem contornos entre a descontração e a tensão. Como professor, também existe uma necessidade de defender as crenças e regras de forma assertiva, apesar de pretender que os alunos desafiem e se deixem desafiar.

Transcrevo parte da minha observação de um jogo na primeira sessão de trabalho:

Quando o jogo chega ao nível máximo (sai quem perde) o nível de foco/(a)tenção aumenta. SER URGENTE. A pressão da saída iminente, apenas dessa possibilidade põe a ansiedade na voz e no corpo. Materializa-se a questão de sermos substituíveis. Em palco queremos ser imprescindíveis. (Anexo B.1)

Nesta situação, que se desenrola com atores profissionais, o apelo à urgência é evidente. Partimos de uma situação de jogo, onde os pressupostos são salvar e ser salvo, e onde “perder” implica sair do jogo. O jogo é feito em corrida, com um ritmo acelerado e que obriga os jogadores a estarem em constante estado de alerta. Ao comparar o espaço lúdico ao espaço da cena, estabeleço uma relação com a urgência de estar em palco do ator, de ser relevante. Essa é a relação que está, também, a desenvolver com os seus formandos. Um paralelismo entre o treino do ator e o trabalho do ator, de como podemos ensaiar esta “coisa” de estar em cena, de subir a um palco.

Nas notas da observação, também escrevi: “Caminhamos para sermos assertivos. Não deixar pontas soltas. Usar o tempo que temos para mudar – usar o tempo que temos para ESTAR; só porque temos que transitar não precisamos de antecipar essa transição” (Anexo B.1). Nesta nota retomo o princípio da assertividade e da presença. Quando observo o caminhar pelo espaço dos atores, esta caminhada torna-se meditativa, tanto para quem caminha, como para quem vê caminhar. Existe um fluxo natural que se vai percebendo, uma respiração comum. Na transição não antecipada que refiro acima, é desenvolvida uma consciência de “não ansiar pelo que ainda não foi”, de viver o momento, de aproveitar o que está a acontecer agora. Por outro lado, a assertividade, obriga a que haja uma clarificação do que é esse “agora”, consciente da sua impermanência e constante necessidade de adaptação. É a renovação que se pretende, porque é ela que nos permite avançar e estabelecer novas relações com o mundo e com as pessoas.

A forma de fazer os registos das observações incluiu particularidades propositadas, como na seguinte passagem: “NÃO É A PLATEIA NEM O PALCO, MAS O ESPAÇO «*IN BETWEEN*» – este é o espaço que me interessa trabalhar, descobrir, mergulhar. DOMINAR O INVISÍVEL” (Anexo B.1). As letras maiúsculas não surgem por um simples capricho. Enquanto observava o seu trabalho, ouvia o que não era dito, o que era explicado por outras palavras, muitas vezes por gestos e interjeições e estas frases surgiam-me em frente aos olhos, como se fossem cartazes publicitários, com luzes a piscar. O registo surge assim, como um manifesto, em nome próprio, de permeabilidade entre a voz do observador, e do orientador que está a ser observado. É uma extensão e um encontro entre o que é dito e o que é assimilado, como uma leitura a duas vozes, que se complementa, que se acrescenta.

Dominar o invisível. Era efetivamente isso que estava a ser trabalhado em cena, através da respiração, do andar, do olhar. Num exercício de aquecimento que descrevo (Anexo B.1), verifica-se que, durante a execução dos movimentos, o formador vai partilhando conceitos, sugestões de imagens e ideias, mais ou menos concretas, que começam por despertar uma camada mais interior, a escuta de dentro para fora. Uma das técnicas a que recorre é esta, de distrair para o que importa. Parece um contrassenso, mas não é: enquanto se executa um exercício de respiração ou alongamento, trabalha-se a mente, o contexto, o detalhe, partilha-se a essência. Próximo de um estado de hipnose, como se diluísse o conhecimento num copo de água, que se bebe sem esforço. Mais tarde, quando essa referência é enunciada, a mente reconhece imediatamente o conceito, e age com esse domínio já apreendido. É relembrar o que já sabemos, é regressar à essência pedagógica do teatro e da vida.

Um dos exercícios de treino que observei e fiz anteriormente (Anexo B.2, ex. 4), em que o grupo passa entre si bolas, de tamanhos e pesos diferentes, todas com a mesma importância e foco de atenção, sinaliza um dos tópicos de análise. A metáfora da passagem das bolas, que é o texto, e como o podemos tratar para o servir melhor: “A bola é o texto do ator, não pode cair, não se pode perder” (*Ibidem*). Aqui, o jogo do formador incide em ativar campos de perceção relacionados com a capacidade de imaginar, de criar. Imaginar que a bola é o texto, e jogar com o texto, como jogamos com a bola. Isto abre um campo de possibilidades enorme para o jogo teatral, para o treino do ator. O recetor capta facilmente o que é pedido e é assim capaz de corresponder, e o emissor sabe exatamente o que pediu, portanto, tem capacidade de ir ajustando o resultado, até chegar ao que é pretendido. Neste processo ganham os dois ao atingir o objetivo comum:

Treinar o músculo da atenção, do ESTAR em cena, do AQUI e AGORA sem deixar de saber como vai ser o final, qual o caminho a percorrer. Saber como vai acabar sem revelar esse mesmo final a mim próprio. (Anexo B.2)

Não é só treinada a atenção à cena, é treinada também a presença. Na sua abordagem, como formador de atores, neste caso específico, todos os participantes sentem que há uma verdadeira atenção a cada um, às suas características pessoais e únicas e ao desenvolvimento possível de cada uma delas, no sentido do treino das capacidades do ator: “Cada ator controla o espetáculo todo” (*Ibidem*). É este o ponto de partida, o gatilho para encarar este tempo de experimentação. Todos sabem tudo, para que todos possam,

numa situação limite, resolver, adaptar e recriar. Isto não desvirtua de forma nenhuma o sentido do espetáculo. Claro que existe uma linha de trabalho que deve ser respeitada, mas no teatro e na vida, acontecem momentos inesperados, exceções que nos obrigam a recalculamos o caminho.

No terceiro dia de workshop, foi introduzido o exercício de leitura expressiva à primeira vista (Anexo B.3, ex.2), o que quer dizer que não é preparada previamente. Os atores são chamados a palco para lerem, sozinhos, um pequeno poema ou excerto. Vão sendo dadas indicações e, por vezes, as variações implicam que mais pessoas se juntem ao exercício. Diferentes caminhos são experimentados, com cada um dos formandos. É um momento de exposição, de vulnerabilidade, não só porque os participantes assistem ao exercício uns dos outros, mas também porque estão 12 observadores sentados na plateia: “A pressão não é para nos pôr em causa, é para ELEVAR. SUBIR O NÍVEL” (Anexo B.3, ex.2), é um reforço de competências que funciona como um catalisador de exigência, de busca dessa perfeição na cena e na vida. É como a utopia que foge sempre que a alcançamos, mas que faz caminhar. Esta pressão, que se sente pela exposição, pelo querer fazer bem, pode ser conduzida sem tensão, sem inibir o espírito de iniciativa, sem coibir. É também aqui que uma relação de proximidade ajuda a desbloquear, porque nestes momentos em que se exige de cada um, em que se puxa por cada um e cada um sente-se confortável e seguro em expor-se.

Miguel Seabra vai pautando os seus ensinamentos no sentido do trabalho holístico e da religiosidade, recorrendo a referências como Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, que fala da impermanência e da efemeridade do teatro (Anexo B.5), e Yoshi Oïda, um dos discípulos de Peter Brook, que fala do trabalho interior do ator, esse que é invisível e que só se materializa na mente do intérprete, que vê o que só pode ser imaginado (Anexo B.5). Mnouchkine fala do teatro como a “arte do momento”, o conceito de aqui e agora que já referi. Os seus espetáculos são exemplos de um teatro além do tempo, com uma execução irrepreensível, sem perder a magia de fazer acreditar que tudo é feito sem esforço, como respirar. Já Oïda esclarece a relação entre imaginação e projeção, e de como é determinante que o ator acredite no que vê, mesmo que seja um espaço invisível, sem representação física. Segundo Seabra (2018), a ideia é esta: “Eu posso ensinar um ator a apontar para a lua. Mas o espaço entre o dedo do ator e a lua é da responsabilidade dele” (Anexo B.5). Há sempre um campo de criação livre para estes atores, que lhes pertence e que não pode ser assumido por mais nenhum elemento do grupo.

Em relação à ideia de erro, diz:

O erro está certo porque é o que existe. A autorregulação do ator, a sua independência é muito importante para mim. Eu não quero perder tempo com o ator. Não posso. A minha energia é para potenciar o ator, não para o corrigir. (Anexo B.5)

O erro deve ser parte assumido no processo, na evolução, e, mais do que isso, a sua resolução é da responsabilidade de cada um. Não se corrige o ator, porque se pressupõe que o ator é capaz, que tem a habilidade e o treino para se corrigir. No fundo, é uma questão de otimizar os recursos, as energias, de valorizar o papel de cada um e dar autonomia para que todos cumpram os seus objetivos, sejam os individuais, sejam os de grupo. Desta forma, o encenador pode concentrar-se no seu trabalho, confiando a cada um o cumprimento das suas funções e assim potenciar o ator e o espetáculo ao trazer para si essa responsabilidade. Partilhar as responsabilidades promove o sucesso do resultado final, logo a partir do primeiro ensaio.

A respiração é outro tópico transversal na sua abordagem e surge na sequência da ideia de autorregulação do ator. Seabra (2018) afirma: “O amigo fiel é a respiração. Se cuidarmos dela, nunca nos vai faltar” (Anexo B.5). É aqui que reside o grande segredo, não só do teatro, mas da vida, saber respirar. Observando os vários exercícios desta formação (Anexo B), em todos encontro a respiração no lugar central da pesquisa. Muitas vezes é mesmo ela que “nunca nos vai faltar” e que dá alento, quando o corpo não reage ou a voz falha. O ator está sempre em contracena com a respiração, é parceiro da respiração do outro, percebe o que não pode ser dito através da respiração, encontra aí sinais para continuar o caminho, como um foco, uma luz ao fundo do túnel. Este princípio surge, como já referi, em vários momentos. Alguns deles são especificamente sobre técnicas de aquecimento facial e variações de respiração (Anexo B.2, ex.2), nos quais reconheço práticas de Pranayama, (utilizada no Ioga) ou do Chi Kung, outros relacionam o uso da voz e do corpo (Anexo B.5), em conjunto ou em separado.

O domínio das dificuldades é a utopia que alimenta o estado criativo do ator: “O público admira o ator que domina as suas dificuldades. O público projeta o seu alter-ego na personagem que se projeta no ator” (Anexo B.5). Depois de dominar a respiração, o corpo e a voz seguem o mesmo sentido, a pulsação está controlada e o ator sente total domínio. Mesmo na dúvida, essa sensação não o abandona. É essa segurança que prende o espetador, é essa segurança que prende o ator: “O que é que sustenta a nossa atenção?

Público e ator? A não ação que leva a uma ação sustentada. O não fazer que justifica o que se faz” (Anexo B.5). A concentração nas respostas que se encontram, que se vão desenrolando umas às outras, que se vão justificando umas às outras, permite seguir caminho, porque sabe todo o percurso que fez até aí e essa experiência dá confiança para continuar. Saber gerir as expectativas, compreender as dificuldades, perceber as diferentes etapas que terá de ultrapassar, sem sentir ansiedade relativamente a isso.

A forma como encara a relação com o público e como estimula os seus atores para que criem essa relação, de permuta constante da surpresa entre os dois lados, é criando um sentido de urgência: “Há pressa de começar porque há pressa de acabar. Não hesitem. Aceitar o desafio e fazer. Ser inequívoco no início, meio, fim” (Anexo B.5). Nos exercícios de improvisação, nos quais havia exposição, individual ou a pares, a ideia que pretendia, era sempre a de que a ação terminasse antes de acabar, que ficasse ainda qualquer coisa por dizer. Não fechar totalmente a porta, deixar também nas mãos do público – é o conceito de autonomia – a história que cada um termina à sua maneira: “Saíam de cena antes de satisfazer o público. Aí o aplauso é inequívoco, não é apenas uma formalidade” (anexo B.6). Ao resguardar o íntimo do espetáculo, resguarda o íntimo de cada um, sejam os atores e restante equipa, sejam os espetadores, que também fazem uma leitura, imaginam a sua própria linha dramática. Buscam uma inquietação, uma pesquisa ativa, que está desperta para o novo, para o que ainda está por descobrir.

5.4 A prática como encenador nos espetáculos *Ca_minho* e *Os Silvas*

Este quarto e último ponto engloba duas situações distintas, mas que partem do mesmo ponto de vista: o de Miguel Seabra como encenador. Num primeiro caso, vou falar das minhas notas como assistente de encenação, do espetáculo *Ca_minho*, e, num segundo, da minha observação de um total de sete ensaios do processo de construção do espetáculo *Os Silvas*, em 2020.

5.4.1 *Ca_minho*

Em setembro de 2019 iniciei funções de assistente de encenação, numa coprodução entre as Comédia do Minho e o Teatro Meridional. O espetáculo inseriu-se

no projeto *Províncias*, que procura lançar um olhar sobre uma certa região do país e edificar um espetáculo a partir das impressões e sensações da equipa criativa. Neste caso seria sobre o Minho e a equipa englobava atores da companhia Comédias do Minho e atores que já haviam trabalhado noutras produções do Teatro Meridional. Aqui procuro enquadrar não só a minha participação, mas sobretudo a equipa e os pressupostos do projeto. Dos quarenta e dois ensaios que registei, opto por apresentar apenas dez, que percorrem toda a primeira semana de trabalho, e vão depois pontuando o avanço do processo. Quero aqui deixar um olhar, que atravesse o percurso da abordagem do encenador, dos seus ajustes, avanços e recuos, perante os resultados que vão sendo alcançados pelos atores. Esta seleção de resultados pretende fazer um retrato, que servirá de exemplo de uma experiência muito particular, como são, aliás, todos os processos criativos.

Logo no primeiro encontro, no primeiro dia de ensaio, Miguel Seabra foi explícito com o elenco, relativamente à dinâmica de trabalho:

(Aos atores) Vou-vos tirar o tapete. Não é para caírem, é para reforçar, fortalecer.

Como é que consegues pôr o teu lado inconsciente em contato com o teu lado consciente? Na prática do ator estamos sempre a pôr intenção. Só consegues deixar de te preocupar com a intenção quando resolves o teu ego. (Anexo C.1)

O aviso era apenas para estabelecer o nível de exigência e expectativa na autorregulação do ator, da sua compreensão imediata do que é esperado dele. A pressão que ajuda a elevar e a perceber para que “campeonato estamos a jogar”. As metáforas com o futebol e a tática de jogo são um recurso que se repete, como citações de José Mourinho, para contextualizar os atores: "Gosto que os meus jogadores joguem em liberdade, com autonomia, mas não livremente" (Anexo C.1). Ou em forma de indicação de movimento cénico, ao introduzir a noção de linhas de passe: “Ir ajustando a posição, o ponta de lança ataca; o defesa recua no espaço. Deixar a frente de ataque livre, não instalar. Perceber as linhas invisíveis, as marcações não marcadas” (Anexo C.10). O futebol é aqui o exemplo mais evidente, uma vez que também se cruza com as referências biográficas do encenador e serve de suporte a uma ideia muito concreta do que se quer. Por exemplo, para a marcação do movimento cénico, dar estímulos que não são dúbios, que orientam o ator sobre a forma como se deve deslocar em cena, otimizam o tempo de repetição.

O desenvolvimento do lado inconsciente do ator, não para se sobrepor ao lado consciente, mas para os equilibrar a ambos, é outro dos pontos que observei. Há uma incitação a que os atores se debrucem sobre si, sobre as suas barreiras cénicas e dramáticas. Que encontrem um sentido para o que procuram, que se encontrem a eles mesmos na personagem, no sentido de a deixar habitar aquele corpo. Não falo aqui de transmutação sem controle, falo de uma construção consciente, controlada em todas as suas variações, por um intérprete que domina as ferramentas que resgatou com o seu trabalho de pesquisa. Falo do ator ativo perante a sua criação, a que ele sabe domar porque é sua, porque brota de si. Este processo individual só se cumpre na conjugação entre toda a equipa. Mas esta autonomia do ator começa aqui, na apresentação das regras do jogo e na aplicação das mesmas no trabalho prático: “A afinação que fazemos do ator/ espetáculo é como a afinação de um instrumento musical. Precisamos de convocar o som, a afinação, o ritmo. Ser ator é uma opção de vida. Uma escolha” (Anexo C.2). Existe essa escolha deliberada, que não se esgota numa ideia abstrata, que não se explica. Há uma explicação e contextualização de todas as partes deste espetáculo, que se traduz tanto no plano estético, como no plano técnico. Não há coincidências nem acasos. Tudo está previsto, até o imprevisto.

Introduzo o próximo tópico, central e vital, a respiração. Nas notas que tomei, encara a respiração como mais um ator em palco, porque é esse o seu lugar:

A respiração é o nosso fiel companheiro. É a contracena que nunca pode falhar. Não respiras, saís de cena, saís da vida. A energia segue o movimento. Portanto a respiração é seguida pelo movimento. Nunca o contrário. Não é o movimento que se antecipa à respiração. A respiração dá-nos domínio. Segues o impulso, passas para o corpo o *beat* da respiração. O fluxo já está no corpo do ator e no corpo da cena. Mudam o rumo da respiração, ganham dinâmicas novas. Muda o texto, a intensidade mantém, só mudam o ritmo. Se os atores ficam expectantes, o público fica expectante. Não deem essa balda. Não facilita. (Anexo C.2)

Esta figura central ocupa muito do tempo de ensaios. O seu uso permite avançar com mais segurança, mais assertividade, mais escuta ativa. É um jogo que se ganha na cena, que se treina sempre, dentro e fora dos ensaios, antes, durante e depois do espetáculo. Existe uma profunda relação embrionária com a respiração, de olhar interior, de procura da origem da existência, do estado interior. Permite serenar as ansiedades de não encontrar

as respostas óbvias, de apaziguar as incertezas, de acalmar as dúvidas, de perceber que “ver o prazer de respirar é comovente” (Anexo C.2). Ao levar esta estratégia para o palco, está a desenvolver um trabalho meditativo com os seus atores, que aprendem a regular não só as emoções da personagem, como também as suas. Além da sua importância para a construção da personagem, a respiração é vital, e por isso determinante para o treino físico e vocal dos atores. Em todos os ensaios se aquecem o corpo e a voz, sendo que respirar é a base de todos os exercícios propostos (Anexo C).

No terceiro dia de ensaios, a equipa visitou uma exposição no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, da artista Sarah Afonso, minhota e marco da cultura daquela região no séc. XX (Anexo C.3). Falo deste momento porque me parece revelador da planificação e ajuste de conteúdos feitos para esta pesquisa. Mais do que a pesquisa antropológica, foi em busca de um sentimento, de um sentido de “ser minhoto”, de um banho de referências que servissem todos: encenador, atores, músico, cenógrafo e figurinista. Existe aqui um sentido profundamente pedagógico, de articulação entre todas as partes, de implementação de uma linguagem comum, que seja compreendida por todos. Tal como esta visita, houve também formação complementar de Técnica da Máscara com Sofia Cabrita (Anexos C.4 e C.6). Mais uma vez, se enreda esta vertente pedagógica, na sua abordagem como encenador, de articulação de técnicas e conhecimentos, para que o ator possa jogar em pleno, com todas as capacidades sintonizadas para o mesmo. Além de tudo isto, o recurso frequente a referências de outros criadores ou o visionamento de vídeos de outros espetáculos (Anexo C.6) foram formas de estreitar a linguagem, ao mesmo tempo que se alargava o campo de perceção. Estímulos de outros estímulos, sem medo de perder credibilidade, pelo contrário, com a certeza de que o seu papel de líder saía mais forte.

Esta nota retoma o tema do indizível e do invisível: “Estamos aqui a criar uma hiper coreografia que não se vê, mas que nós sabemos dançar” (Seabra, Anexo C.3). A energia e o seu fluxo são as pautas da tal coreografia. Fala aqui de uma criação sem texto, onde a narrativa é sensorial e fora do sentido cognitivo. Em abrir campos de perceção, que não são aqueles a que normalmente acedemos. Como um ginásio onde se exercita o pensamento abstrato e disperso, para depois o organizar, numa lógica que não pretende ser universal e que vive dessa heterogeneidade de leituras. O espetáculo será sempre um único objeto, que se multiplica quando é devolvido ao público, porque o espetador está sempre no lugar de destaque, no pensamento do encenador, como se pode verificar nesta nota de ensaio: “Acontece tudo no aqui e agora. O público tem de acreditar nessa

organicidade da cena. Tudo é original. É sempre a 1ª vez, é sempre noite de estreia” (anexo C.2). Tudo gira em torno da receção teatral, da sua efetivação, materialização. De como vai chegar ao espetador e de como a sua apropriação transforma e renova o que é apresentado como o objeto final.

O espetáculo é entendido como uma família, como um referencial comum a todos, que vai esclarecendo dúvidas e expondo alternativas: “O espetáculo é a linha que nos une. É aquilo que não nos deixa à deriva. Se estamos todos dentro, ninguém se afoga” (Anexo C.2). O coletivo surge aqui como uma parede mestra deste processo de trabalho. Destaco a envolvimento do encenador com os atores, com a sua pesquisa e o seu processo de descoberta dentro da criação, onde existe um sentido de comunidade, de partilha de responsabilidades. Ninguém é deixado para trás e a falha de um é encarada como uma oportunidade de ação comum. Não há culpas, apenas situações impermanentes e imprevisíveis, como destaco nesta nota: “É preciso cuidado, alguma cerimónia na apanha e na entrega «do texto». Atenção ao outro, à contracena. Apesar disso é importante que haja a falha iminente. Que a queda, a tal suspensão da respiração esteja sempre em cima da mesa” (Anexo C.2). Para assegurar que estas “falhas iminentes” sejam parte do que está previsto, do tal imprevisto ensaiado, repetido e acolhido como oportunidade de crescimento, é preciso criar esta base de confiança. De ir para a arena acompanhado, suportado pela direção inequívoca do encenador e pela certeza do instinto, da respiração e da energia que circula entre os corpos.

Os Haikus, poemas orientais curtos, a que recorre neste processo de descoberta de uma linguagem não ilustrativa, são um dos motes para acordar o instinto da nossa perceção não racional, de uma visão poética e estética, de procura do belo no simples. As temáticas dos haikus são muitas vezes sobre a natureza e o seu esplendor menos evidente (Anexo C.7), sobre “(...) o espaço que acontece entre as palavras” (Anexo C.10). No levantamento dramaturgico feito sobre o Minho, havia linhas orientadoras que integravam a tradição oral da zona recheada de mitos e lendas, e o universo do Realismo Mágico. Desde as pinturas de Frida Kahlo, aos enredos de Gabriel García Márquez, às simbologias mitológicas das bruxas e das “mulheres lobas”. Ao introduzir os Haikus no referencial do espetáculo, o encenador toma uma direção que é explícita para os atores: tocar o ordinário e torná-lo extraordinário. Revisitar todos os pré-conceitos e dar-lhes novas direções, respirar dentro de outros corpos e aprender outras pulsações. Ou como observo nesta nota: “Trabalhar a proliferação de ideias. Exercitar o músculo da imaginação, do sonho, do Realismo Mágico” (Anexo C.7).

Existe uma importância enorme dada ao detalhe, que é transversal à sua abordagem, em todos os seus papéis, dentro deste processo. O registo de assistência de encenação é reflexo disso mesmo (Anexo C). Desde os horários, às descrições dos exercícios e das improvisações temáticas, às grelhas de avaliação do nível energético diário dos atores, tudo é discriminado ao pormenor. Como se pode verificar nas notas de ensaio, o detalhe e esse foco que lhe é devido está presente em tudo o que é decidido, porque o gesto deve ser repetido até estar apurado, no tempo e na respiração certos; a luz de cena e o ator em comunhão constante, como um casamento perfeito e articulado de forma orgânica; os adereços e figurinos, manuseados com segurança e cuidado, mas com a naturalidade que as personagens lhe impõem. Tudo num perfeito equilíbrio.

5.4.2 *Os Silvas*

Em setembro de 2020 pedi a Miguel Seabra para assistir a alguns ensaios da nova estreia, *Os Silvas*, de modo a complementar alguma informação e registos para este estudo. Ao contrário da minha experiência anterior, como assistente de encenação, em que acompanhei todo o processo, aqui a minha presença foi pontual. Assisti apenas a 6 ensaios e acredito que a grande mais-valia destes últimos registos que recolhi foi a de ter acesso direto a um momento de grande intimidade, sem ter que me envolver com ele. Não tinha qualquer vínculo, nem obrigação de assistir a este ou àquele ensaio, e, no entanto, foi-me dado acesso totalmente livre. E isto é de uma grande generosidade e um enorme voto de confiança, de todos os que se deixaram observar por mim.

O primeiro dia revelou-se intenso e com bastante conteúdo, estendeu-se da manhã para a tarde e permitiu-me logo conhecer o elenco, o dramaturgo, Mário Botequilha, e a restante equipa criativa. De manhã assisti ao terceiro dia de *workshop* (Anexo D.1), com os atores do elenco e outros atores profissionais da área, o que permite ao elenco que se dilua, para que depois se reencontre e possa aceder a essa memória e reconhecimento. Para além disso, como apenas um dos atores tinha já trabalhado com o encenador, foi também uma forma de uniformizar a linguagem e, assim, todo o elenco pôde partir para o projeto com uma base comum e com a capacidade de dar uma resposta mais ágil.

O trabalho desenvolvido ao longo destes cinco dias foi determinante para que todos os ganhos, relativos à concretização das ideias do espetáculo, fossem possíveis. Pude observar nesta manhã a realização de um treino intensivo, que estimulou racional e

emocionalmente todos os participantes, como sobressai no conteúdo desta nota: “Treino para o ator de teatro, que repete o mesmo espetáculo dia após dia. Reprogramar a vontade, o estímulo, o poder de experienciar o «aqui e agora» sempre com o olhar da novidade: a inexperiência aguça a curiosidade” (Anexo D.1). Como se fosse o despertar do estado adolescente do ator, numa pesquisa comprometida com o instinto, com a vontade de experimentar o novo.

Revi as chamadas de atenção constantes para a consciência da respiração, do olhar o outro com empatia, da presença inequívoca do corpo e da voz. A convocação da vontade como um exercício contínuo, que não se quebra, mesmo nas pausas, mesmo quando se está no lugar do espectador, ao longo daquelas duas horas de espetáculo, seis horas de treino, de mergulho nessa vontade partilhada entre todos. Procurar ser alguém que se quer superar, surpreender consigo próprio, com objetivos novos, renovados e revisitados, porque se aprende sempre algo novo, mesmo quando já se sabe muito numa relação com a constante mudança, a quebra de dogmas e de pré definições que são estranhas, mas que se entranham porque são a norma. Um estado meditativo, em que os atores trabalham sem julgamento nem censura, de si ou dos outros, em que observam todos os momentos de crise, como oportunidades para a renovação: “(...) na prática com os atores há um lado de constante experimentação” (Anexo D.1).

Pude novamente observar a criação de momentos de pausa, ao longo dos ensaios, como um tempo de reflexão, de partilha de pensamentos e referências, que enriquecem o léxico teatral dos atores, e por consequência, do trabalho de criação. Para poder parar, escutar, formular uma opinião e poder empatizar ou não com a ideia apresentada. Este discurso, que reflete uma dinâmica de equipa articulada e sintonizada, também é aplicado ao próprio discurso do ator com a sua personagem. Discutir, entre momentos de criação consigo próprio, a validade das decisões tomadas e dos caminhos encontrados. Pesquisar consigo e com a sua personagem novas formas de a olhar, de a justificar, de a entender. E fazer isso com os outros colegas, com o encenador, com toda a equipa criativa, dando e recebendo estímulos construtivos. Rotulei esta paragem, feita conscientemente por Miguel Seabra, como a “pausa seabrense”:

O MS vai fazendo ao longo das suas sessões, seja num ensaio ou numa aula, pausas para refletir. Lança pensamentos, ideias, sensações, emoções, que depois o grupo leva para a cena, para o trabalho prático. Aguçar o pensamento criativo, «coçar o tédio». Dar-lhe, ao

tédio, o significado que ele tem, deixá-lo ir embora e regressar à cena, ao Aqui e Agora. (Anexo D.1)

Acaba por gerir também, desta forma, uma das condições inerentes ao ator: ter relevância, a necessidade de estar sempre em cena, a fazer. Ao parar, ao suspender o tempo de criação, permite que os atores se obriguem a parar sem culpa, saibam reconhecer o tédio da própria paragem e se mantenham ligados mesmo estando desligados. Mais uma vez, as contradições surgem, como fio condutor da conduta do encenador. Ligar estando desligado, estar presente sem agir, falar sem usar a palavra.

Nessa manhã, o tempo de aquecimento e treino puramente técnico foi de duas horas, das 10:00 às 12:00. Exercícios de aquecimento individuais, de respiração, de voz, de movimento, de jogo em grupo e de jogo a pares. Tudo situações para estimular o grupo a estar totalmente pronto para a próxima fase de treino. Este tempo de preparação é determinante e marca também um dos moldes do seu trabalho: não acelerar, deixar pousar bem o grupo e depois levá-lo onde ele quer levar. Apesar de não ser a primeira sessão, apesar de no total serem apenas trinta horas de formação, o tempo de preparação é sagrado e valioso. E o que se pode verificar é que, no regresso, para retomar o trabalho, todos sabem colocar a vontade no nível de exigência pretendido, com agilidade e assertividade: “Estás efetivamente onde tens que estar” (Anexo D.1).

Incitar a que não se baixe o nível de trabalho, a que se possa potenciar o desempenho individual e de grupo, sempre em direção ao topo máximo, é outro dos objetivos. Partilho esta nota: “Não desiste, insiste, repete, falha e atinge o objetivo. Bons colegas não são gajos porreiros. Não descer o nível, não facilitar, não retirar força ao ator, à cena, ao espetáculo” (Anexo D.1). O termo “mínimos olímpicos” é recorrente e serve como referência para apontar o sítio onde se quer chegar. A ideia de que menos do que esse esforço não é aceite, de que estão todos, incluindo o encenador, na mesma frente de batalha, uma batalha com os seus próprios desafios e com as respostas que vão encontrando. Não há adversários, é um jogo em que ninguém perde, mas não deixa de ser um desafio que precisa de dedicação máxima e de envolvimento total: “Não há desculpas, há razões. Mas o público não sabe, nem tem de saber. Não se justifica um mau espetáculo, é só um mau espetáculo” (Anexo D.1).

Ainda no primeiro dia houve uma partilha dos dossiês técnicos, de vários espetáculos, em que está disponível informação variada (Anexo D.1.1). Desde registos da assistência de encenação, a material de divulgação e comunicação, a fotografias

detalhadas de cenário, figurinos e desenho de luz, tudo organizado e completo. Partilhar toda esta informação, não só demonstra o respeito que se tem pelo trabalho desenvolvido, como também determina o nível de resposta a que os atores vão estar sujeitos. Existe, nesta abordagem, uma perspectiva pedagógica, no sentido de educar e sensibilizar o elenco para o processo criativo, que será perpetuado na memória daquela companhia, daqueles espetadores, através destes registos, com cuidado estético e artístico, revisto e ajustado ao que é a marca do Teatro Meridional.

Foi, ainda, elaborado um questionário com cerca de vinte perguntas, respondidas e posteriormente discutidas por toda a equipa (Anexo D.1.1). Esta estratégia permite que os atores tenham um momento de expressão das suas vivências e que possam reconhecer a sua relevância para o processo. Esse debate provoca um sentimento de pertença, onde todos têm uma opinião, que sabem que vai ser ouvida e respeitada, como Miguel Seabra explicitou num ensaio:

Neste momento da minha vida artística, a construção da personagem vem sempre da identidade do ator. A edificação da personagem vem do que o ator respira e transpira. Mais do que «entrar» na personagem, há um ator que dá vida à personagem, que também a caracteriza. Que lhe dá corpo. (Anexo D.1.1)

Esta troca estende-se ao momento em que é passada ao espetador, que olha e se revê na personagem, mais do que no ator. Refiro-me aqui a identidade e identificação com o que está a ser representado em palco. Neste processo de *Os Silvas* existia um texto que estava a ser escrito em tempo real (Anexo D.3). Esta característica permitiu o ajuste do que é dito nas improvisações temáticas, lançadas pelo encenador e pelo autor, ao texto que depois foi fixado e fechado em cenas sequenciais. Pude observar que existiu, de facto, uma forte articulação entre as três partes: encenador, elenco e dramaturgo. Este processo, aberto à contribuição de todos, não retirou a espontaneidade do ator, nem minimizou o trabalho do dramaturgo. Existiu, sim, um limite que se estabeleceu logo no início, de que o texto, depois de terminado, estaria fechado e respeitado.

Ao assumir a importância do elenco, perante o elenco, ao dar-lhe destaque, o encenador, afirma-lhe também, as suas responsabilidades. O poder que os atores têm de alterar o curso da pesquisa da personagem ou da cena, de bloquearem ou não uma improvisação, de serem detentores de uma decisão que influencia todos. Seabra revela:

A mim interessa-me trabalhar com pessoas e que as pessoas possam evoluir e enriquecer com cada experiência que temos juntos. Isto tudo para dizer que não existiria este espetáculo sem vocês. A energia que criamos aqui é única e existe na medida em que cada um de nós aqui existe também. (Anexo D.4)

Esta afirmação confirma a consciência de que esta criação só existiu daquela forma porque eram estas as pessoas nela envolvidas e era aquela o contexto da sua concretização. Sem a situação pandémica, sem os atores que foram seleccionados, sem a equipa que se reuniu, seria outra a história.

6. DISCUSSÃO DE
RESULTADOS: no caminho
para um Manual do Agora

| ' ' | ' ' |

A discussão dos resultados baseia-se na triangulação dos dados recolhidos na análise documental e de conteúdo, orientada pelas questões e objetivos traçados para este estudo, as práticas de Miguel Seabra, pessoais e intransmissíveis, e que relacionam a educação artística com a sua profissão de encenador e formador de atores. Divido este ponto em quatro itens de análise, que estruturam a discussão e clarificam as respostas e as evidências a que cheguei: retrato cronológico - evidências na dúvida; verdades para questionar - procurar e encontrar; metodologias autorreconhecidas e reconhecíveis; contaminações artístico-pedagógicas nas suas práticas.

6.1 Retrato cronológico: evidências na dúvida

Neste primeiro ponto, pretendo desenhar um retrato cronológico do seu percurso pessoal e profissional, tendo duas datas de referência, 2006 e 2019, que correspondem às duas entrevistas que analisei para este estudo (Anexos F e G). Acrescento aqui as minhas notas de campo (Anexo A, B, C, D), que se situam entre 2015 e 2020, de forma a sustentar as considerações que observei e aferi. Irei expor diferenças, perceções e evoluções que relaciono, ao longo destes anos, com os diferentes públicos e situações que testemunhei e analisei.

Ao longo deste estudo, uma ideia que me acompanhou sempre foi a de a vida pessoal e a vida privada de Miguel Seabra se interligarem tão explicitamente com a profissão de moldarem escolhas de um lado e do outro. Recorre inúmeras vezes a exemplos pessoais, como recordar a sua própria experiência de confinamento (Anexo D.1.1), para trazer à cena humanidade, para mostrar um lado íntimo que não se esconde porque serve o outro com a sua história, com o seu entendimento de uma ou de outra situação. O ator é visto como alguém que está em missão, como afirma no primeiro dia de ensaios do espetáculo:

(...) um ator (...) está ao serviço de algo ou alguém. Isso significa que se tem algum poder e é preciso ter muito cuidado com isso. A humildade é essencial! Quem escolhe ser ator não escolhe uma simples profissão, mas um posicionamento perante a vida. Há uma grande responsabilidade em ser-se ator. (Anexo G)

Este posicionamento parte de uma postura que abraça a vida, quando, por exemplo, ao citar Walt Whitman (Anexo A.6), remete para a sua beleza e simplicidade

da sua existência, dos seus percalços. A ideia que retenho é a de uma continuidade, de uma ligação que se estabelece ao longo do tempo, de uma cronologia que vai acrescentando não só anos de vida, mas também sabedoria, diferentes domínios e estruturas. No seu retrato é visível esta dependência entre as facetas de pessoa e artista/professor, que, ao alimentarem-se mutuamente, tornam-se mais capazes, mais completas, munidas com mais recursos.

Nas duas entrevistas que analisei, a essência que revela é a mesma, ajustada ao tempo, ao espaço e às condições. Pude observar na de 2019 (Anexo F), que tem imagem, as emoções que não se veem na primeira, os gestos que revelam mais do que as palavras, a sensibilidade que surge no olhar e na voz, ao recordar memórias. Não sendo justa a comparação entre uma entrevista e outra, observo que, com o tempo, houve uma aproximação de Miguel Seabra à sua sensibilidade, um reconhecimento emocional e uma grande empatia e compaixão por si mesmo, e, conseqüentemente, pelos outros. Uma aceitação da espera, do estado de meditação ativa em que a vida nos coloca inúmeras vezes, como o próprio revela: “Ainda hoje não consigo mexer o lado direito. E sublinho o ainda de propósito, porque o ainda é fundamental para ajudar numa recuperação. Ainda não consegue, mas há de lá chegar” (Anexo F). O episódio do AVC é nos dois casos destacado para o lugar de transformação e renovação permanente: “Eu penso que as grandes contrariedades são oportunidades de crescimento. E uma pessoa decide apanhar essa «boleia» ou não” (Anexo G).

Existe uma leveza e uma ingenuidade em 2006 que se dilui em 2019, e ao mesmo tempo, ganha um serenar relativamente à vida e à morte, aos ganhos e às perdas: “A utopia não existe, está no horizonte. Quando andamos dez passos, a utopia afasta-se dez passos. Quando andamos vinte, afasta-se vinte. Então para que é que serve a utopia? Precisamente para isso, para caminhar.” (Anexo F). O tempo não esgotou as ambições, nem acalmou a vontade de avançar, foi impulsionador de decisões, orientou escolhas e deu-lhes segurança e poder de afirmação. Nestes treze anos de distância que vão de uma conversa à outra, há uma clara reafirmação de princípios e valores que não são negociáveis. A curiosidade, a liberdade, a autonomia e responsabilidade estruturam o pensamento e a abordagem. Desde a primeira infância, na relação familiar e na formação no Colégio Pestalozzi, são valores constantes que se articulam em perfeita sintonia.

“O essencial da nossa vida vai-se revelando.” (Anexo F), afirma. Na sua opinião, a descoberta é eterna, estamos continuamente a redescobrir o prazer da surpresa de não saber. Novamente a vida a integrar a prática profissional, assim como a relação que passa

a ter com a sua mobilidade, com o tempo que o AVC lhe impõe ou os ajustes físicos e mentais que se misturam com a componente emocional. Todo este treino deste novo ser com que é confrontado, perto dos trinta anos e no início de uma carreira como ator e diretor de uma companhia, passa a ter um impacto inequívoco no seu percurso. A evidência da nova condição molda-o profundamente, passa a existir um olhar de espanto, de superação e de aceitação. De que olhamos em frente, com a certeza de que o que fomos, somos e seremos. Que não existe separação entre passado, presente e futuro, estamos sempre num plano relativo do tempo e do espaço, estamos sempre em constante estado de impermanência.

Nas aulas de Oficina Artístico-Pedagógica (Anexo A), havia um alerta contra o adormecimento que era constante: “Todos os espetáculos são diferentes, os públicos são diferentes, as perguntas e as respostas também. É como estar constantemente a soluçar e isso para mim é vital, para evitar o adormecimento” (Anexo G). Mesmo quando não estava explícito, o gatilho energético estava ativo: “Agora estou aqui, e este é o momento que eu estou inteiro (...)” (Anexo F). Esta estratégia repetiu-se nos ensaios e formações a que assisti, foi uma ferramenta recorrente e certa, independentemente de ser no âmbito da formação ou da criação artística. Para os formandos, serve como indicador de autoavaliação, num registo sistemático que me permitiu, como aluna, ajustar o meu estado aos diferentes exercícios e papéis que assumi. Para os atores resulta num barómetro energético, através do qual se podem autorregular, sem dependerem do olhar externo do encenador. Aqui está presente o princípio da autonomia, da procura de cada um assumir a responsabilidade do seu desempenho.

Revisitando, cronologicamente, o seu percurso de vida, percebo um constante reafirmar de padrões morais, que se vão afinando e apurando. Isto é, apesar de citar outros autores e pensadores, partilha também o seu próprio discurso, as suas conclusões ou questões pendentes, que produz a partir dessas referências, o que promove o pensamento livre e autónomo. Há um desafio que lança aos atores: “Eu costumo dizer aos meus atores: «Não façam, não queiram fazer!» E os atores ficam baralhados relativamente a este processo. Isso é para fazer, mas não façam. Não manipulem, não façam deliberadamente. Deixem acontecer” (Anexo G). A verdade é espontânea, não se pode ensaiar nesse sentido. Mas ao ser ensaiada, deve preservar a frescura, a originalidade de que está a acontecer apenas e só naquele momento.

A acompanhar o percurso cronológico, existe também um percurso espiritual, com uma perspetiva agregadora do sentido da humanidade. Por todos os acontecimentos de

vida, a infância feliz, a educação liberal, o perfil humanista da figura paterna e o encontro com o teatro, é convocado um olhar para a espiritualidade. Acorda o lado intuitivo, de campos de percepção menos racionais e constrói o seu caminho também com esta dimensão muito presente. Ao referir Peter Brook ou Samuel Beckett, toca em espaços de procura profunda do mais íntimo do processo criativo, o lugar que não se vê. Este sítio oculto sustenta a magia de fazer o espetador acreditar que o invisível é visível, que a matéria pode ser apenas e só pensamento. O teatro é o que não se vê, mas existe, o que não se toca, mas se sente, é presença inequívoca e, apesar da sua efemeridade, permanece na memória e nas mudanças de paradigma que propõe ao seu público. Ativa, como diz Rosseto (2016), diferentes campos de percepção que não são normalmente ativados, o que altera a nossa visão do mundo a partir de novos estímulos.

Como afirma Tamen (2014): “«Capturar», «compreender», «experienciar», «deixar marcas» são expressões que denotam um equivalente «moderno» dos efeitos emocionais do teatro (...). [T]ais efeitos exprimem adesão e empatia, e resultam de uma identificação e de um reconhecimento” (p.34). Estas expressões são reveladoras das reivindicações que o teatro incita no espetador, que devolve à sociedade. Emocionalmente, saímos da experiência teatral mais ricos e completos, porque nos experimentamos através do ator e da construção da sua personagem. Compreendemos melhor o nosso íntimo e o íntimo do outro, já estivemos nessa situação e sabemos relacionar ambas as experiências.

Despertar os afetos é outra das linhas orientadoras que observo na sua prática, como registei nesta nota de ensaio do espetáculo *Ca_minho*: “Relação do Miguel com os atores – acarinhar o individual para fortalecer o coletivo – o amor multiplica-se quando é dividido” (Anexo C.2). Acarinhar é promover no outro a estabilidade necessária para que se ultrapasse, sem se perder nesse esforço. Estarmos atentos ao que sentimos permite descobrir inúmeras ferramentas de superação, de capacitação das nossas competências. Ou seja, quanto melhor nos conhecermos, melhor será o nosso desempenho em qualquer área da nossa vida, seja pessoal ou profissional.

Stanislavski (2001) afirma: “Em cena, um verdadeiro estado interior de criação, mais a ação e o sentimento, resultam em vida e naturalidade cênicas na forma de um dos personagens” (p.135). É a busca eterna e impermanente pela verdade, pelo entendimento, por ressuscitar este papel inanimado, o da personagem, que se eterniza de cada vez que é representado. A mutação do ator serve como metáfora para a vida. A criação é fruto de transformação, tal como nas vivências diárias, em que estamos sempre em mudança,

sempre em movimento. Esta relação entre teatro, educação e vida é orgânica porque nos é inata, todos somos capazes de dramatizar uma cena, porque a cena fala de pessoas. Baseamos mais ou menos a nossa interpretação na realidade que conhecemos. Somos ou não literais, ilustrativos ou abstratos, mas todos sabemos representar.

6.2 Verdades para questionar: procurar e encontrar

Torna-se evidente que as questões que são colocadas, debatidas e renovadas funcionam de forma circular: onde termina uma começa outra, a resposta encontrada será de novo posta em causa e formulará uma nova pergunta. O sentido da existência começa por aí, pela primeira dúvida que surge quando começamos a entender que existimos e podemos atuar no mundo: o que fazemos nós aqui? Esta é a grande resposta que se procura, em cada momento, numa certeza constante de que nada está errado e que nada é imutável. Estamos sempre conectados com a impermanência da vida.

Existe, na sua prática, um sentido de busca por algo maior do que nós, que transcende a compreensão racional do homem, que vai além da matéria, que não se pode tocar. Há uma garantia de que o que fazemos é realmente importante, transformador, determinante, de que a responsabilidade individual resiste aqui pela consciência do grupo de que cada parte é imprescindível para o sucesso do todo, de que há de facto um único caminho, que se percorre respeitando o tempo particular de cada um.

O movimento de um ator influencia obrigatoriamente toda a cena, pois, a percepção do espaço, é um sistema de causa-efeito, de ação-reação, como se pode ler nesta nota de campo, a propósito de um exercício de leitura em coro: “Serve como treino para a sintonia de grupo e ao mesmo tempo para o treino da sensibilidade individual e de grupo. Percepção e conexão. Trabalhar o impulso” (Anexo A.6). Seja com uma turma ou com um elenco, há da sua parte, sempre, um sentido de unidade, de célula viva numa respiração conjunta.

A escuta ativa é outro dos conteúdos que observei, para além das aulas, nos ensaios e no trabalho com os atores. Percebi que esta escuta se estendia ao encenador e a todos os que estavam dentro da sala, como um pacto de respeito entre todos, de entendimento da dimensão sagrada do teatro, da investigação artística, do desenvolvimento pessoal e social que promove. João Mota, uma das referências para este estudo, destaca, através do trabalho de improvisação nas suas aulas, como é importante desenvolver esta capacidade de escuta: “(...) ensina o aluno a estar com atenção, a ser

humilde, a ser espontâneo. (...) [A] improvisação serve justamente para eu saber escutar muito bem e para saber quando me devo calar para o outro poder entrar” (citado em Vasques, 2010, p.43). Há um comprometimento que não se dissipa, que está focado em gerar energia para o grupo, em convocar a vontade, independentemente se se está em palco ou não. Na apresentação de um espetáculo, quem está fora do palco fica convocado, como se estivesse no banco de suplentes, sabendo que pode ser preciso entrar em campo a qualquer momento.

A escuta, a par da respiração e do foco do olhar, ativa campos de percepção que lhe interessam como base do processo de criação. A pesquisa do ator/ aluno parte do universo intuitivo, que se serve muito das referências holísticas e orientais, técnicas que são recicladas das artes marciais, do ioga, da energia e conexão emocional. Tamen (2014) considera tratar-se da “atitude de estar presente, de sentir um processo, de viver realmente o que se está a passar. Esta atitude tem raízes profundas nas tradições religiosas, místicas e artísticas orientais, designadamente no Yoga, no Tai-Chi e em várias artes marciais” (p.81). Despertar estas capacidades permite encontrar outras formas de dar resposta aos desafios, os caminhos menos óbvios, mais originais e criativos.

Resgato esta nota da formação que fiz como observadora em 2018: “Antes de aqui chegar, já começámos a escrever quem somos” (Anexo B.2). Estamos sempre a escrever quem somos e, quando conscientes dessa verdade, permitimo-nos agir e participar neste processo. As ferramentas que o ator e o aluno adquirem são transversais às suas vivências, porque se podem aplicar em diversas áreas, do universo pessoal e profissional. Meditar, orar, rezar são práticas que capacitam o estado de presença efetiva, exatamente o que se pretende que o ator atinja, tanto nos ensaios como na repetição do espetáculo. É a sacralização da cena teatral, a ritualidade que se impõe, numa sequência de práticas repetidas, sempre como se fosse a primeira vez, sempre com a frescura da novidade, de atitude desperta e ativa. É daqui que partem múltiplas estratégias de trabalho, deste princípio de presença, e que se sistematiza a sua abordagem artístico-pedagógica. Muitos dos exercícios que foram realizados neste *workshop* foram também realizados por mim, enquanto aluna, num contexto assumidamente artístico-pedagógico. Interrogo-me: o resultado a que se chega é o mesmo, com atores-formandos, com professores-formandos e com alunos? Aparentemente a abordagem é igual, mas se desencadeia mecanismos diferentes ou não, é ainda, para mim nesta fase, uma questão em aberto.

Na prática diária com Miguel Seabra, como aluna e como assistente de encenação, a repetição é recebida como algo novo, como possibilidade de refrescar as convicções e

abalar as estruturas pré-concebidas, de reparar no detalhe. Polina Klimovitskaya afirma: “Quando aprendemos a entrar no dedo mínimo, estamos a aprender a ser grandes actores” (citada em Tamen, 2014, p.77). Exponenciar essa presença do simples, do pormenor e elevá-lo ao lugar de papel principal, ao centro da cena, lado a lado com o protagonista. Saber calar para que o outro fale é tão importante como estar no centro da ação. Coletivamente não existem papéis secundários, porque todos representam parte central da dramaturgia que se quer contar, todos contribuem para que a história seja percebida na sua totalidade.

Um dos recursos mais frequentes para convocar a vontade é o jogo do *Surviver*, descrito nesta nota: “O *Surviver* é uma forma rápida de colocar o foco onde deve ser colocado. Trabalha a atenção do ator na contracena, no espaço onde podes «salvar» a cena que é curto e irrepetível. Tens de estar inteiro” (Anexo D.1). Antes de partir para o trabalho de improvisação com os formandos, basta que ative com esta dinâmica o grupo, para que ele corresponda rapidamente ao nível de disponibilidade que se pretende. A passagem para o próximo desafio é imediata e também dinâmica e criativa, porque os campos de percepção, que despertaram com o jogo, levam consigo esses princípios de base: estar ativo no círculo e responder à chamada do colega, dar crédito à urgência de salvar o outro, mesmo sabendo que tudo não passa de um jogo.

Joga novamente com a ideia de sagrado e profano, de rigor no prazer de jogar, da responsabilidade que o ator tem em assumir o prazer lúdico como profissional: “O teatro só faz sentido com público. É o público que alimenta o teatro. Não andamos aqui a brincar. Então... qual é o sentido do teatro?” (Anexo B.5). Se, por um lado, incita a que não haja, numa fase inicial do trabalho, pressão e censura, na qual se pratique a liberdade e a criação livre, por outro lado, reclama pela disponibilidade e comprometimento total dos seus atores e alunos, sem abdicar do rigor na execução dos exercícios. O prazer do jogo e o rigor com o detalhe não se sobrepõem um ao outro, é preciso alimentar constantemente os dois, equipará-los na sua importância para encontrar um equilíbrio. A balança estará sempre no ponto certo, porque a oscilação entre os pratos faz parte da curva energética do espetáculo.

É importante garantir que no início e no final o ator está sintonizado na mesma frequência, ele precisa de convocar a vontade, como Tamen (2014) refere, a partir da sua experiência: “O treino do actor deve assim iniciar-se por um aquecimento o qual deverá passar não apenas pelos músculos do corpo como também pelos «músculos» da imaginação ou, se quisermos, da alma ou da psique” (p.42). É preciso saber entrar e sair

de um espetáculo, preparar o corpo e a voz para os dois momentos, calibrar as energias e saber gerir ambas as situações. Sublinho a ideia com esta nota: “É tão importante aquecer como «desaquecer». Convocar a vontade para começar e para acabar. Não cortar a concentração e o foco abruptamente. É preciso cerimónia, igual respeito entre o início e o final. Não deixar o corpo artístico desequilibrado” (Anexo C.2). É determinante saber sair de cena e gerir a sensação de vazio, respeitar esse tempo, perceber que a mente e o corpo, tal como no aquecimento, têm velocidades diferentes.

Fazer o fecho do ensaio sem pressa, com tempo para trocar impressões, comentar e discutir ideias, partilhar sensações e descobertas, promove nos atores o respeito por desconvocar, fortalecer o grupo e dá-lhes ânimo e energia. Protege-os de sentimentos de ansiedade, de dúvidas não esclarecidas, porque saíram demasiado rápido, sem tempo para estar apenas e só ali, a desfrutar da sua própria presença, no final de um ciclo de trabalho. Quando uma atriz do elenco, no fecho de um ensaio, partilha: “Hoje trabalhámos sobre o invisível, mas sobretudo sobre aquilo que é essencial” (Anexo C.4), ajuda não só a verbalizar uma sensação, algo que não é matéria, como também está a clarificar o sentido do processo, da criação, para si e para todos os outros.

O treino de sair e entrar no jogo, começar e acabar um espetáculo, iniciar e terminar uma aula, vale logo à partida pela preparação que dá para lidar com a impermanência. Este conceito, muito debatido e vincado nas suas afirmações, é mais uma verdade questionável, e que ele quer que se questione: “Na prática do MS vive-se em constante equilíbrio/desequilíbrio. Tens uma balança debaixo dos pés, da razão, da mente, do coração. Não há nada estanque. A impermanência tem o belo da inconstância” (Anexo D.1). Ao mesmo tempo que apela à evidência do estado impermanente, vai estruturando o seu trabalho em alicerces fixos, em convicções que lhe são muito caras. Este jogo entre contrários que se completam faz todo o sentido, porque parte do ponto de vista do todo, da globalidade da cena. Se somos os dois lados da moeda, saberemos então lidar melhor com as contrariedades da vida, aceitando que nada dura para sempre, sem perder o ânimo e a esperança de atingir os objetivos que nos propomos.

Ver esta condição como um futuro em aberto, no qual tudo é possível, porque estamos sempre todos em movimento, desperta automaticamente uma atitude participativa e criativa: “A energia segue o pensamento (...), o drama do ator, o drama do homem. Pensar sobre tudo, ansiar tudo, deixar passar tudo. Não viver nada” (Anexo D.1). Ter a certeza da impermanência é saber que estamos vivos e que isso basta, que essa é uma das grandes singularidades da existência, a garantia da sua finitude. Viver tudo não

tem necessariamente que significar viver no limite, em constante ebulição; pode ser gerido pelo ator, como um motor que entra em suspensão, mas que não se desliga. Esclareço com esta nota de ensaio: “Envolves o corpo todo quando precisas e recolocas a tua energia no sítio para não a perderes. Mas não precisas de estar sempre com a energia em máxima performance. Ela está lá, mas sou eu que a vou gerir e não o contrário” (Anexo D.1). Utiliza a imagem do gato (*Ibidem*), que encontra o equilíbrio perfeito entre tensão e descontração, que prepara o corpo para que se encontre ativo, mesmo quando relaxa, quando descontrai.

Partir da certeza de que não existe tempo a perder, de que é preciso ser inequívoco na mensagem que estamos a passar, da utilização de uma linguagem clara e assertiva, como observei aqui: “MS dá indicações precisas/ fixas. Não é para divagar nas indicações. Há um trabalho de grande aprimoração do gesto, do toque, da respiração. Tudo tem significado em cena. (...) Tudo tem leitura(s)” (Anexo D.1). Ser inequívoco serve a clarificação do espetáculo, não só na cabeça e no corpo do ator, mas de todos os participantes, sobretudo o público. Seabra relembra a observação de um grupo de espetadores estrangeiros que não compreendiam o texto: “não compreendemos nada, mas entendemos tudo” (Anexo B.2) O que procura encontrar na sua pesquisa teatral, mais do que a palavra, é a vibração que lhe dá significado e conteúdo, a verdade que é universal e que, independentemente da língua, se dissemina, num entendimento transversal.

6.3 Metodologias autorreconhecidas e reconhecíveis

Neste terceiro subcapítulo, apresento as metodologias autorreconhecidas e reconhecíveis, as referências que Miguel Seabra partilha e dissemina nas aulas e ensaios. Muitas delas atravessam o campo privado, num cruzamento entre vida e obra que se entrelaça, que vai agregando as pontas soltas de um lado para o outro. Os conceitos de teatro que partilha revelam uma procura de entendimento transcendental do artista, do seu papel social e da sua importância cultural. A escolha de ser ator levanta uma série de sentidos de vida, logo na primeira viagem. A avaliação constante, a repetição que quer sempre renovada, apurada até ao limite, até encontrar a afinação que pretende para a interpretação do papel, o deslumbramento, o espanto. Não revelar o final a si próprio, não se desvendar para poder ser surpreendido pelo que já conhece, alimentando desta forma a tal renovação permanente do ator, de que fala Ana Tamen (2014).

O desafio, que se repete com cada personagem nova, assenta na ideia de impermanência, porque nem o ator nem o público são os mesmos, estão sempre em constante mudança, de sentidos e de sentimentos, como observo nesta nota a partir da ideia de Heráclito: “Tudo flui, tudo se move, exceto o próprio movimento. O pensamento de Heráclito tem ligação direta com a questão da impermanência” (Anexo D.4). A energia que convocamos surge com diferentes intensidades, com menor ou maior esforço, e essa incerteza é o que mantém ativa a capacidade criadora do ator. Tamen (2014) recorda o que, a este propósito, afirma Polina Klimovitskaya: “Para os actores a estagnação é mortal. «Começamos como na natureza», observou, «caoticamente; vamos insistindo, e à medida que caminhamos vamos encontrando a direcção»” (p.59). Partir sabendo que ainda tudo é possível, nesse momento que começa, e ir ajustando as expectativas ao longo do caminho, somando a certeza de que vamos na direcção certa, de que fizemos as opções que nesse momento nos servem melhor. E acrescenta: “Nada é mais difícil do que estar presente (em plena consciência). A realidade é simples e nunca acaba, nunca pára. (...) Não se preocupem com o actuar; actuar é fácil, o que é difícil é ver” (*Ibidem*). Viver em estado de presença efetiva é uma utopia que se pode alcançar momentaneamente, que se experiencia de forma evidente e com a qual se pode aprender a autorregular as nossas emoções, e consequentemente, as de quem nos rodeia.

Na abordagem de Miguel Seabra o subconsciente está sempre presente, é constantemente chamado à cena. Stanislavski (2001) diz no seu livro sobre técnica de trabalho do ator: “Um ator, portanto, volta-se para o seu instrumento criador, tanto espiritual quanto físico. Sua mente, vontade e sentimentos combinam-se para mobilizar todos os seus «elementos» interiores” (p.82). O ser sensível que desperta através de exercícios e improvisações, sequências de aquecimento do corpo e da voz, abarca consigo o tal subconsciente, revela-o no espaço de trabalho. A inspiração surge assim, de forma natural e sem ser imposta. O autor afirma ainda: “Desta fusão de elementos, surge um importante estado interior, (...) o estado interior de criação.” (*Ibidem*). E acrescenta: “O hábito de estar diariamente em cena e no estado criador apropriado é que produz os atores que têm um domínio pleno da sua arte” (*Ibidem*). Está aqui a reforçar a necessidade do treino de alto rendimento do ator. Se o ator precisa de ter uma prestação de alto nível, e para isso recorre ao subconsciente como força criadora, terá um melhor desempenho quanto mais instrumentos técnicos dominar. No exercício que relato (Anexo D.1), em que os alunos mexem apenas e só um dedo de cada vez, percebe-se este rigor com que vê a pesquisa do trabalho do ator: “A energia está toda lá, naquele dedo, naquele micro

movimento. Não existe mais nada, não temos mais nenhum objetivo a não ser mexer AQUELE dedo. E é para aí que vamos com toda a nossa dedicação” (Anexo D.1). Trabalha sempre de e para a consciência total do ator em cena, as mãos, a cara, todo o corpo tem leitura, tudo é visível porque o ator está sempre presente, em todos os seus planos.

Peter Brook é um dos nomes mais citados pela visão que invoca, de uma pesquisa que parte do interior do ator, e pela assertividade nas palavras, a objetividade com que descreve o que busca e incita no seu trabalho de pesquisa teatral. Evitar o aborrecimento, mesmo na imobilidade, mesmo na aparente inação. Perceber que existe um espaço interior que só pode ser preenchido pelo corpo energético do ator e que é preciso ativar esse corpo, convocar essa frequência na pulsação. Mota recorda-o no momento em que este revelou como descobriu o seu “método sem método”, a partir de um ensaio fracassado: “(...) compreendeu que não se pode explicar «tudo», porque há o lado da criação, da diferença, ou seja, esse estado de grande concentração, de disponibilidade total para procurar a simplicidade, o ponto zero – a que se pode também chamar de autenticidade (...)” (citado em Vasques, 2010, p. 36). Depois de ter preparado toda a encenação, verifica que esta preparação não serve aqueles atores e o seu processo criativo, porque foi pensado à distância dos seus intérpretes, sem o seu contributo e a experimentação imediata. O encenador simplifica a sua demanda, ao simplificar a dos atores, ao facilitar o acesso de todos ao seu poder criador, livre e disponível. Vasques (2010) cita Brook: “(...) o actor é depositário da realidade” (p.53) e essa realidade está sempre a renascer, a começar de novo, e o ator reinterpreta-a e reescreve-a tendo em conta a sua visão, que reflete a atualidade, distante do que foi escrito no passado.

Para Miguel Seabra este é também um dos valores centrais da sua prática: ir ao ponto zero e encher bem o “funil”, até que se comece a encontrar a direção e se estreite o caminho. No final, para a cena, passa apenas o que interessa para contar a história, como observei aqui: “Trabalhar em modo funil: no início estamos no topo, cabe tudo. Mas para a estreia só vai o que cabe no tubinho” (Anexo B.6). Ao afirmar esta ideia logo nos primeiros ensaios, ativa esta premissa, a de que mais tarde ou mais cedo, terão que abandonar sugestões, propostas e improvisações que, isoladas, podem até ser as mais impactantes, mas que no conjunto de cenas, na pulsação do espetáculo, não fazem sentido. Gerir as expectativas para que o ator não se sinta defraudado quando as escolhas do encenador vão por outras direções, divergentes das suas.

As referências do Oriente são frequentes, como os Haikus (Anexo B.7), a que recorre por serem tão assertivos quanto poéticos e que utiliza de forma a libertar a mente criativa dos atores, a fazê-los sair do seu contexto quotidiano e a treinar o olhar. Segundo Vasques, a *Poética* de Aristóteles é “(...) um tratado geral sobre a composição daquilo que é ao mesmo tempo belo e poético. Para Aristóteles, uma coisa poética é uma coisa feita e uma coisa bela e poética é uma coisa bem feita” (citada em Tamen, 2014, p.23). Este “belo” e “bem feito” é conseguido através do recurso a este tipo de estímulos, que provocam esta interioridade do ator, ao confrontá-lo com o belo. Dou como exemplo este Haiku de José Tolentino de Mendonça, que foi desenvolvido em propostas de improvisação com os atores: “Podes interrogar a papoila, mas a papoila nada responde” (Anexo B.7). A imagem da flor, da natureza contemplativa, que apenas existe, confrontada com a interrogação sem resposta, com a ansiedade do ser humano em querer saber, em querer resolver, remete a mente para o universo do subconsciente, do sonho, do abstrato. Mota recorda as palavras de Peter Brook: “(...) falava-nos também de religiosidade. (...) [E] que tudo o que tem a ver com interioridade, meditação, religiosidade e movimento (...) era muito valorizado” (citado em Vasques, 2010, p. 32). Esta busca interior, privada, desenvolve-se no espectro da utopia, no caminho que se faz eternamente, porque estamos sempre em renovação constante, portanto, temos sempre coisas novas a descobrir dentro de nós próprios.

A sacralização da cena é um conceito caro para Miguel Seabra, que coloca o espaço de pesquisa e de criação num lugar de culto, como se pode ler nesta sua observação:

(...) os ensaios para mim são uma coisa muito, muito, muito sagrada, é onde se passa tudo, onde partilhamos intimidades e onde eu partilho segredos em que acredito e que demoraram anos a ganhar consistência. É essa a razão pela qual eu os veiculo com tanta convicção, porque foram cozinhados e testados durante muito tempo. (Anexo C.1)

O teatro, ao longo da história, foi muitas vezes visto como lugar de ritual, de magia, de dar a ver o que não é visível. A matéria do teatro reveste-se em tempo real, é efémera, sem repetição possível do mesmo sentir, da mesma frequência energética. O seu reconhecimento parte do sentido de mimese, de aprender a copiar. Tal como as crianças, que brincam ao faz de conta, o espetador que assiste ao jogo teatral também se permite viajar e criar empatia com as personagens. Tamen (2014) afirma: “É que a tragédia não é

a imitação dos homens, mas das acções e da vida” (p.29). É aqui que reside a fonte da empatia, ao nos reconhecermos. Porque ao perceber que tal como nós, meros espetadores, também as personagens estão sujeitas às contrariedades da vida; sentimos que não estamos sozinhos, relativizamos os acontecimentos, porque estamos a assistir de fora e podemos observá-los com distanciamento.

A arte olha o mundo com espanto e esse olhar é devolvido através da sua materialização, o espetáculo, e ao recebê-la o espectador é também transformado e pode assim, também ele, transformar. Rosseto (2016) explica desta forma: “No que tange especificamente à recepção, o processo perceptivo envolve atos criativos do espectador, efetuados em sua interação com os variados territórios da vida” (p.27). Estes atos criativos do espectador são parte da criação, dão-lhe um significado, um propósito. Na prática de Seabra, o cunho poético que imprime nas encenações, traduzem esta preocupação, de olhar a simplicidade com o cuidado e a atenção ao detalhe que lhe é devida. Para que depois, na recepção do público, possa emocionar e fazê-lo recriar nas suas vivências aqueles “territórios da vida” referidos por Rosseto.

A educação e a arte caminham juntas porque ambas educam o seu público-alvo através da sensibilidade e compaixão. Icle (2010), relativamente à origem do conceito de pedagogia teatral, refere: “Foi na situação de diretor-pedagogo que nomes importantes como Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Grotowski, Barba, constituíram modos de fazer e pensar teatro que se poderia nomear como “condição” de aparecimento da Pedagogia Teatral, tal qual a conhecemos hoje” (p.1). A educação artística vem, portanto, pela mão dos criadores, mas será na essência um pedagogo que a desenha? Estes exemplos acima referidos começam por ser criadores ou pedagogos? A origem da pedagogia teatral e das razões que a fizeram afirmar-se como uma abordagem ao trabalho do ator, vem da relação pedagógica do teatro que se instala, pela necessidade que os encenadores têm de se fundirem na compreensão do fenómeno teatral com os seus atores, para poderem responder mais “ao anseio de compreensão do fenómeno teatral do que o acúmulo de técnicas” (*Ibidem*). Miguel Seabra abraça as duas e revitaliza-as uma com a outra, sabendo que, aliadas, funcionam melhor, atingem os resultados de forma objetiva, são simples na sua execução e respeitam os princípios da sua essência.

Num dos ensaios do *Ca_minho* (Anexo C.4), depois de algumas horas de trabalho de corpo e de perceber que os atores estavam a precisar de uma pausa, criou um pequeno “spa” com dois baldes de água onde os atores podiam mergulhar as mãos e resgatar energia. Partilho a nota que tirei desse momento: “É comovente ver tanto cuidado com a

dimensão humana. Acima de tudo somos isso. Humanos, carne e coração” (Anexo C.4). Existe aqui um profundo sentido de pedagogia, de saber suspender a ação e dar aos atores um tempo de paragem que vai fortalecer e aumentar a capacidade de trabalho mais tarde. Como uma turma que precisa de sair da sala, respirar e correr, para que depois possa voltar, mais focada, mais enraizada com as dinâmicas de aprendizagem. Ter este meio-termo, saber sair da regra e praticar esse ajuste de ligar e desligar, sem perder necessariamente a ligação, parece ser essencial tanto para o encenador e professor, como para o ator e aluno.

6.4 Afinidades artístico-pedagógicas nas práticas de Miguel Seabra

As afinidades artístico-pedagógicas que observei surgem-me organizadas por seis categorias de conceitos, com temas mais estruturados e outros menos explícitos. Será uma forma de sistematizar o meu discurso, sublinhando que não existe sobreposição ou hierarquização de um tópico sobre o outro. Todos são igualmente imprescindíveis, em qualquer dos contextos em que observei Miguel Seabra a desenvolver o seu trabalho, com atores ou não atores. São eles: o espírito, a mente, o corpo, a voz, o outro e o espaço.

Começo pela ideia de espírito, que se manifesta através da consciência da respiração e da presença, do acordar do estado interior. A ideia de religiosidade parte daqui, de que existe uma convocação inerente às práticas do teatro, e a respiração é o primeiro sinal a que devemos estar atentos, é um guia que acompanha sempre o ator. Tomar consciência do mecanismo da respiração é o primeiro passo para a conseguir integrar no processo de trabalho. A presença e a sua consciência seguem naturalmente a respiração, porque, quando paramos para apenas e só respirar, estamos a praticar uma atitude meditativa, que é estar no momento presente. Contemplarmo-nos, sem criar narrativas sobre essa existência evidente, que tal como a respiração, está sempre em movimento, numa contínua renovação interior. Recupero uma nota de ensaio de *Os Silvas* para ilustrar esta linha de pensamento: “Estás sempre no aqui e agora, estás sempre em cena, mesmo quando fisicamente não estás, a tua presença existe. (...) [C]omo a respiração, a ação simples é o ponto de partida para o envolvimento integral do corpo, mente, voz” (Anexo D.3).

A mente persegue a noção de presença, porque antes do corpo, já a mente sabe, funciona como a cenoura que faz andar o burro, é ela que nos faz seguir esta ou aquela direção, que nos propõe dizer esta ou aquela palavra. E a mente está sempre no plano da presença, do aqui e agora. Quando estamos a projetar mentalmente, estamos efetivamente fora daquele espaço, mas não fora do presente, porque podemos distrair a mente e fazê-la sair da matéria do corpo, manifestar-se sem ser numa linguagem exterior, que os outros possam entender. Mas a nossa existência acompanha esse movimento mental, como observo nesta nota: “(...) enquanto estás ali, não há mais nada, não tens de te preocupar com mais nenhuma questão que não aquela. E isso é extremamente libertador para o ator, para a pessoa que está a criar” (Anexo D.1). Dominar a mente, ou seja, ser capaz de reconhecer o seu poder e aprender a cooperar com ela, é o segundo passo que procura desencadear nos seus atores e alunos.

O corpo segue a mente, tal como a energia segue o pensamento, o que é desencadeado pela mente resulta em movimento. Sendo o corpo o nosso veículo de expressão não verbal mais evidente, é um dos instrumentos que mais utiliza, através de exercícios e jogos que desenvolvem a expressão física e que levam a que aqueles com quem trabalha tenham uma maior consciência dela: “Tens de gritar com o corpo” (Anexo D.1). Para além da expressão, foca muito o seu trabalho na questão da energia, a individual e a do grupo, que se mina e se altera consoante as dinâmicas instaladas. Tamen (2014) cita Polina Klimoviskaya que diz: “(...) a noção de verdade artística aponta primordialmente para a vivência do presente assente naquilo a que chama a experienciação do corpo. Aponta para uma imanência do corpo num presente contínuo que se transforma e se transcende” (p.96). Tendo estes mecanismos dominados, podemos resgatar o corpo e encontrar o valor energético que precisamos.

A voz surge com o despertar do corpo. Os primeiros sinais que dá da sua presença inequívoca é através da respiração, da emoção que esta ativa e mais tarde da palavra, que é fruto da mente e do pensamento. Ocupamos o espaço com a nossa voz, intransmissível e inconfundível, que se distingue, que marca a nossa personalidade. É esta a voz que procura (re)descobrir ao longo do seu trabalho com um elenco ou uma turma. O trabalho de pesquisa que observei partiu muitas vezes da leitura livre, sem obrigação de fazer bem ou mal, apenas com a premissa de fazer. Pedia-nos, nas aulas de Oficina Artístico-Pedagógica: "Leiam só o que está escrito, não tentem acertar, é mais simples que isso" (Anexo A.4). É preciso fazer mal para perceber as mil possibilidades, perder para ganhar,

desesperar para encontrar o prazer na leitura e passar isso para quem ouve. De facto, aparentemente simples.

Depois de estruturar o individual e de o unificar, segue-se a abordagem da relação com o outro, a que estabelecemos quando começamos a comunicar: “Depois de teres cada ator desperto para o seu corpo, tens o corpo do elenco em modo *“ready – set – go”*. Como na sala de aula, depois de cada aluno estar acordado, tens uma turma pronta a criar (...)” (Anexo D.1). Tal como o teatro pressupõe que alguém observe outro alguém, que atravessa o espaço, comunicar pressupõe que haja um recetor que recebe a mensagem do emissor. Existe uma ação e uma reação, a base da contracena, que desenvolve através de simples jogos em círculo, que obrigam a que haja comunicação, inicialmente sem texto, só olhares e corpos que cruzam o espaço: “Ter sempre o outro comigo para além de mim” (Anexo B.3).

Esta troca que ocorre no jogo da contracena é estimulante para os jogadores, e, sabendo isso como encenadores ou professores, podemos gerir o grupo como uma só célula, que se potencia e desenvolve em conjunto. O que observei foi um cuidado constante com a manutenção da unidade, dando sempre espaço ao individual, através da prática da gentileza, da atenção, da disciplina. Recuperar essa relação com a humanidade está nas linhas mestras do seu trabalho, e não é por acaso que algumas das referências que me transmitiu tenham sido as de pensadores como Jiddu Krishnamurti, Tolentino de Mendonça ou a poesia de Matsuo Bashô. Há, sem dúvida, no seu trabalho, uma ligação direta à essência da vida, aos questionamentos da existência.

O espaço é onde todos os elementos se reúnem e está diretamente ligado à exposição, à consciência de que, quando estamos no palco, somos visíveis e tudo o que fazemos tem leitura, tem um significado. Desenvolvemos essa consciência com as suas indicações, quando nos pedia essencialmente uma presença cénica verdadeira e mais do que tudo presente: “Todos os espetáculos têm que ser o melhor” (Anexo A.1), repetia vezes sem conta. Todos são únicos e o público deve ser servido sempre com uma qualidade a cem por cento, daí que seja preciso ter consciência que nem tudo o que pomos na cena serve a cena. Todos os elementos do espetáculo – ator, texto, figurinos, adereços e cenário – devem ter um significado, porque é a presença efetiva que se quer alcançar, a verdade da cena, a autenticidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

| ' ' | | ' ' |

Todo o trabalho realizado regressa ao ponto de partida, à pergunta orientadora desta dissertação: como pode ser definida a singularidade dos processos de trabalho de Miguel Seabra, em particular nos modos como se aproximam, complementam e distinguem as suas abordagens nos campos artístico e pedagógico? Chego aqui com algumas respostas, mas sobretudo muitas perguntas e uma ideia central: a de que esta será uma direção que me interessa continuar a seguir, a da educação artística e do teatro como instrumentos transformadores. O que proponho é uma visão plena, do seu trabalho com atores e não atores, do cruzamento entre arte e pedagogia, entre encenador e professor, entre sala de aula e palco. Todos estão equidistantes, tal como no círculo que abre o ensaio.

Em 2015 tive um período de 3 meses de trabalho semanal com Miguel Seabra nas aulas de Oficina Artístico-Pedagógica, inseridas na especialização em Teatro na Educação do Mestrado em Educação Artística. Houve da minha parte um entendimento tão claro de tudo o que íamos falando ao longo das aulas, que este encontro se revelou um momento de clarividência na minha vida. A vida e o teatro misturam-se e entrelaçam-se, não se podem separar, porque de alguma forma, “(...) acredito que nós atraímos aquilo que precisamos de viver, as situações que precisamos viver” (Anexo F).

Seabra questiona: “Se eu já não sou quem era, como posso ser aquele que já não sou” (Anexo D.2). Seja qual for a temática a tratar no guião do espetáculo, vejo que encara o trabalho do ator como um momento de clarividência, de redescoberta, de procura de respostas para as questões mais profundas do ser humano, que se relacionam com enquadramentos filosóficos, de questionamento e de procura de uma certa religiosidade. A imprevisibilidade da vida deve ser abraçada, existe uma certa filosofia oriental, de aceitar e conviver com os dois lados da moeda, o nosso duplo sentido como seres humanos. Os opostos só se tornam conscientes da existência do outro quando se tocam, quando se reconhecem como parte do mesmo todo. “Aquele que já não sou” também sou eu, e isso é estimulante, porque posso ainda ter mais para descobrir e desvendar sobre mim próprio, posso surpreender-me com o que já conheço. Saber gerir o tédio, regressar a esse estado de inatividade para que as ideias surjam renovadas, descansar mente e corpo e libertar a imaginação e o sonho. O ser humano encontra a plenitude ao vivenciar transversalmente o dentro e o fora, o privado e o público, o íntimo e o exterior.

Assistir a estes processos de trabalho foi uma forma de confirmar muitas das minhas considerações. O pensamento sobre o trabalho do ator é algo que me deslumbra e que sempre me suscitou muitas perguntas. Como é que cada ator encara o seu trabalho?

Refiro-me ao seu percurso de descoberta de uma personagem, à variedade de abordagens... Esse jogo de ver fazer, que permite olhar de fora, estando dentro. Sair sem sair, olhar e ver, olhar e estar. Ao longo dos ensaios ia produzindo pensamento, encontrando ligações, novas referências. Afirmo ainda mais a vontade de escrever sobre tudo isto, sobre a forma e o conteúdo da forma. Encontro nas práticas de Miguel Seabra muitas verdades que me fazem sentido e que me abrem os sentidos. Que me dão sentido. Essas variações todas são um encontro com a essência do que, para mim, é fazer teatro. O que cada ação verdadeiramente representa. Os seus efeitos, imediatos e menos óbvios. A tal mudança que quero ver no mundo. Resumo muito dessa mudança na forma de empatia e compaixão, na humanidade que somos todos, estejamos dentro, em palco, ou fora, sentados na plateia.

O retrato que aqui desenhei encontra sempre o mesmo rosto, a mesma expressão no olhar em todas as vertentes que observei. Tudo parte do pressuposto de que a pessoa é vista em todas as suas dimensões, tal como o homem vitruviano, de Leonardo da Vinci: somos muitos vértices do mesmo corpo, do mesmo espaço, e todos eles interessam para a pesquisa. Servimo-nos de tudo num primeiro momento e, entre avanços e recuos, vamos escolhendo o que precisamos. Os papéis de encenador e de professor, apesar de distintos, partem desta ideia de completude, de unidade e alcance dos objetivos comuns. A evolução mais evidente, para mim, é o cimentar das convicções mais sagradas, dos valores mais preciosos, como o respeito e a gentileza no trato de todos e o reconhecimento de que parte de nós reside no outro. Ao clarificar estas linhas orientadoras, clarifica também as estratégias que vai definido nas suas práticas e nas diferentes abordagens.

Há na prática de Miguel Seabra várias influências, que estabelecem o seu próprio conjunto de metodologias. Falo no plural, porque não considero que haja apenas um caminho ou que se estreitem as perspetivas, muito pelo contrário, observo uma constante abertura a novas tendências, a novos estímulos. Há uma verdadeira agregação de referências, que se encaminham depois para a sua própria leitura, a sua verdade. Também Mota, uma das suas referências, esclarece, em relação à sua prática como pedagogo teatral e aos exercícios que propõe: “Enfim, não se pode dizer que haja uma fonte única e especial para os meus exercícios. Assim como não se pode dizer que haja exercícios que são «do» Peter Brook” (citado em Vasques, 2010, p.37). Há esta ideia de renovação, de reutilização de recursos, que mudam, ao mudarem de dinamizador. O que eu, como professora, proponho aos meus alunos, já não são os exercícios que pratiquei com Seabra, são os que ele me transferiu e que eu reescrevi, dentro do meu próprio referencial.

Falamos com todos os nossos poros, comunicamos através de vários tipos de linguagens, traduzimos estados de alma com a nossa expressão, gesto, voz. Esta universalidade da comunicação, que nos permite entender e sermos entendidos, mesmo que não compreendamos nada, é salvaguardada na sua prática, como observei aqui: “(...) é importante seguir o caminho da prática para a teoria e não o contrário. Mais do que explicar como fazer, é fazer. Primeiro pões em prática. Depois questionas, falas, perguntas, dizes. Dar tempo ao corpo para explicar à mente” (Anexo D.1). Não se deve justificar o que pode ser resolvido pela repetição e o que não se pode repetir, logo, a justificação deixa de ter utilidade, é vista como uma autocensura, porque ela não serve nada a não ser o seu propósito de impor o sentimento de culpa. Justificar é desculpar, retirar a culpa, e isso, no processo criativo, é irrelevante, porque não estimula o ser criativo, apenas o ser racional, que elabora uma razão para a existência do erro e da falha.

Não é difícil apreender o seu ritmo de trabalho e as suas intenções, porque é explícito na forma como as apresenta. Na cadência da voz, no gesto tranquilo, no olhar observador, em toda a sua movimentação com alunos e atores, pausada e demorada, como observei nesta nota: “Há um marinar em lume brando, um cozinhar lento, em que os sabores e os cheiros se vão entrelaçando. O corpo, a voz, a mente, a respiração em unísono, como um único corpo que respira pelo mesmo pulmão” (Anexo D.1). Este “corpo que respira pelo mesmo pulmão” é representativo da unidade, que se aplica a tudo no seu trabalho. Unidade de metodologias, porque apesar de todas serem diferentes, procuram em conjunto atingir um objetivo comum. Unidade da pessoa, do ser humano visto na sua plenitude, mente e corpo alinhados para orientar as emoções e autorregular as reações. E unidade nos valores, nas verdades para questionar, nas contradições que se equilibram umas às outras, que se afirmam lado a lado, sem sobrepor o seu sentido ao sentido global. Esta garantia de unidade é também garantia de igualdade e de segurança, de respeito e de liberdade. A de sermos sempre bem-vindos.

Integro também esta perspetiva na sua prática, a partir das observações que retive, a do teatro que nos coloca no lugar do outro, que entrega todas as versões da história, que abre o jogo. Relacionei esta experiência, a partir dessa altura, com o meu trabalho como moderadora de teatro debate, pela importância de não julgar e de valorizar o que foi feito em palco, apenas descrever as ações e não as interpretar. Ou seja: todas as visões a serem jogadas na cena sem julgamentos nem culpas, no jogo do distanciamento entre mim e a cena, entre mim e o outro, entre mim e mim. Uma distância que permite observar e compreender sem censurar e sem me desvincular do grupo. Parece-me que a grande

contaminação entre arte e pedagogia é a de realçar como é determinante o uso consciente de toda a nossa existência.

O teatro visto como local de reunião e de pesquisa laboratorial, como uma oficina teatral, é uma ideia muito próxima da sua abordagem. Há um constante olhar curioso pela resposta que o ator ou aluno vai dar ao desafio, um interesse genuíno pelo desenrolar do processo, da fermentação das ideias, do pensamento criativo que se potencia entre as ideias individuais e as do grupo. A missão pedagógica do teatro reside na responsabilidade do professor em ocupar o espaço da sala de aula como um espaço de privilégio e de parceria. Na sua abordagem, conceitos como integração, articulação, aceitação e compaixão eram desenvolvidos diariamente. Isto, nas pausas feitas em partilha, conversando descontraidamente sobre a vida e as pessoas, conceitos simples, de onde emergiam pensamentos complexos, interligados com o que estava a acontecer no nosso corpo e na nossa voz. Senti-los como ponto de partida, para tudo o que era feito, desde o primeiro gesto no aquecimento até à primeira leitura em voz alta. Havia, nas suas aulas um sentimento de intimidade, que acolhia e libertava.

Este estudo pretende-se aberto a mais pontos de análise, ao escrutínio de quem o lê e questiona, de quem o põe em causa. Porque é essa a sua principal razão para existir, porque é assim que se cumpre. Tal como um espetáculo se edifica na receção do seu público, este estudo só terá atingido o seu objetivo se interpelar o seu leitor, se o destapar de confortos e garantias, pondo-o no lugar de quem dúvida, não por não acreditar, mas – exatamente porque acredita – por questionar. Pôr em causa é assim entendido como um processo natural, de empoderamento de quem pergunta e quer saber. Mudar a perspetiva de quem sabe a resposta, para quem quer saber a pergunta.

REFERÊNCIAS

- Barba, E. (1994). *A Canoa de papel, tratado de Antropologia Teatral*. Hucitec
- Bardin, Laurence. (1977) *Análise de Conteúdo*. Martins Fontes.
- Boal, A. (1977). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira
- Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto Ed
- Branco, M. E. C. (2000). *Vida, Pensamento e Obra de João dos Santos*. Horizonte
- Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. (R. Lopes, Trads.). Orfeu Negro.
- Caldas, J. (2007). *A nostalgia do inefável*. In Caldas, J., Pacheco N., & Terrasêca, M.(orgs.), *Teatro e Educação - Transgressões Disciplinares (19-22)*. Edições Afrontamento /CIIE.
- Câmara, M. M. (2007). *Contributos da Experiência da Educação Pela Arte (1971-1982)*. Consultado de <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/455>
- Céu e Silva, C. (2014). *Infâncias*. Col. Olhares. Esfera Poética.
- Correia, F.& M. F. (2016). *Desenvolvimento de competências no 1º ciclo: Um percurso formativo centrado no teatro*. In T. Pereira, A. Almeida, N. Vieira e C. Loureiro(orgs.), *Atas do VII Encontro do CIED – II Encontro Internacional, Estética e Arte em Educação (281-296)*. Consultado de www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/media/2016/atas_enc.cied_web.pdf
- Costa, I. A. (2003). *O Desejo de Teatro*. Afrontamento.
- Coutinho, C. P. (2015). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Almedina.
- Desgranges, F. (2003). *A Pedagogia do Espectador*. Hucitec. Consultado de <https://fdocumentos.com/document/desgranges-a-pedagogia-do-espectador.html>
- Diário da República n.º 86/1976, Série I de 1976-04-10. Consultado de <https://dre.pt/legislacao-consolidada/-/lc/34520775/view>
- Durão, R. (2018). *Conferência mundial de educação artística (2006), dez anos depois: conceções e expectativas sobre as artes na educação e o perfil do professor de teatro*. ESELx. Consultado de [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9594/1/RitaDuroCMEA_2006_DEZ_ANOS_DEPOIS .pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9594/1/RitaDuroCMEA_2006_DEZ_ANOS_DEPOIS.pdf)
- Freire, P. (2012). *Pedagogia da Autonomia – Saberes necessários à prática educativa*. Edições Pedagogo.

- Gama, S. (1980). *Diário de Sebastião da Gama*, (6ª ed.). Edições Ática.
- Gauthier, B. (2003). *Investigação social: da problemática à colheita de dados*. Lusociência.
- Gil, A. C. (2007). *Didática do Ensino Superior*. Atlas.
- Gil, M. (2017). *5 Roteiros dos artistas 10x10 Por uma crítica às artes*. In. Assis M., E. X. Gomes E. X.(edits.).*10x10 - Ensaio entre Arte e Educação* (84 -96) Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gomes, S. (2014). *A formação de professores na Mostra de Teatro das Escolas de Sintra*. ESELx. Consultado de <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4212/1/A%20forma%20c3%a7%20a3o%20de%20professores%20na%20mostra%20de%20teatro%20das%20escolas%20de%20Sintra.pdf>
- Icle, G. (2010). *Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento*. UFRGS. Consultado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/525/462>
- Krishnamurti, J. (2018). *A Educação e o Significado da Vida*. Edições 70
- Lopes, M. S. P. (2011). *O Saber Dramático: A construção e a reflexão*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Mbuyamba, L. (2007). *Sessão de Encerramento da Conferência Mundial sobre Educação Artística: Desenvolver as capacidades criativas para o século XXI*. Comissão Nacional da UNESCO.
- Moura, M. (1978). *O pensamento de Paulo Freire, uma Revolução na Educação*. Multinova.
- Nóvoa, A. (1992). *Formação de professores e profissão docente*. In A. Nóvoa (Coord.), *Os professores e sua formação* (pp. 15-34). Publicações D. Quixote.
- Perestrelo, B. (2006). *Tai Chi, a alma do corpo*, (3ª ed.). Dom Quixote.
- Plano Nacional das Artes (PNA) (2019). *Estratégia do Plano Nacional das Artes*. UH Frases Ilustradas, Lda. Consultado de https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos/PNA/Documentos/estrategia_do_plano_nacional_das_artes_2019-2024.pdf
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, (4ªed.). Gradiva
- Rosseto, R. (2016). *Interfaces entre cena teatral e pedagogia*. UNICAMP. Consultado de

- http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321117/1/Rosseto_Robson_D.pdf
- Santos, H. (1999). *Cultura Os Teatro e a Escola - Considerações breves sobre algumas experiências de Teatro nas escolas*. In. Teatro Na Escola : A Nostalgia do Inefável (78-85). Quinta Parede.
- Sá-Silva, J. Almeida, C. D. & Guindani, J. F. (2009). *Pesquisa Documental: Pistas teóricas e metodológicas*. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais. Ano I, Nº. I, 1-15 Consultado de file:///C:/Users/fimel/Downloads/pesquisa_documental.pdf
- Spolin, V. (2010). *Improvisação para Teatro*. (I. D. Koudela, & E. J. Almeida, Trans.). Perspetiva.
- Stanislavski, K. (2001) *Manual do Ator*. (J. L. Camargo, Trans.). Martins Fontes.
- Tamen, A. (2014). *A Renovação Permanente, uma investigação sobre a arte do ator*. UAlg. Consultado de <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/7543/1/Ana%20Tamen%20A%20renovacao%20permanente%20%20Final.pdf>
- Teixeira, T. (2007). *Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. U.A.B. Consultado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4657/tmbt1de1.pdf>
- UNESCO. (1980). *Recommendation concerning the Status of the Artist*. Consultado de https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals409.pdf
- UNESCO. (2006). *Arts Education. First World Conference on Arts Education*. Consultado de <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/arts-education/worldconferences/2006-lisbon/written-contributions/>
- UNESCO. (2006). *Roteiro para a Educação Artística: Desenvolver as capacidades criativas para o Século XXI*. (F. Agarez, Trad.) Comissão Nacional da UNESCO.
- Vasques, E. (2010). *João Mota, o Pedagogo Teatral: metodologia e criação*. Colibri e IPL.

ANEXOS

**ANEXO A - NOTAS DE CAMPO - UNIDADE CURRICULAR -
OFICINA ARTÍSTICO – PEDAGÓGICA**

MESTRADO EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – TEATRO - ESELX

ANO LETIVO 2015/16

CALENDARIZAÇÃO

5/ OUTUBRO - aula 1 - PARTILHA

12/ OUTUBRO - aula 2 - ESTAR

19/ OUTUBRO - aula 3 (ida ao teatro Meridional dia 2/12 - A Coletividade)

26/ OUTUBRO - aula 4 - FOCO

2/ NOVEMBRO - aula 5 - (estado de) IMPERMANÊNCIA

9/ NOVEMBRO - aula 6 - RESPIRAÇÃO

16/ NOVEMBRO - aula 7 - LIBERTAÇÃO

23/ NOVEMBRO - aula 8 - CONVOCAR A VONTADE

30/ NOVEMBRO - aula 9 - INEQUÍVOCO

7/ DEZEMBRO - aula 10 - TUTORIAS

14/ DEZEMBRO - aula 11 - ATÉ SEGUNDA!

" O Teatro é difícil porque não podemos mentir" (Seabra, M.)

EXERCÍCIO 1.

CONTEÚDOS: CONSCIÊNCIA DE GRUPO

Todo o grupo em círculo. Encontrar a equidistância entre todos os elementos (se um se move/ muda de posição, todo o grupo tem de se mexer) - noção de um TODO. Ao variar as posições que ocupamos no círculo, temos que ir ajustando o nosso lugar em relação aos outros.

Ir variando o ritmo e o número de pessoas que estão no círculo, obrigando a essa gestão da equidistância. Medir a energia/ quantificar: “a quanto é que estás?”

EXERCÍCIO 2.

CONTEÚDOS: O FOCO E A CONCENTRAÇÃO

Aquecimento. Em círculo. Sacudir o "saco" suavemente. Como se fossemos uma mola. Terminar em 10 segundos - não abruptamente/ respeitar o tempo individual. Alongar e espreguiçar o corpo; não esquecer todas as articulações. INCORPORA RESPIRAÇÃO.

Rodar a anca, indo aos limites do corpo, procurar a extensão do movimento. Isolar o movimento só na anca; frente - centro - trás. Movimentos só com o tórax / ombros; frente - centro - trás. NÃO ESQUECER DE RESPIRAR!

ChiKung (exercícios base) - respiração em coordenação com o movimento

1- Cruzar/ entrelaçar os dedos. Esticar até ao cimo da cabeça, inspirando e expirando lentamente. Repetir o processo, mas agora rodando o tronco/ anca.

RESPIRAÇÃO SEMPRE. (estes exercícios podem-se incorporar no decorrer da aula sempre que seja preciso ganhar concentração; não têm que se restringir ao aquecimento.) 2- transferir o peso da perna esquerda para a perna direita; inspira e expira na transição; 3- manter o trabalho de pernas, mas a rotação agora está no ombro do braço de fora; 4- manter o trabalho de pernas; rotação no ombro de dentro.

EXERCÍCIO 3.

CONTEÚDOS: CONSCIÊNCIA DE GRUPO E CONCENTRAÇÃO

Cada elemento do grupo tem uma cadeira e coloca-a no espaço. Todos têm que ter um colega para quem estão virados. (Atenção à postura na cadeira; sentados direitos e com ambos os pés bem assentes no chão.).

Inicialmente o grupo tem que se levantar em simultâneo sem combinar. Num segundo momento do exercício, para além de se levantarem todos em simultâneo, acrescentamos mais ações; por exemplo: levantar, contornar a cadeira, pousar as mãos nas costas da mesma, tirar as mãos e voltar a sentar.

Repetir o exercício as vezes necessárias, apurando tempos e ritmos, podendo alterá-los consoante os objetivos. alterando as propostas de movimentos / ações, podemos também utilizar esta dinâmica para exercícios de exploração do movimento.)

Ambos os exercícios promovem uma consciência de grupo muito forte. A concentração, a respiração e o olhar são postos em destaque. Seja para encontrar o unísono, seja para apurar o ESTAR individual. O AQUI e AGORA. Essa noção de urgência é perceptível, atravessa o espaço e dá-lhe peso.

“Em palco temos que sentir URGÊNCIA ou somos irrelevantes” (Seabra, M.)

“Todos os espetáculos têm que ser o melhor.” (Seabra,M.)

EXERCÍCIO 4.

CONTEÚDOS: ESCUTA / CONSCIÊNCIA DE GRUPO

Jogo do 40. Contar até 40 em grupo sem combinar quem diz os números nem ter uma ordem pré-definida. Sempre que dois ou mais elementos dizem um número ao mesmo tempo, voltamos ao início.

Na primeira aula a escuta foi pouca e alguns elementos do grupo tiveram tendência para dizer muitos números. Com a evolução da consciência do grupo, o exercício foi melhorando e sendo feito sem esforço, com uma escuta instalada logo à partida. Como professora faço este jogo desde que dou aulas, funcionando como um diagnóstico para que a turma se avalie e perceba o que é concretamente a escuta de grupo. Com grupos mais novos, começo por números mais baixos (15) até chegar aos 40, ou mais. O grupo vai percebendo a evolução da escuta.

EXERCÍCIO 5.

CONTEÚDOS: CONEXÃO DE GRUPO E CONCENTRAÇÃO

Andar pelo espaço, OLHAR e VER, observar e sentir o grupo. Absorver tudo o que faz parte do espaço (objetos; pormenores; pessoas). RESPIRAR. Com ordem do professor, parar e fechar os olhos, relembrar o espaço na nossa cabeça. São feitas perguntas e quem sabe a resposta levanta o braço. Não é preciso responder, temos que ser honestos connosco, não é um jogo de competição, mas sim de concentração e conexão. As perguntas podem ser sobre o espaço (Quantas janelas? Quantos candeeiros? O que está escrito ao pé do quadro? De que cor são as almofadas?) ou sobre as pessoas/grupo (Quem tem meias azuis? Quantos estão de calças pretas? Qual o colega que está mais perto ou longe de mim?)

Como professora recorro muito a este tipo de exercício, como forma rápida e prática de envolver o grupo num estado de concentração e ligação com os outros e com o espaço que nos envolve.

EXERCÍCIO 6.

CONTEÚDOS: SENTIMENTO DE PERTENÇA

Andar pelo espaço, sozinhos e evitando círculos. Juntar em pares e passear de mãos dadas com o colega. Cada par no seu ritmo, sem nenhum levar o outro, ajustar o andar dos dois numa parceria. Voltar a andar sozinhos. (Perceber interiormente as diferenças que sentimos ao voltar a andar sem par.) Voltar aos pares, mas com um colega diferente do primeiro. Voltar a andar sozinho. Voltar ao primeiro par e passear novamente de mãos dadas.

Repetir este processo as vezes que quisermos e que acharmos pertinentes. No final o grupo reunido em círculo troca as diferentes experiências e sensações por que passou. Perceber as memórias do corpo e como reconhecemos facilmente o primeiro par, como se fosse a referência que serve todo o exercício.

EXERCÍCIO 7.

CONTEÚDOS: OBSERVAÇÃO E A AUTOCONSCIÊNCIA CORPORAL

(exercício dinamizado pelo nosso colega Adelino)

Circular pelo espaço, libertando tensões e tendo atenção à postura e à respiração. Parar - Observar - Andar outra vez. Evitar círculos, praticar o andar consciente. Depois de instalada a dinâmica do grupo no espaço, começar por observar os outros que se cruzam connosco, perceber como é a sua postura física, como se deslocam. À ordem do professor todos param ao mesmo tempo. Só um anda e o resto do grupo observa. Andam todos com a postura física que observaram. Perceber o que muda no nosso corpo. Repetir o processo até que todos os alunos tenham passado pela observação do grupo. Voltar a sentar e falar sobre o que aconteceu.

“O teatro faz-nos olhar o efémero, por isso, o teatro prepara-nos para a morte” - MSeabra

EXERCÍCIO 8.

CONTEÚDOS: DEFINIÇÃO DO MOVIMENTO

Andar, evitar círculos e procurar o equilíbrio do espaço. Ter atenção a quem ocupa o espaço e ao nosso corpo; respiração ativa. Parar e fechar os olhos; avaliar/ perceber o nosso corpo; observar o interior.

Num segundo momento, parar e apontar para um colega. Ter consciência de todo o corpo, ser preciso no gesto/ movimento que fazemos. Ter objetividade quando apontamos, saber exatamente para que parte do corpo estamos a apontar. Todo o nosso corpo aponta para o mesmo sítio, todo o nosso corpo está direcionado.

EXERCÍCIO 9.

CONTEÚDOS: CONEXÃO DE GRUPO; RELAXAMENTO

Massagens a pares.

Um dos colegas de costas para o outro, de pé. Perceber as costas do outro, o pescoço, as zonas de maior tensão. Como o corpo do outro reage ao toque, auscultar antes de massajar. Não invadir, ser generoso e perceber os ritmos do outro corpo. Ter atenção ao tempo e distribuir a massagem pelas costas todas, procurando não deixar a massagem a meio. Não acelerar no final.

Conversa final entre o grupo para se apurarem as diferentes experiências que surgiram.

Costumo utilizar este exercício também neste sentido de aproximar o grupo. Existem várias formas de o propor, dependendo da idade dos alunos e dos objetivos. Resulta melhor depois de algumas aulas já terem decorrido, não é o indicado para as primeiras aulas por ser proposto o toque, o que para muitas pessoas é algo demasiado invasivo

EXERCÍCIO 10.

CONTEÚDOS: CONCENTRAÇÃO

Em círculo. Cada elemento do grupo tem uma bola nas mãos, todas são diferentes. Trocar a bola, sem falar. Num primeiro momento trocar a bola com a pessoa à nossa frente, até começar a trocar de lugar e sair da forma do círculo. Ocupar o espaço e conhecer a nossa bola (a que temos nas mãos nesse momento); continuar a trocar com os colegas; acrescentar variações.

Ir reduzindo as bolas para metade. Passar a bola a quem não tem - Comunicação não verbal. Aumentar o ritmo, mudar de lugar, mantendo a atenção ao grupo todo, como se fosse só um corpo. Não ficar com a bola, estar sempre a trocar com os colegas, em constante movimento. (A bola é o texto do ator, não pode cair!)

No final perceber as dificuldades e afinidades que vão surgindo. Discutir a forma como cada um encara o exercício.

EXERCÍCIO 11.

CONTEÚDOS: CONCENTRAÇÃO

Jogo do REI MANDA. O professor é o rei e manda/ dá ordens. O grupo só deve cumprir quando é dito "o rei manda"; ou seja, todas as ordens que forem dadas sem este início de frase não devem ser cumpridas.

Quem falha esta regra vai saindo do jogo até ficar só um súbdito do rei. (ex: o rei manda mãos na cabeça; o rei manda mãos nos joelhos; mãos na anca - esta última ordem não deve ser cumprida)

O princípio do jogo é o mesmo, mas as dificuldades podem ser variadas consoante o grupo; seja ao nível do ritmo imposto, seja ao nível das ordens/ ações que são ordenadas. Compreender que o corpo e o cérebro não se dissociam, apesar de sabermos as regras muitas vezes não conseguimos separar o que ouvimos da reação física automática.

EXERCÍCIO 12.

CONTEÚDOS: CONCENTRAÇÃO: LEITURA EXPRESSIVA / LIVRE

A partir de um livro de poemas curtos/ infantis (Atalaia, Lucinda; "*Ler, Ouvir e Cantar os pais com os filhos*"). Trabalhar a leitura à 1ª vista tendo em conta o ritmo; tom; velocidade; expressão; sentido das palavras; pontuação e pausas. Perceber a leitura como um exercício de interpretação. Ter consciência de que é o erro que nos leva à experimentação e a caminhos menos óbvios. Não ter medo de sair duma leitura segura e experimentar novas abordagens/ variações

A partir de 3 poemas (Sidónio Muralha e Eugénio de Andrade) lidos inicialmente pelo professor, explorar a leitura expressiva. Perceber que mudanças/ variações podemos fazer; dar emoção às personagens, humanizar/ procurar uma leitura pessoal. Respeitar as pausas e pontuação original, mas saindo dessas mesmas regras e propor novas abordagens.

“Leiam só o que está escrito, não tentem acertar, é mais simples que isso!”

EXERCÍCIO 13.

“(…) persistência (achar que se pode fazer sempre mais e melhor), curiosidade (manter vivo o espírito da inquietação) e foco (concentração para tentar captar o instante mais precioso, procurar sempre Deus em palco).” (Seabra, M.)

CONTEÚDOS: DINÂMICAS DE GRUPO - O que é ser “bom professor”?

- Sinceridade/ Honestidade
- Criatividade e Adaptação
- Capacidade De Escuta
- Auto e Hetero Confiança
- Ter Prazer/ Empenho
- (Estado De) Impermanência
- Ter Vocação / Respeito
- Transparência
- Saber Estimular/ Inspirar
- Imparcialidade
- Ter Conhecimento/ Saber
- Noção do Individual / Coletivo
- Ser Coerente / Ser Curioso
- Assertividade/ Generosidade
- Ser Humilde
- Afetos / Disciplina

EXERCÍCIO 14.

CONTEÚDOS: CONVOCAR A VONTADE / PREPARAÇÃO PARA O INÍCIO DA AULA

Depois de já termos entrado na sala, o Miguel chegou e pediu para voltarmos a sair. Fomos para a porta da sala, conversámos, sem pressa. Ele pediu para voltarmos a entrar, mas conscientes do espaço de trabalho e da aula que íamos começar. Percebi que estávamos na sala inicialmente como no corredor, com a mesma energia, não no espaço de trabalho. E é preciso convocar a vontade!

Começámos exatamente a falar disso, desta preparação para entrar no espaço de trabalho, para nos sentirmos prontos, disponíveis, despertos para iniciar a aula. Dar importância a este ritual para a preparação do espírito de grupo, de convocar a vontade, a energia, a respiração conjunta.

A energia é uma capacidade que podemos trabalhar em pequenos rituais, desenvolvendo a concentração e harmonia de grupo. Os exercícios de massagens, de toque do corpo do outro, são momentos de grande partilha/ intimidade e sobretudo de troca de energia. Se o professor sabe conduzir a energia do grupo, facilmente o domina, o leva para um ambiente de grande empatia.

EXERCÍCIO 15.

CONTEÚDOS: VARIAÇÕES RESPIRAÇÃO; INSPIRAÇÃO E EXPIRAÇÃO

Exercícios de respiração; em círculo.

Experimentar variações na expiração e inspiração: inspirar e expirar só pelo nariz / boca e ir alternando entre os dois (inspira pelo nariz; expira pela boca e vice-versa); Ir alternando entre o círculo e andar / ocupar o espaço; experimentar variações entre ritmo do andar e o ritmo da respiração; perceber diferenças e dificuldades.

(É importante ir falando com o grupo entre os diferentes momentos do exercício para que a troca de experiências entre pares enriqueça o trabalho de todos.)

EXERCÍCIO 16.

CONTEÚDOS: RESPIRAÇÃO; DILATAÇÃO DIAFRAGMA E TÓRAX

Respiração abdominal; empurrar com as mãos a barriga quando inspiramos; sentir o ar a encher o abdómen.

Num 2º momento, deitar no chão de barriga para cima, continuar a respiração abdominal e colocar objetos pesados em cima da barriga (mochilas, livros) que facilitem a percepção do processo da inspiração e expiração.

Deixar, entretanto, que a respiração passe a algo relaxado, sem regras, simplesmente respirar.

EXERCÍCIO 17.

CONTEÚDOS: RELAXAMENTO; CONSCIÊNCIA DE GRUPO

(na sequência do exercício anterior)

Apagar a luz da sala e deixar que a respiração leve naturalmente a um estado de relaxamento. Sem condução do professor, deixar que a música e o corpo deitado, levem o aluno a estar no presente, consciente do seu corpo no aqui e agora. Fechar os olhos e deixar a mente viajar, entrar num estado de quase adormecimento. Após +- 10 minutos, dar indicação que vamos retornar à sala de aula, ir acordando lentamente o corpo, sem pressas até voltarmos a estar de pé.

Quando o grupo está todo de pé, abraçar cada um individualmente, dar tempo aos abraços e perceber as diferenças entre cada um. Sentir cada abraço como algo único, que não se repete com o colega seguinte. Depois dos abraços, sentir a música, dançar sem filtro, sempre com a luz da sala apagada, permitindo que não haja constrangimentos.

(A escolha do tipo de música neste 2º momento é muito importante e sugere as emoções que encerram o ambiente final do exercício. Conversa final de grupo.)

EXERCÍCIO 18.

CONTEÚDOS: CONEXÃO DE GRUPO; MOVIMENTO ESPONTÂNEO

Dançar a pares a coletânea "Miguel Seabra, músicas de uma vida"; experimentar a verdade, as emoções a dois, sem julgar a música pelas nossas memórias preconcebidas. Estar em pleno com o nosso par, sentir o seu ritmo, a sua respiração. Não fazer de conta!

(A seleção musical feita pelo Miguel inclui músicas conhecidas de todos e que trazem um "carimbo" emocional a cada um, que difere muito consoante o background. A ideia é libertarmos essas memórias e permitirmos que se criem outras, que nos levem a experimentar novas emoções, novas histórias. Imprimir com estas músicas, novas memórias corporais.)

EXERCÍCIO 19.

CONTEÚDOS: EXPANSÃO CORPO E VOZ; LEITURA LIVRE

Dançar como na "piscina", livremente, com o corpo todo, todas as nossas partículas, mexem sem filtro/ censuras. Não esquecer os pés e as mãos, os dedos, a cara. Tudo mexe, tudo dança.

"Dance, dance, dance or we are lost!" Pina Bausch

Depois de algum tempo, dar um livro a um dos alunos, que continua a dançar com o grupo. Sempre que a música para; ler alto/ articulado/ simples. Os textos devem ser pequenos (haikus/ rimas/ poemas).

Procurar a espontaneidade da leitura e deixar a respiração, o cansaço da dança atravessar o saborear das palavras. Na sequência, brincar com a sobreposição de textos, como se o grupo fosse um coro, perceber as diferentes possibilidades das rimas encadeadas a pares ou individualmente.

EXERCÍCIO 20.

CONTEÚDOS: TRABALHO EM CORO; IMPROVISO; LEITURA LIVRE

"Não deixes que acabe o dia sem que tenhas crescido um pouco, sem teres sido feliz, sem teres multiplicado os teus sonhos.

Não te deixes vencer pelo desânimo.

Não permitas que ninguém te tire o direito de te expressares, o que é quase um dever.

Não abandones o anseio de fazer da tua vida algo de extraordinário.

Não deixes de acreditar que as palavras e a poesia, sim, podem mudar o mundo."

Walt Whitman

(a partir do poema de Walt Whitman) Exercício para convocar a vontade; perceber que por vezes temos que "convocar a vontade", sermos responsáveis pela nossa preguiça e torná-la em algo útil!

Leitura de grupo: a pares, cada par lê a 1ª frase em voz alta e o resto do poema em surdina. Ir criando uma leitura encadeada com os outros pares; sem parar de ler o poema, perceber/ sentir quando pode/ deve elevar o tom de voz e voltar à surdina. Serve como treino para a sintonia de grupo e ao mesmo tempo para o treino da sensibilidade individual e de grupo. Percepção e conexão. Trabalhar o impulso.

EXERCÍCIO 21.

CONTEÚDOS: CRIATIVIDADE E CAPACIDADE DE IMPROVISO

Proposta: grupo de 2 / 3 pessoas; é pedido que cada elemento diga uma cor e um verbo. Devem criar em 5 minutos uma apresentação de 1/2 minutos. Sem recurso a objetos ou música. Podem ou não utilizar a palavra. Num 2º momento, trocar de grupo e para além da cor e do verbo, acrescentar um sentimento. Preparar uma apresentação que assente nas mesmas regras da proposta anterior.

Grupo 1 - Filipa; Sara; Isabel (azul, amarelo / ser, passear) - As 3 estão a passear na praia, cantarolando a mesma música. Aproximam-se para ver o mar e olham o por do sol. Terminam deitadas, adormecidas, umas em cima das outras.

Grupo 2 - Filipa; Rita (branco/ colar/ desespero) - Vão as duas colar um cartaz enorme numa parede branca. O cartaz, depois de muitas tentativas, não fica colado de maneira nenhuma. É o desespero!

Estes dois primeiros trabalhos foram simples no pedido e na execução. As palavras são o ponto de partida para as referências de cada um. A avaliação desta primeira apresentação foi feita com uma palavra de cada um sobre algo positivo. É importante nestas primeiras propostas reforçar pela positiva a prestação de todos, não abrindo ainda espaço para a crítica dos pontos negativos. A partir deste mote, podemos ir acrescentando recursos e variações.

É importante passar a ideia de que uma apresentação tem sempre como objetivo final passar mensagens, ideias ao público. Não esvaziar de conteúdo só porque nos parece simples demais ou sem grande aparato cénico. Como professora tento sempre que exista essa preocupação da parte do aluno/ grupo e que haja também a noção de ritual, de algum peso que se deve dar a todos os momentos de exposição. A concentração, criatividade e noção de espaço são princípios básicos que se devem incutir à turma, não descurando o lado lúdico do jogo teatral.

Como professora, uma das formas que utilizo é a ideia da história em 3 momentos: início/ apresentação das personagens; conflito/ ação central; conclusão/ resolução do conflito. Normalmente esta ideia é facilmente apreendida pelos alunos, sejam mais novos ou mais velhos. No fundo é a estrutura "universal" de uma história, onde se dá destaque ao conflito/ ação central, como mote para a atenção do público. Com o evoluir das aulas, acrescento itens a estes 3 pontos, enriquecendo a ação.

EXERCÍCIO 22.

CONTEÚDOS: CONCENTRAÇÃO/ TENSÃO/ FOCO

Jogo do Survivor.

Todos em círculo. Quando um colega se dirige ao nosso lugar, temos que pedir ajuda/ salvação, só com o olhar, sem falar, a outro colega que está no círculo. Temos que ser inequívocos no nosso pedido de ajuda! Essa pessoa diz o nosso nome alto para nos salvar e nós podemos então sair do nosso lugar e dirigirmo-nos ao lugar do outro: passamos a ser a ameaça e este colega tem que pedir ajuda a outro para ser salvo; e assim sucessivamente. O ritmo vai aumentando, sendo cada vez mais rápida a troca de lugar entre os elementos do grupo.

A dificuldade deste jogo acresce com o aumento do ritmo, mas o nível de concentração também sobe. Ou seja, depois de "oleado" o grupo podemos ir crescendo dentro da proposta, até nos sentirmos totalmente dentro do exercício, aumentando a tensão, mas também o prazer de atingir outro nível de dificuldade.

EXERCÍCIO 23.

CONTEÚDOS: CRIATIVIDADE; LEITURA ENCENADA/ ANIMADA

Proposta: A partir de uma fábula/ conto popular/ lenda, propor leituras originais, encenadas/ animadas, em que se apliquem variações (timbre; ritmo; velocidade; tom). Ou seja, aplicar todas as noções que nos foram transmitidas ao longo das aulas.

A Rita lembrou-se que podíamos utilizar alguns conceitos das aulas de formas animadas, recorrendo aos objetos que tínhamos. Entretanto achámos que podíamos ler todos os textos em conjunto, como um todo. Começámos por preparar o espaço de representação: um pano preto no chão onde dispusemos todos os nossos objetos, os textos por ordem e começámos a experimentar. Fomos intercalando histórias, mudámos a ordem, alterámos objetos e fomos chegando ao nosso objetivo. Passado mais ou menos 30 minutos, chegou o Miguel e o Crispim (o nosso público) e começámos a apresentação.

“Parte da minha “mentalidade enquanto pedagogo” tem este embrião como base, criar independência. Livrar o aluno do professor enquanto guia para não o seguir à risca, mas sim pensar pela sua própria cabeça. Porque quando pensas por ti próprio tornas-te mais independente, logo também mais responsável. E para mim independência e responsabilidade são os alicerces da liberdade. Embora nem sempre pareça porque muitas vezes quem dá aulas tem de indicar caminhos, estradas e rios com muita convicção como se não houvesse alternativas. Porque acredito que devemos colocar os alunos perante evidências para agitar o seu próprio e interior sentido de crenças, criar instabilidade. Chocalhar, por assim dizer, o ruído que habita o seu espírito e o seu manancial de clichês instalado pela sociedade e pela educação

tradicional.” M. Seabra

**ANEXO B – NOTAS DE CAMPO - OBSERVAÇÃO DO
WORKSHOP *E SE UM DIA TUDO***

FORMADOR: MIGUEL SEABRA

SESSÕES DE 10 a 15 de SETEMBRO DE 2018

INDÍCE

Dia 1 - REGRESSO

Dia 2 - ESVAZIAR

Dia 3 - ESPANTO

Dia 4 - METADE

Dia 5 - DESMASCARAR

Dia 6 – INÍCIO

1. CÍRCULO – EQUIDISTÂNCIA

CONTEÚDOS: consciência de grupo

Todo o grupo em círculo. Encontrar a equidistância entre todos os elementos (se um se move/ muda de posição, todo o grupo tem de se mexer) - noção de um TODO. Ao variar as posições que ocupamos no círculo, ir ajustando o nosso lugar em relação aos outros. Ir variando o ritmo e o número de pessoas que estão no círculo, obrigando a essa gestão da equidistância.

(acrescentar variações/ estar consciente: respiração; mãos; pares – trios – solos; música; espaço; limites do espaço – corpo – outro)

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS: CONVOCAR A VONTADE

2. SURVIVER

CONTEÚDOS: concentração / tensão

Todos em círculo. Quando um colega se dirige ao nosso lugar, temos que pedir ajuda/ salvação, só com o olhar, sem falar, a outro colega que está no círculo. Temos que ser inequívocos no nosso pedido de ajuda! Essa pessoa diz o nosso nome alto para nos salvar e nós podemos então sair do nosso lugar e dirigirmo-nos ao lugar do outro: passamos a ser a ameaça e este colega tem que pedir ajuda a outro para ser salvo; e assim sucessivamente. O ritmo vai aumentando, sendo cada vez mais rápida a troca de lugar entre os elementos do grupo.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Manter o FOCO – não dispersar a (ATENÇÃO)

O riso como arma para lutar contra o desconforto – a desconcentração como incapacidade para estar no AQUI E AGORA

SER INEQUÍVOCO – convocar o corpo todo

PERDER TEMPO – GANHAR TEMPO – INVESTIR TEMPO

A questão do nome – tem que ser credível; tens que acreditar e convencer o outro (o público) da verdade inequívoca do que estás a dizer. Não há outra verdade para além da verdade que pões em/na cena.

Treino de capacidades: antecipar – prevenir – antever

ENGANAR NÃO É MENTIR – a mentira o público percebe

Quando o jogo chega ao nível máximo (sai quem perde) o nível de foco/(a)tenção aumenta. SER URGENTE. A pressão da saída iminente, apenas dessa possibilidade põe

a ansiedade na voz e no corpo. Materializa-se a questão de sermos substituíveis. Em palco queremos ser imprescindíveis.

3. OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

CONTEÚDOS: conexão de grupo e concentração

Andar pelo espaço, OLHAR e VER, observar e sentir o grupo. Absorver tudo o que faz parte do espaço (objetos; pormenores; pessoas). RESPIRAR. Com ordem do professor, parar e fechar os olhos, relembrar o espaço na nossa cabeça. São feitas perguntas e quem sabe a resposta levanta o braço. Não é preciso responder, temos que ser honestos connosco, não é um jogo de competição, mas sim de concentração e conexão. As perguntas podem ser sobre o espaço (Quantas janelas? Quantos candeeiros? O que está escrito ao pé do quadro? De que cor são as almofadas?) ou sobre as pessoas/ grupo (Quem tem meias azuis? Quantos estão de calças pretas? Qual o colega que está mais perto ou longe de mim?)

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

MEDIR a energia - MEDIR o ritmo - QUANTIFICAR

Caminhamos para sermos assertivos. Não deixar pontas soltas.

Usar o tempo que temos para mudar – usar o tempo que temos para ESTAR; só porque temos que transitar não precisamos de antecipar essa transição

RESPIRAR NA/A MUDANÇA DE MARCAÇÃO

4. JOGO DO 40

CONTEÚDOS: escuta / consciência de grupo

Contar até 40 em grupo sem combinar quem diz os números nem ter uma ordem pré-definida. Sempre que dois ou mais elementos dizem um número ao mesmo tempo, voltamos ao início.

1. AQUECIMENTO

CONTEÚDOS: consciência; o foco e concentração

Em círculo. Sacudir o "saco" suavemente. Como se fossemos uma mola. Terminar em 10 segundos - não abruptamente/ respeitar o tempo individual. Alongar e espreguiçar o corpo; não esquecer todas as articulações. INCORPORA RESPIRAÇÃO.

Rodar a anca, indo aos limites do corpo, procurar a extensão do movimento. Isolar o movimento só na anca; frente - centro - trás. Movimentos só com o tórax / ombros; frente - centro - trás. NÃO ESQUECER DE RESPIRAR!

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Como é que eu aqueço a vontade? A minha mente também está na planta dos pés – como é que eu coloco os pés no chão?

MEDIDOR DE ENERGIA – dar uma referência (de 1 a 5)

“acho que foi...” - Acho que... não interessa. FOI. Ser assertivo, sem dúvidas.

ANTES DE AQUI CHEGAR, JÁ COMEÇAMOS A ESCREVER QUEM SOMOS

NÃO É A PLATEIA NEM O PALCO, MAS O ESPAÇO “IN BETWEEN” – este é o espaço que me interessa trabalhar, descobrir, mergulhar. DOMINAR O INVISÍVEL.

2. AQUECIMENTO FACIAL

CONTEÚDOS: variações respiração

Em círculo. Experimentar variações na expiração e inspiração: inspirar e expirar só pelo nariz / boca e ir alternando entre os dois (inspira pelo nariz; expira pela boca e vice-versa);

Ir alternando entre o círculo e andar / ocupar o espaço; experimentar variações entre ritmo do andar e o ritmo da respiração; perceber diferenças e dificuldades. Exercícios para os buracos – mapear a cara toda; conhecê-la; passear nela.

3. OCUPAÇÃO DE ESPAÇO I

CONTEÚDOS: conexão de grupo; movimento

Dançar a coletânea "Miguel Seabra, músicas de uma vida"; experimentar a verdade, as emoções, sem julgar a música pelas nossas memórias pré-concebidas. Estar em pleno sozinho e com o grupo, sentir o seu ritmo a sua respiração. Não fazer de conta!

(A seleção musical feita pelo Miguel inclui músicas conhecidas de todos e que trazem um "carimbo" emocional a cada um, que difere muito consoante o background. A ideia é libertarmos essas memórias e permitirmos que se criem outras, que nos levem a

experimentar novas emoções, novas histórias. Imprimir com estas músicas, novas memórias corporais.)

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Estar sempre disponível para ir e/ou ficar

Ser inequívoco nas indicações que damos – ser inequívoco nas direções que seguimos

ESPAÇO – MÚSICA: provocar diferentes estados interiores ao ator para que ele possa integrar diferentes emoções só a partir do estímulo da música.

RESPIRAÇÃO = VIBRAÇÃO – dar significado a essa vibração (dramaturgia do EU)

“não compreendemos nada, mas entendemos tudo” MS – mais do que a palavra é a vibração que dá significado/ conteúdo/ texto

Entre músicas não há vazio: “Existe sempre música dentro do corpo de um ator.” MS

“A respiração é a minha melhor amiga. Tenho sempre a respiração de mão dada comigo.” MS

Identificar-me com o que sinto e penso. Eu não sou isso, mas também sou isso. A marcação é que vai ao ator, nunca o contrário.

4. CÍRCULO - EQUIDISTÂNCIA

CONTEÚDOS: concentração

Em círculo. Cada elemento do grupo tem uma bola nas mãos, todas são diferentes. Trocar a bola, sem falar. Num primeiro momento trocar a bola com a pessoa à nossa frente, até começar a trocar de lugar e sair da forma do círculo. Ocupar o espaço e conhecer a nossa bola (a que temos nas mãos nesse momento); continuar a trocar com os colegas; acrescentar variações.

Ir reduzindo as bolas para metade. Passar a bola a quem não tem - Comunicação não-verbal. Aumentar o ritmo, mudar de lugar, mantendo a atenção ao grupo todo, como se fosse só um corpo.

Não ficar com a bola, estar sempre a trocar com os colegas, em constante movimento. (A bola é o texto do ator, não pode cair, não se pode perder!)

(variação: quando substituis a bola para o telemóvel do Miguel o nível do foco aumenta – torna-se palpável/ visível; podemos quantificar a nossa (a)tenção e a (a)tenção do outro.)

No final perceber as dificuldades e afinidades que vão surgindo. Discutir a forma como cada um encara o exercício.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

compensação – impulso – respiração – ritmo = NÃO HÁ HISTÓRIAS!!!

Cada ator controla o espetáculo todo. Treinar o músculo da atenção, do ESTAR em cena, do AQUI e AGORA sem deixar de saber como vai ser o final, qual o caminho a percorrer. Saber como vai acabar sem revelar esse mesmo final a mim próprio.

5. ESTAR – ENTRAR – SAIR de cena

CONTEÚDOS: criatividade e capacidade de improviso

Colocar um tapete na boca de cena. Todos os atores estão em fila no fundo do palco. Um a um avançam, pisam e atravessam o tapete. Sem qualquer indicação numa primeira vez e depois repetir acrescentando variações.

Sem qualquer indicação perceber como naturalmente o ator dá significado/ conteúdo à não indicação – a nossa necessidade de contar histórias; de fazermos sentido; de termos significado. Sabermos lidar com a expectativa dos outros, do mundo sobre nós, sobre o papel que devemos desempenhar.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

A necessidade de não desiludir o encenador – colega – público

METÁFORA COM O “MENDING OF LIFE”

PARÁBOLA DA VIDA: SERMOS RELEVANTES.

VIDEO aquecimento – para atores de alta competição

Susana Madeira: Competente; natural; alegre; orgânica; fluída; assertiva; pedagoga

1. OCUPAÇÃO DO ESPAÇO A PARES

CONTEÚDOS: conexão de grupo e concentração

Andar pelo espaço, sozinhos e evitando círculos. Juntar em pares e passear de mãos dadas com o colega. Cada par no seu ritmo, sem nenhum levar o outro, ajustar o andar dos dois numa parceria. Voltar a andar sozinhos. (Perceber interiormente as diferenças que sentimos ao voltar a andar sem par.) Voltar aos pares, mas com um colega diferente do primeiro. Voltar a andar sozinho. Voltar ao primeiro par e passear novamente de mãos dadas.

Repetir este processo as vezes que quisermos e que acharmos pertinentes. No final o grupo reunido em círculo troca as diferentes experiências e sensações por que passou. Perceber as memórias do corpo e como reconhecemos facilmente o primeiro par, como se fosse a referência que serve todo o exercício.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Andar sozinho/ a pares: TER SEMPRE O OUTRO COMIGO PARA ALÉM DE MIM

Deixar a mão que agora é muito mais do que isso não é fácil. O 1º amor é o mais forte, que deixa marcas, memória.

Questões de liderança; lutas relacionais – a questão humana da partilha da vida - (des)equilíbrio ao nível físico; emocional; social (tratado das almas)

Quando voltas a “casa” (ao primeiro par) já não precisas de tempo para te adaptares; questão da familiaridade; do “voltar a casa”

Interessante o aspeto de todos se retratarem neste exercício como se fosse um momento de autoanálise. É um espelho de como as pessoas são na vida, nas relações, na sua individualidade. A preocupação que temos em mostrar o “melhor de mim”. Sermos a nossa melhor versão para o outro – queremos que nos gostem.

2. EXERCÍCIO DE LEITURA

CONTEÚDOS: leitura expressiva / livre

A partir de um livro de poemas curtos/ infantis (Atalaia, Lucinda; "Ler, Ouvir e Cantar os pais com os filhos"). Trabalhar a leitura à 1ª vista tendo em conta o ritmo; tom; velocidade; expressão; sentido das palavras; pontuação e pausas. Perceber a leitura

como um exercício de interpretação. Ter consciência de que é o erro que nos leva à experimentação e a caminhos menos óbvios. Não ter medo de sair duma leitura segura e experimentar novas abordagens/ variações.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

DEIXA-TE AFETAR - saber receber/ estar disponível para os estímulos.

A pressão não é para nos pôr em causa, é para ELEVAR. SUBIR O NÍVEL.

3. O REI MANDA

CONTEÚDOS: concentração

O professor é o rei e manda/ dá ordens. O grupo só deve cumprir quando é dito "o rei manda"; ou seja, todas as ordens que forem dadas sem este início de frase não devem ser cumpridas. Quem falha esta regra vai saindo do jogo até ficar só um súbdito do rei. (ex: o rei manda mãos na cabeça; o rei manda mãos nos joelhos; mão na anca - esta última ordem não deve ser cumprida)

O princípio do jogo é o mesmo, mas as dificuldades podem ser variadas consoante o grupo; seja ao nível do ritmo imposto, seja ao nível das ordens/ ações que são ordenadas. Compreender que o corpo e o cérebro não se dissociam, apesar de sabermos as regras muitas vezes não conseguimos separar o que ouvimos da reação física automática.

VIDEO "POR CAUSA DA MURALHA NEM SEMPRE SE CONSEGUE VER A LUA"

"Nós temos que estar na pulsação, mas não necessariamente no ritmo." MS

Síndrome do sapo – INCHAR EM CENA/ teatralidade

1. SURVIVER (ver anexo b1)

Não facilita; não baixar a guarda

2. CORO E CORIFEU

CONTEÚDOS: conexão de grupo e concentração

O grupo em fila frente ao público. Avançam sem pré-definir quem desempenha o papel do Corifeu. O coro deve repetir o som e o gesto do líder. Todos podem ser corifeu e todos podem ser coro. Repetir as vezes necessárias acrescentando variações.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Questão das escolhas/ Questão do espaço

Gestão das energias e do tempo

Como é que gerimos o entendimento da nossa vez? Da vez do outro?

(paralelismo com o jogo do conta até 40*; temos que OUVIR ENTRE AS RESPIRAÇÕES; OCUPAR OS SILÊNCIOS e respeitar o tempo da respiração.

TEMOS MUITA MERDA NA CABEÇA, PRECISAMOS DE A LIMPAR.

"O teatro é a arte do momento. Do aqui e agora. O ontem já foi e o amanhã ainda não aconteceu." Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil

"Eu posso ensinar um ator a apontar para a lua. Mas o espaço entre o dedo do ator e a lua é da responsabilidade dele." Yoshi Oida (discípulo e ator de P. Brook)

FRASES DE MS:

"Não se desculpem. Não se justifiquem. Desenrasquem-se. Os espetáculos não podem cair, mas podem subir. O foco é constante."

"Quando o ator pergunta "o que é que achaste do espetáculo?", está lixado. Põe TUDO nas mãos do outro. Põe tudo em causa por causa da opinião de alguém que não sabe nada do espetáculo. Do processo, do percurso, do caminho até ali chegar. O "opinismo" é fatal."

"Fizeste de propósito? Não? Então não peças desculpa." MS

1. SURVIVER (ver anexo b.1)

Convocar a vontade; apurar os níveis energéticos

2. EXERCÍCIOS DE IMPROVISO

CONTEÚDOS: criatividade e capacidade de improviso

Trabalho de pares. É pedido que cada elemento diga uma cor e um verbo. Devem criar uma apresentação de 1/2 minutos. Sem recurso a objetos ou música. Podem ou não utilizar a palavra. Num 2º momento, trocar de grupo e para além da cor e do verbo, acrescentar um sentimento. Preparar uma apresentação que assente nas mesmas regras da proposta anterior. Fazer a mesma proposta a partir de haikus ou outros estímulos.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Tal como há atores de todos os estilos, também há espetadores de todos os estilos. E há uns que são masoquistas.

O que é o público? É uma massa anónima cheia de individualidades. E cada um vem com a sua própria expectativa. A porra da expectativa. E isso é fatal para o ator.

O teatro só faz sentido com público. É o público que alimenta o teatro. Não andamos aqui a brincar. Então... qual é o sentido do teatro?

O público admira o ator que domina as suas dificuldades. O público projeta o seu alter-ego na personagem que se projeta no ator.

Há pressa de começar porque há pressa de acabar. Não hesitem. Aceitar o desafio e fazer. Ser inequívoco no início, meio, fim.

O que é que sustenta a nossa atenção? Público e ator? A não ação que leva a uma ação sustentada. O não fazer que justifica o que se faz.

“O erro está certo porque é o que existe. A autorregulação do ator, a sua independência é muito importante para mim. Eu não quero perder tempo com o ator. Não posso. A minha energia é para potenciar o ator, não para o corrigir.” MS

3. NO OLHAR DO OUTRO - EXERCÍCIO DE CONCENTRAÇÃO

CONTEÚDO: conexão com o outro e concentração

Duas filas frente a frente. Pouca distância entre os pares. Perceber o que sentimos, procurar o olhar do outro sem fugir. Dizer sim à emoção interior. Em 30 segundos fechar os olhos e agradecer interiormente ao outro. Uma das filas mantém os olhos fechados enquanto a outra circula para a esquerda. Abrir os olhos. Recomeçar tudo com o novo par. Aceitar o que sentimos. Repetir com todos. Abraço final depois de terminar o exercício.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

Perceber o que sinto na procura do olhar do outro. Deixar assentar a emoção.

ACEITAR. Seja o que for. Dizer SIM à emoção interior.

“NÃO VALORIZEM NADA. ACEITEM TUDO.” MS

“O AMIGO FIEL É A RESPIRAÇÃO. SE CUIDARMOS DELA, NUNCA NOS VAI FALTAR.” MS

Auto regulação: procurar dentro de mim e ver no outro o que sinto. INTEGRAR o que sinto, aceito. Desconforto/ conforto.

4. NO OLHAR DO PÚBLICO - EXERCÍCIO DE CONCENTRAÇÃO

CONTEÚDOS: consciência de grupo e concentração

Divide-se o grupo em dois. Metade fica no lugar do público e a outra metade fica em fila de frente para a plateia. Em câmara lenta avançar para o público sem desviar o olhar. Envolver o corpo todo, desde as pontas dos cabelos até às unhas dos pés. Acrescentar se quisermos estímulos a cada ator. Texto; palavras; haikus; objetos e perceber como condiciona ou não a relação como o público. RESPIRAR SEMPRE.

Os tempos diferentes fazem-nos “desmecanizar” a cabeça. Desenformar.

1. **OCUPAÇÃO DO ESPAÇO** (ver anexo B.1)
2. **SURVIVER** (ver anexo B.1) - Convocar a vontade – regulador de energia e de concentração
3. **TREINO DA CAUTELA EM CENA**
CONTEÚDOS: conexão com o grupo e concentração

Em círculo passar diferentes objetos, ajustando o movimento e o nível de concentração consoante o objeto. Variar entre canas; bolas; setas; telemóveis, etc. Perceber como o nosso nível de concentração se ajusta consoante a perigosidade do objeto que estamos a passar e perceber que devemos a mesma atenção a qualquer um deles. O ator em cena deve estar sempre atento.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

TUDO É POSSÍVEL!

Para umas coisas é preciso mais treino do que para outras. Passar uma bola é algo rotineiro, fazemos em modo piloto automático, não pensamos, somos displicentes. Quando mudamos para um objeto considerado perigoso O GESTO TORNA-SE MAIS CAUTELOSO, preocupado.

Devemos encontrar o equilíbrio entre a bola e a seta. Entre a confiança e a cautela. O fazer cerimónia. Dar ao texto/espetáculo o devido peso, a devida importância. HESITAR COM A SETA É HESITAR COM O TEXTO, COM O ESPETÁCULO.

Todos os exercícios simples são paralelismos para o objetivo final do trabalho do ator: ESTAR EM CENA.

O grande truque do teatro é trabalhar. PARA O OUTRO. Com o outro mas para o outro. Quanto mais eu der, mais eu recebo.

“O que tu dás é teu para sempre. O que tu guardas está perdido para sempre.”

Controlem-se e entreguem-se. ENTREM NA PISCINA.

A liberdade dá espaço para falhar, para o ator se perder. A ideia é que, tal como num espetáculo, o ator controla a roda toda, sabe todas as marcações, sabe o texto de todos: cada ator domina todo o espetáculo. A mesma atenção, sempre, a tudo.

4. **RODA DAS CANAS**
CONTEÚDOS: concentração

Em círculo, devem passar as canas tendo consciência dos diferentes pesos e tamanhos. Acrescentar variações; diferentes ritmos/ músicas/ alterar o número de canas. Num segundo momento, sair do círculo e andar pelo espaço continuando a respeitar a

ordem anterior; ou seja, passamos a cana para o mesmo colega, mesmo não estando ao nosso lado. Continuar sem perder o equilíbrio do espaço.

CONCEITOS/ PRINCÍPIOS:

CUIDADO! CUIDADO! CUIDADO! MUITO RESPEITO! MUITO CUIDADO EM CENA!

Saiam de cena antes de satisfazer o público. Aí o aplauso é inequívoco, não é apenas uma formalidade.

RETIREM, RETIREM TUDO ATÉ FICAR SÓ O OSSO.

O público tem que estar sempre em bicos dos pés.

Trabalhar em modo funil: no início estamos no topo, cabe tudo. Mas para a estreia só vai o que cabe no tubinho.

5. RESPIRAÇÃO DE GRUPO

CONTEÚDOS: consciência de grupo e concentração

Cada elemento do grupo tem uma cadeira e coloca-a no espaço. Todos têm que ter um colega para quem estão virados. (Atenção à postura na cadeira; sentados direitos e com ambos os pés bem assentes no chão). Inicialmente o grupo tem que se levantar em simultâneo sem combinar. Num segundo momento do exercício, para além de se levantarem todos em simultâneo, acrescentar mais ações; por exemplo: levantar, contornar a cadeira, pousar as mãos nas costas da mesma, tirar as mãos e voltar a sentar.

Repetir o exercício as vezes necessárias, apurando tempos e ritmos, podendo alterá-los consoante os objetivos. Alterando as propostas de movimentos / ações, podemos também utilizar esta dinâmica para exercícios de exploração do movimento.) Ambos os exercícios promovem uma consciência de grupo muito forte. A concentração, a respiração e o olhar são postos em destaque. Seja para encontrar o uníssono, seja para apurar o ESTAR individual. O AQUI e AGORA. Essa noção de urgência é perceptível, atravessa o espaço e dá-lhe peso.

Trabalhar o movimento interior. Procurem o movimento à nascença.

Trabalhar por frames, porque o espetáculo é todo um grande filme. Cada detalhe, respiração é um momento único, um frame que não se repete.

6. FINAL – FECHAR A HISTÓRIA

CONTEÚDOS: consciência individual e concentração

Individualmente, cada participante deve avançar para o público numa linha reta e contar a sua história dos últimos 6 dias de formação. A partir do momento que avança já não pode recuar. (Pensar no percurso como o evoluir de todo o trabalho interior que aconteceu ao longo destes dias).

TRATADO DA GRATIDÃO

3 níveis de agradecimento

Nível 1 – reconhecimento (MERCI)

Nível 2 - estar agradecido (GRACIAS; THANK U)

Nível 3 – compromisso com outro; obrigação de retribuir o que recebi. (OBRIGADO)

POEMA PARA CONVOCAR A VONTADE

DE WALT WHITMAN

"Não deixes que termine o dia sem teres crescido um pouco,
sem teres sido feliz, sem teres aumentado os teus sonhos.
Não te deixes vencer pelo desânimo.
Não permitas que ninguém retire o direito de te expressares,
o que é quase um dever.
Não abandones as ânsias de fazer da tua vida algo de extraordinário.
Não deixes de acreditar que as palavras e a poesia sim, podem mudar o mundo.
Aconteça o que acontecer a nossa essência ficará intacta.
Somos seres cheios de paixão.
A vida é deserto e oásis.
Derruba-nos, ensina-nos, converte-nos em protagonistas de nossa própria história.
Ainda que o vento sopra contra a poderosa obra continua:
tu podes tocar uma estrofe.
Não deixes nunca de sonhar, porque os sonhos tornam o homem livre."

HAIKUS

DE JOSÉ TOLENTINO DE SOUSA

"Um a um esqueci os motivos porque vim."

"O silêncio não é o oposto, mas o avesso."

"Podes interrogar a papoila, mas a papoila nada responde."

**ANEXO C – NOTAS DE CAMPO – ASSISTÊNCIA DE
ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO *CA_MINHO*/ ENC. MIGUEL
SEABRA**

ANEXO C.1 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 1 – 16/9/19 – SEG - LISBOA

15:00 - Chegada da equipa.

15:40 - Início dos trabalhos.

Círculo: Miguel - Natália -Luís - João C. - Joana - Rui R. - Rui M. - Stephane - Filipa - Susana - Marco - Emanuel - Sofia - Rita - Rosinda - Vasco - Magda

Princípios do projeto / Parceria entre TM e CM - encontro de objetivos, de linhas de trabalho em comum. A ideia de mergulhar no Minho.

Hoje. Chegámos ao dia D. Daqui a 2 meses estreamos. Hoje começamos. Aqui.

(Natália) "Começamos hoje assim, mais despídos. Vamos terminar com mais camadas de roupa, que se acrescentam." - (é bonito pensar este CA_MINHO como algo que se acrescenta, aconchega, aquece.)

IDEIAS CENTRAIS DO ESPETÁCULO/ PONTOS DE PARTIDA:

Pouca palavra. Ou nenhuma. Ou alguma.

Música ao vivo, sem o Músico ao vivo.

Uma grande panela onde vamos pondo os condimentos. Nós somos os condimentos.

(Luís) História do Barbaças; "a novela do Minho do ir e voltar do Brasil."

(Rui M.) Os Torna Viagens; os que iam e voltavam. São vistos como marcos da modernidade e empreendedorismo no Minho.

Marlene Castro; a detentora de histórias fantásticas. Tem uma narrativa completa, dramatiza e evoca as personagens.

Questionário CM; sentido dramático, conteúdo, expõe uma visão de contrastes e misticismo.

O CA_MINHO está a ir para o campo do realismo mágico. Algures entre a Marlene e o Caetano. Entre o verde retalhado e o vermelho da carne. Do sagrado e do profano.

(tudo isto cruza com os princípios da programação 2019 das CM e do projeto Províncias do TM)

APRESENTAÇÃO GRUPO:

MIGUEL, 54 anos, Capricórnio - TM Encenador CA_MINHO

Encenador, ator e fundador e codiretor do TM.

"Estou muito entusiasmado. Já não enceno há 1 ano. Obrigado, Magda."

NATÁLIA, 59 anos, Gémeos - TM Dramaturgia CA_MINHO.

Encenadora, atriz e codiretora do TM.

"Este projeto vai CA_minhar em parceria." de mãos dadas.

LUÍS F., 37 anos, Gémeos - CdM Ator CA_MINHO

Ator, 14 anos nas CM.

"Estamos muito tempo lá em cima. Precisamos disto, de vir cá abaixo. Tem sido um ano incrível!"

JOÃO C., 22 anos, Capricórnio - CdM Comunicação CA_MINHO

Comunicação CM. Grupo Universitário de Aveiro (GRÉTUA) levou-o ao teatro.

"Estou a começar. Tenho 22 anos."

JOANA M., 36 anos, Balança - CdM Atriz CA_MINHO

Atriz, 3 anos nas CM. Terminou o ESMAE em 2010.

"Sei pouco do Meridional, vi pouco. Estou aqui, expectante."

RUI R., Capricórnio - TM Músico CA_MINHO

"Sou moçambicano, vê-se pela cor da pele. Estou com o TM há 8 anos."

RUI M., 45 anos, Carneiro - CdM Ator CA_MINHO

Ator, 14 anos nas CM. Madeirense.

"Comecei no teatro para compensar a vida, o trabalho. A minha vida resumiu-se a dois castings. Estou a cumprir um sonho, trabalhar com o TM."

STEPHANE, 48 anos, Capricórnio - TM Cenografia e Figurinos CA_MINHO

Cenógrafo, formado na ESTC, cofundador dos Primeiros Sintomas

"Quando estou a fazer teatro, não consigo ver teatro. Só vi o primeiro espetáculo do Meridional. O Miguel convidou-me para este. Este vou ter que ver."

SUSANA, 38 anos, Leão - TM Produção CA_MINHO

Ass. produção e comunicação, fotógrafa, projecionista

Fez parte da última geração de projecionistas!

MARCO, 36 anos, Aquário - TM Ass Cenografia CA_MINHO

Diretor de cena, cenógrafo, está no TM há 14 anos

(Natália) "É o dono da casa!"

EMANUEL, 41 anos, Carneiro - TM Ator CA_MINHO

Ator, já colaborou diversas vezes com o TM.

Nascido e criado em Lisboa. Filho de um transmuntano e de uma saloia.

"É uma viagem, um CA_minho muito grande este e é um enorme prazer estar aqui."

SOFIA, 38 anos, Caranguejo - TM Tec. Máscara CA_MINHO

Atriz, Encenadora, especialista em Téc. Máscara/ Le Coq

"Faço teatro por causa das pessoas. "

RITA, 38 anos, Touro - TM Produção CA_MINHO

Produtora executiva, no TM há 5 anos

"É a primeira vez que faço uma coprodução com uma companhia gémea. Estou muito entusiasmada com este projeto."

ROSINDA, 34 anos, Caranguejo - TM Atriz CA_MINHO

Atriz, já colaborou diversas vezes com o TM

"A minha família é do Minho. Os cheiros, as cores, a rocha e o verde fazem-me sentir em casa."

VASCO, 38 anos, Peixes - CdM Tec. Palco CA_MINHO

Técnico de luz, som, palco, nas CM há 5 anos

"Sou de Lisboa. A família que tenho no Minho foi a que eu criei. Tenho 3 filhos."

MAGDA, 47 anos, Virgem - CdM CA_MINHO

Diretora artística das CM há 3 anos

"Os ecos do trabalho do Meridional foram logo algo que estava em cima da mesa quando abracei este projeto das CdM."

FUNCIONAMENTO GERAL DO ESPAÇO/ TRABALHO PRÁTICO - ATOR

A partir deste momento somos todos donos desta casa. Somos todos parte da coletividade.

"Gosto que os meus jogadores joguem em liberdade, com autonomia, mas não livremente." J. Mourinho - a tática do trabalho do ator. A tática futebolística serve bem o que eu procuro no trabalho com os atores.

Falhar, falhar sempre, falhar melhor. A busca do "acertar" para não acertar. Ter mais atenção à falta de atenção.

"O ator quando está em palco fala para toda a humanidade." JMB, criação do 1974
Não é uma questão de intensidade, de volume. É uma questão de sentir. Do estar aqui para o mundo todo.

17:40 - PAUSA

18:20 - REGRESSO/ FECHO

Gravação Entrevista; idioma arménio

Ninguém sabe a língua, ninguém sabe o significado das palavras, mas entende-se tudo.

A universalidade da expressão. Os códigos da linguagem são universais.

A relação com o teatro é muito difícil porque nem sempre sabemos onde colocar a atenção.

O facto de só termos um diálogo que não compreendemos não nos retira informação.

Está tudo lá, mas a outro nível de compreensão. Não procuro a evidencia, gosto que o publico tenha desafios de perceção.

Como é que em palco podes pôr as pessoas alerta? CONVOCAR O PUBLICO É UMA RESPONSABILIDADE.

Estamos sempre convocados para fazer; o público espera ação. Como é que não fazemos nada?

A presença da não presença, a presença da ausência. É o caminho até ao beijo que interessa. Quando resolves em cena, o público relaxa, deixa de estar convocado. Está resolvido.

Não deixem o público chegar ao orgasmo. Não satisfazer o óbvio. Sair antes de acabar, de estar acabado.

Cenicamente vamos pensar numa lógica de acordeão. O espaço cénico será ajustado ao palco; encolhe e estica conforme as necessidades. Varia consoante a escala.

MS: (aos atores) Vou-vos tirar o tapete. Não é para caírem, é para reforçar, fortalecer. Como é que consegues pôr o teu lado inconsciente em contato com o teu lado consciente?

Na prática do ator estamos sempre a pôr intenção. Só consegues deixar de te preocupar com a intenção quando resolves o teu ego.

Isto é uma parceria ativa, não é um espetáculo do TM. É uma respiração conjunta.

MS: “(...) os ensaios para mim são uma coisa muito, muito, muito sagrada, é onde se passa tudo, onde partilhamos intimidades e onde eu partilho segredos em que acredito e que demoraram anos a ganhar consistência. É essa a razão pela qual eu os veiculo com tanta convicção, porque foram cozinhados e testados durante muito tempo. (...)”

19:30 - FECHO/FIM DO DIA

ANEXO C.2 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 2 – 17/9/19 – TER - LISBOA

10:00 - Chegada da equipa.

10:15 - Início dos trabalhos.

Aquecimento individual.

Apropriação do espaço - corpo - respiração.

Atores CdM - 1º contato com o espaço, cheiros, temperatura da sala. Tocar as paredes, o chão, as novas texturas. A descoberta deste corpo novo que respira esta sala pela primeira vez.

NOTA: interessante a dinâmica 3+2 entre os 3 atores das CM e a forma mais familiar, mais solta do Emanuel e da Rosinda. Também se verifica entre as duas mulheres e os 3 homens; 3+2. A forma como a energia flui do individual para o coletivo. Não havendo cena, já há cena.

10:30 - Círculo / Equidistância

O bater das asas de uma borboleta no oriente pode provocar um tsunami a ocidente: relação do teatro - atores; o movimento de um influencia obrigatoriamente toda a cena, a percepção do espaço.

A marcação vai ao ator, não é o ator que vai à marcação. Assim que se vê o ator a ir à marcação, estou a ver tudo, estou a ver o esquema. RESPIRA. RESPIRA. Sente a cena, respira comigo. Faz acontecer naturalmente a marcação. Não a concretizes de forma evidente.

4 posições dos pés - tudo orgânico, tudo alinhado com os 4 pontos de apoio do corpo, do esqueleto. O ator mesmo quando está parado, nunca está imóvel. Paramos como os barcos, vamos parando.

10:50 - Respiração

Parábola da respiração: vida - respiração - emoção

A respiração é o nosso fiel companheiro. É a contracena que nunca pode falhar. Não respiras, saís de cena, saís da vida. A energia segue o movimento. Portanto a respiração é seguida pelo movimento. Nunca o contrário. Não é o movimento que se antecipa à respiração.

A respiração dá-nos domínio. Segues o impulso, passas para o corpo o beat da respiração. O fluxo já está no corpo do ator e no corpo da cena. Mudam o rumo da respiração, ganham dinâmicas novas. Muda o texto, a intensidade mantém, só mudam o ritmo. Se os atores ficam expectantes, o público fica expectante. Não deem essa balda. Não facilita.

NOTA: Relação do Miguel com os atores - acarinhar o individual para fortalecer o coletivo - o amor multiplica-se quando é dividido.

10:59 - Fim do aquecimento (já cá estamos todos)

Com uma boa ligação à terra, chegaremos ao céu.
5 extremidades - 5 pontos (figura do Da Vinci)

O braço é um pulmão, não há tensão. É convocar a mão toda, o corpo todo no mesmo compromisso. A mão tem um grande domínio sobre nós. Em palco é fatal. Temos a nossa mão quotidiana na cena, não a dominamos. Luta contra a espontaneidade quotidiana. Para ganhar qualidade inequívoca do movimento é o ator que domina, não é dominado.

A doença é um desequilíbrio. Isto tem tudo a haver com o teatro. Manifesta-se como a falta de irrigação de uma das partes do corpo. O ator tem de se irrigar num todo, para não deixar a doença manifestar-se, ganhar terreno.
Os nossos 9 buracos são saídas de energia. Perdas de energia. Temos de cuidar deles, para que eles nos acrescentem.

SUBTILEZA - RIGOR - SIMPLICIDADE - eixos centrais trabalho MS

Desequilibrar a cena é sempre uma opção consciente, uma vontade do ator. Não é por acaso. Não é o público que domina o movimento cénico. Tal como no futebol, procuramos o desequilíbrio para entrar, ganhar a marcação. É o público que é levado, nunca é o público que leva.

11:49 - Ponto da situação - feelings atores

L - Estou a arder, a ferver. Libertação de endorfinas, sensação de brincadeira, satisfação

J - Alerta das mãos, reforçar a consciência de que elas não me podem controlar.

R - Consciência do corpo, controle. A vigia de mim próprio.

Ro - Reenergizada

E - O lado da matéria inorgânica, este contato que não costumamos ter na rotina.

11:53 - Pausa 10 min.

12: 13 - 2ª parte - manhã

O SENTIDO DO ATOR EM PALCO

Não vale mentir. As mentiras vêm-se em palco. Olhar e ver. ESTAR. Sentir o espaço para que ele não nos seja estranho. Domínio. Foco. Consciência do todo. Vocês estão preocupados em preencher - ver o espaço. Eu - público estou a ver essa preocupação. Como é que posso não ver essa preocupação? - RESPIRA

Estou todo lá. No corpo todo. A intenção é inequívoca. Não deixa margem para dúvidas, não há esse espaço. A mão aponta exatamente para ali. O corpo todo acompanha.

Mais importante do que cumprir a marcação é não a revelar. Prefiro que cheguem 5 seg. depois, desde que cheguem sem mostrar que é essa a vossa preocupação. Acontece tudo no aqui e agora. O público tem de acreditar nessa organicidade da cena. Tudo é original. É sempre a 1ª vez, é sempre noite de estreia.

INICIAÇÃO À SUSPENSÃO - é só isso. Não contes histórias a ti próprio. Uma suspensão não é uma pausa.

(NOTA: Luís - deixa o público suspenso com a respiração dele. Tem cerimónia.)

Os objetos que circulam são o texto. Não deixar cair o texto. É preciso cuidado, alguma cerimónia na apanha e na entrega. Atenção ao outro, à contracena. Apesar disso é importante que haja a falha iminente. Que a queda, a tal suspensão da respiração esteja sempre em cima da mesa. A existência dessa possibilidade é que faz com que o público esteja sempre lá. É isso que cria a (a)tenção.

O espetáculo é a linha que nos une. É aquilo que não nos deixa à deriva. Se estamos todos dentro, ninguém se afoga.

NOTA: O facto do Miguel também estar dentro da piscina promove no grupo um maior comprometimento. Permite-lhe também aferir o nível energético do grupo. Ele faz com eles e isso cria empatia. Estamos todos a remar juntos, ninguém saí, não há baldas.

CANA - TEXTO: temos de ter muito cuidado ao atirar a cana porque é muito perigoso. A metáfora serve para realçar a importância de cuidar muito bem do texto. De contar muito bem a história porque tenho responsabilidade para com o público.

DESCONVOCAR: É tão importante aquecer como "desaquecer". Convocar a vontade para começar e para acabar. Não cortar a concentração e o foco abruptamente. É preciso cerimónia, igual respeito entre o início e o final. Não deixar o corpo artístico desequilibrado.

13:40 - PAUSA ALMOÇO

15:10 - INÍCIO TARDE

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	FINAL MANHÃ	DP ALMOÇO	FECHO	PALAVRA
LUÍS	3	4	2	3	Partida
EMANUEL	2	4	3	3	Ar
RUI	2	3	2	5	reencontro
ROSINDA	3	4	3	4	maravilhoso
JOANA	2	4	2	4	Sensível

J - O almoço aquece o interior. Dá sonolência.
Ro - O que me aquece é o movimento exterior.
L - É preciso prática, persistência. Tempo para construir.

A afinação que fazemos do ator/ espetáculo é como a afinação de um instrumento musical. Precisamos de convocar o som, a afinação, o ritmo. Ser ator é uma opção de vida. Uma escolha. Um CA_MINHO que se percorre, que muda. Vamos oleando, treinando o músculo.

MÃOS Dar as mãos/ trocar de pessoa/ trocar de mãos: aferir interiormente o que sinto, onde estou. Quando damos a mão ao outro, essa mão fala. Esta mão é tua, tem a tua história. Não é igual a nenhuma outra mão. É única. (O príncipezinho e a rosa - a minha rosa é especial porque é minha. Podem existir mil rosas iguais, mas a minha rosa é a que eu conheço. A que eu cuido e amo. E isso torna-a única.)

6 posições das mãos: Circuito expressivo e preciso. Imprimir a mesma qualidade do movimento. Trabalhar as transições entre as 6 posições.

AQUECIMENTO DAS ARTICULAÇÕES - RESPIRAÇÃO

Acordar o corpo com carinho, como quem acorda um filho de manhã para ir para a escola. Trabalhamos amor para receber amor.

NOTA: é interessante perceber como cada ator tem uma experiência única e individual, mas que é permanentemente influenciada pelos outros. A respiração, a velocidade, a qualidade do movimento, o foco. O grupo todo num ator e um ator no grupo todo.

Dinâmicas da respiração: a chave está em controlar os finais da expiração e da inspiração. As transições entre uma e outra.

Fazer um arco contínuo de respiração -fluidez - assertividade. Tornar invisível o visível.
NOTA: a sensação de que cada ator está iluminado. Ver o prazer de respirar é comovente. "Enchia os pulmões de sossego" (Caetano)

16:10 - 1 hora de convocação. Estamos todos cá.

Ocupação de espaço: andar - estar - olhar e ver - freeze
Como é que eu paro? O corpo pára, e a cabeça? Está tudo alinhado?
Devemos potenciar este freeze, não duvidar da pausa. Tonificar a pausa. Enrijecer.

Fecho do dia - Apresentações individuais - A questão da vulnerabilidade.
Hoje foi o princípio da criação de uma linguagem comum. A base de dados, o código que serve de guia aos atores.
Joana: A respiração é sensível. Expõem-nos.

17:00 - FINAL DO DIA

ANEXO C.3 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 3 – 18/9/19 – QUA - LISBOA

10:00 - Chegada à Gulbenkian.

10:30 - Início da visita

Visita guiada à exposição da Sarah Affonso, patente no Museu Gulbenkian.

Guia: Ana Vasconcelos

NOTAS

António Medeiros - minhoto que decide estudar o Minho

Representação das lavadeiras - o traje significa mais do que o próprio traje; oferecer o traje era como oferecer o país.

A rainha Maria Pia mascara-se de ovarina e começa uma tradição. O disfarce na corte passa agora para uma representação do povo, do tradicional. As amas, senhoras da corte, usam as roupas das minhotas para dar uma certa encenação ao dia a dia.

A lavadeira é a nossa Marianne (a nossa representação da República).

A lavadeira é a conquista do campo sobre o mar.

Os poveiros/ pescadores - SA vivia ao lado de um bairro de pescadores.

Cresceu com as procissões dos poveiros, que pediam fitas de casa em casa para pôr nas velas dos barcos. as mulheres iam descalças e os homens calçados.

A Sarah é uma pintora minhota sem folclore. Pinta sem folclore.

O regime e o Ferro doutrinam o popular como imagem de marca do país nos anos 40.

O Minho era o símbolo das províncias portuguesas.

"Os artistas modernos devem ir ao popular porque o popular nunca os engana." - Ferro

Para além das ilustrações dos livros da instrução primária, Sarah tem pouco volume de trabalho.

Faz as ilustrações da Menina do Mar de Sophia de Melo Breyner.

"Planar sobre o verde".

"As obras de Sarah Afonso olham para nós como quem nos entra na alma." (Magda H.)

12:00 - Final da visita - Almoço

13:52 - INÍCIO TARDE

Início - Poema de Walt Whitman

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

14:05 - Círculo / Equidistância

NOTAS

J - Corpo de miúdo; desafia os outros e depois foge

E - Jogador de basquete; braços e mãos suspensos (lembra a suspensão nos quadros da Sarah Affonso)

Ro - Séria; concentrada; comprometida; a ir para um encontro formal, de cerimónia

L - Ar etéreo; zen

R - Brincadeira; puto a jogar à bola na rua

REFERÊNCIAS

"Estamos aqui a criar uma hiper coreografia que não se vê, mas que nós sabemos dançar." MS

VLCD (referência esp. do TM) - "o lugar onde estou já me fui embora"
relação com o movimento de emigração e imigração minhoto (os que vão; os torna viagens)

	ACORDAR	DP ALMOÇO	PALAVRA
LUÍS	2	2	Gesto e cor
EMANUEL	2	3	Identidade
RUI	1	3	Curiosidade
ROSINDA	3	4	Caminho
JOANA	1	3	Aprendizagem

Construção/ Alinhamento do espetáculo: dar níveis energéticos a cada cena; estabelecer a intensidade pretendida. Criar um gráfico energético do espetáculo. A energia segue o pensamento. Ser como água – Bruce Lee (Be water my friend)

Esvaziamos o copo quando chegamos e quando partimos. "Tens tanta coisa dentro que não te cabe mais nada." O excesso de saber, de informação, ocupa o lugar do novo. Do que ainda não foi. "O copo é feito de barro, porém é o seu vazio que lhe dá significado."

15:03 - Treino do Gato

perceber de onde vem o impulso - questão do movimento interior

15:10 - Chão - aferir a respiração; o coração a pulsar; alinhar o corpo e a mente

Círculo - Passar a bola

A simplicidade do treino: como é que o teu corpo se posiciona? mudas de mão e o teu estado de alerta muda também? ficas mais ou menos concentrado?

A ligação entre o corpo e a mente desenraíza quando acrescentas novos inputs.
Acomodas-te à rotina e quando mudas, ficas perdido.

15:34 - HAIKUS

J - A água é tão fria como pode a gaivota adormecer

L - Depressa se vai a primavera choram os pássaros e há lágrimas nos olhos dos peixes

E - De tanto cantar não resta da cigarra senão a sua casca

R - Ah esse caminho que já ninguém percorre a não ser o crepúsculo

Ro - Em animada conversa dois vagabundos e um lírio

NOTAS

A cada leitura expõem mais a sua vulnerabilidade, desprendimento. O preencher porque se esvazia.

Defendemos cada palavra como se fosse única, especial, inteira.

Às vezes as últimas palavras da frase ficam mais dispersas. Já dissemos muitas palavras para trás e chegamos ao final da frase com menos energia, cansados.

O ator não precisa de colorir o que já lhe chega às mãos colorido. Keep it simple.

Trabalhar uma determinada sequência sonora. Respeitar a própria leitura na sua génese, na sua essência.

Ao dizer poesia temos a tentação de interpretar mais do que o poema pede. Nós somos só veículo das palavras.

16:07 Questionário CM - Rui

16:45 - FECHO

L - O gesto é um percurso. Tem tradição. Pode-se perceber, mas há um sentido de permanência. O conforto de saber que foi assim e sempre será.

Ro - Tocou-me especialmente o traje. Não tinha noção da dimensão cultural que o traje das lavadeiras teve, do ícone que se tornou.

E - Nem tudo é branco e preto. Marcou-me muito essa dicotomia. Hoje foi uma viagem às origens. Somos um território com muita camada. O vídeo da lavoura, o levatares o tapete das nossas origens. Estamos a falar do Minho, mas é sobretudo humano.

17:05 - FIM DE DIA

ANEXO C.4 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 4 – 19/9/19 – QUI - LISBOA

10:00 - Chegada da equipa

10:15 - Aquecimento individual

10:26 - Círculo

"Hoje temos connosco a Sofia. Este hiper privilégio. Obrigado, Sofia." MS

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	INICIO MANHÃ	DP ALMOÇO	FECHO	PALAVRA
EMANUEL	3	3	3	4	Viagem
RUI	1	3	3	4	aflito/conflicto
JOANA	1	3	3	4	Água
ROSINDA	3	3	3	4	Invisível
LUÍS	3	4	3	4	Centelha
SOFIA C.	2	3	-----	-----	-----

SC - perguntas chave:

Já tiveram algum contato com algum tipo de máscara?

Que espetáculos já viram com técnica da máscara?

R - Nas comédias já trabalhamos com o Nuno Pino Custódio, mas já foi há mais de 10 anos. Com a máscara negra, mais expressiva do Mário Gonzalez. Uma pequena abordagem à Comédia Dell 'arte. Espetáculos já vi muitos em diversos contextos.

L - Eu só tive mesmo esse pequeno contato com o NPC nas CM há 13 anos. Espetáculos vi os dois que o nosso antigo colega das CdM fez.

J - A máscara neutra no ESMAE.

Ro - Fiz um workshop e trabalhei com o NPC. E o espetáculo com a máscara Zanni. Com o NPC não usámos máscara em palco, mas as regras estavam todas lá. E agora a Feira Dell 'arte que utilizamos o corpo máscara.

E - Um primeiro contato com o André Gago de máscara neutra. Depois fiz um espetáculo na Casa da Comédia com o David Pereira Bastos. Aqui no Meridional já trabalhei diversas vezes com a técnica, nomeadamente a formação com o NPC para o Al Pantalone.

10:40 Aquecimento de grupo - Sofia C.

Espreguço-nos para abrir o corpo com som e em expansão.

Movimento circular da coluna / sem tenções - o que interessa aquecer aqui é o movimento em cadeia do corpo. Não dividir o corpo, é fisiológico. É muito importante a respiração.

"Não fechem os olhos nem deixem o corpo amolecer. Estamos ativos." SC

Transferência de peso - abrir/ exagerar/ expandir

O conceito de neutro: o meu corpo está todo a fazer a mesma coisa e eu só dispenso energia naquele movimento. Mas nesse único movimento, eu estou todo implicado.

Movimento malabares: a mão está viva e tem expressão. Quando estamos a fazer isto estamos SÓ aqui. Foco total.

Este exercício é muito interessante porque nos ensina a perceber como é que pensamos. Dá-nos os códigos, as memórias do corpo de cada um. Consciência do corpo-mente.

Muro: não é uma questão de mímica. É perceber o movimento, o impulso do salto. Atenção à quantidade de energia que despendem. Isto é a fingir, não é mesmo um muro.

Os 20 Movimentos da Pedagogia Le Coq foram criados observando desportos. Funcionam como uma gramática. Trabalham: atenção; concentração; imaginação; respiração; noção espacial; equilíbrio

Noção de corpo em atitude: está na extensão total do movimento.

"Tornar visível a emoção interior sem ser boneco, sendo o boneco." SC

11:11 Jogo com música - foco no público

NOTA As imagens que o grupo vai criado nos freezes ficam mais coesas no decorrer do jogo. Os atores estão menos dispersos, já há uma noção de "quadro cénico" entre ator - grupo - publico.

"Não precisamos de estar cansados para ganhar corpo, mas ajuda a entrar."

Depois de apreender as regras que estão subjacentes a toda e qualquer máscara podemos pegar em qualquer uma sabendo o que fazer com ela.

REGRAS / CONCEITOS

Conceito da distância: há uma distância entre o ator e a máscara/ objeto que estou a manipular. SEMPRE. Na manipulação de objetos/ máscaras devemos olhar através do olhar do que estamos a manipular. Dar vida.

Podes olhar o público, mas através da máscara. Nunca te sobrepões.

Como é que o manipulador se anula para priorizar/ potenciar a expressão do objeto? Qual é a energia da máscara? Como é que essa energia se reflete no corpo?

O ator/ manipulador deve ser um veículo neutro. Mas é difícil manter essa neutralidade. (E - Entrás num namoro, crias uma relação. É difícil não viver a história que estás a pensar.)

O mesmo objeto usado por pessoas diferentes gera personalidades diferentes. Há coisas que são intrínsecas à máscara e que remetem para as nossas respostas. Mas depois há a interpretação do ator, a manipulação pessoal e individual de cada um. Isso é que gera respostas diferentes. (RM - "Ele"(objeto) tem uma identidade.)

Cada objeto tem características intrínsecas. A 1ª coisa a fazer é não interpretar. Aferir com precisão as características que a máscara já traz com ela.

Trabalho de precisão: quando descobres algo que funciona ficas aí. Só ali, até descobrires toda a paleta de cores desse movimento, sequência.

NOTA A ligação afetiva que cada ator cria com a sua máscara, uma profunda devoção. Elevar aquele objeto a algo precioso, sagrado. O sagrado e o profano tão presente nesta brincadeira como no Minho.

11:55 - PAUSA

12:16 - 2ªPARTE / MANHÃ

Apresentação das narrativas em grupo:

E + L - Encontros e Desencontros

J + R + Ro - Perfume de Mulher Relaxada

MS - O Rui começou a andar para trás e podia ter aproveitado para dar a sensação de avanço, numa lógica de clown. A questão é: como é que podes enriquecer com o acaso?

L - O facto de haver uma lógica, uma narrativa ajuda a fixar.

E - Estás a usar o corpo do outro ou o teu corpo como paisagem.

Quando estás a curtir esqueces mais as regras, a componente técnica.

SC - É verdade, mas sem curtir também não há vida.

J - Quando estás em diálogo precisas da respiração do outro. Tens de ir pontuando.

REGRAS / CONCEITOS

Corpo de máscara: não pode haver duplo foco. Há um delay porque temos de separar as duas ações de forma muito subtil. Criar um tempo extra quotidiano.

Contracena: no diálogo / encontro, a ação - reação tem de ser muito bem separado.

Porque quando devolves ao público, até a velocidade com que o fazes pode mudar o sentido, a leitura. O delay é importante para clarificar a leitura.

Triangulação: devolves ao outro; a ti e ao público. Assim que ganhas esta consciência o teu corpo - máscara aparece. A leitura funciona com a técnica de ricochete, o ir e voltar. Vai ao público e quando volta para ti vem com "valor acrescentado".

Quando o imprevisível acontece deves assumir. Sem medos. O público sabe, partilha com ele.

Regra de ouro: é preciso muita energia para fazer pouco. Uma cena de 15 seg. implica um nível de concentração hiper elevado. Tens de estar sempre no frame exato da fotografia. O clique é a tal suspensão, o momento que é exponenciado no tempo.

Ro - Ao mesmo tempo que crias uma distância com a máscara também te fundes com ela.

MS - Os frames que não contam nada, cortam-se. Para não os cortares têm de ter significado.

Ro - Quanto mais repito, mais aprendo a dosear.

SC - Estes objetos morrem muito depressa. O mais pequeno desleixo pode ser fatal. Para te pões a respirar, pões o teu objeto a respirar também.

RESUMO - EIXOS CENTRAIS DE TRABALHO

Articulação física;

Distância;

Dispêndio de energia

Domínio técnico - o código/ regras;

Escuta ativa;

Não tem dramaturgia: o que a máscara faz é o que a máscara faz;

A máscara está sempre a respirar, tal como nós se parar para.

Atitude ativa sem mexer (still life)

Disponibilidade para o ricochete

Ponto da situação - Feelings:

MS - Para vocês qual é o sentido deste trabalho com a Sofia para o nosso CA_MINHO? Não queremos fazer uma colagem direta do real. Queremos o extraordinário. Não podes fazer este trabalho mais ou menos. Tal como no teatro, há uma implicação total.

L - Para mim, que vivo lá, encarar este material que está aqui centra-me nessa distância, que me permite controlar.

SC - O recuo sobre o objeto permite vê-lo.

E - Há coisas que nós ouvimos numa fase da vida. Depois vais viver outras coisas, vais fazer outras coisas e de repente voltas aqui. E o eco é outro. Voltas e entendes tudo de outra maneira.

"Para mim a questão é só uma: será que o público consegue ver a lua?" Yoshi

J - É um trabalho de precisão e autocontrolo. Saber gerir, saber dar a volta à tua própria energia. Eu sei que preciso de baixar a minha energia pessoal para encontrar a energia da máscara.

SC - Podes emprestar a tua energia ao objeto, em vez de ficares com ela toda para ti.

R - A minha questão com esta técnica é só uma: para dominá-la é preciso muito trabalho, preocupa-me as minhas limitações físicas. Tenho medo de destruir a ilusão.

MS - Não tem a ver com as aptidões de cada um. Não vamos dominar a técnica. O que podemos retirar deste trabalho é a ideia de precisão. De que não podemos sair daqui.

Ro - É essencial para qualquer espetáculo. Para aqui, tem muito a haver com a respiração. É mais como sobre fazer teatro. Sobre aprender na respiração. Este caminhar traz-me muita coisa artística e humana. Mais do que sair daqui especialista é encontrar no que tenho aqui o que preciso, o que posso usar. Como é que eu me transcendo? É bom sentir que não se consegue. É o caminho. dá-me a oportunidade de colocar o meu ego no sítio certo. Cada dia que treinas, expandes.

SC - A ideia de que o teatro físico precisa de corpos hábeis não é real. E como vais à essência, ficas a pensar sobre isso.

E - Se o ator fosse obrigado a passar por esta técnica de certeza que envelheceria muito menos. A todos os níveis. Porque desligas a cabeça e é só intuição e fluir, fluir, fluir. E é bonito e comovente olhar. Tu olhas e vê. Vamos celebrar este encontro. O jogo da máscara é um matador de egos.

L - Elimina a insegurança.

SC - Mas primeiro também a aumenta.

13:40 ALMOÇO

14:55 TARDE

Manipulação de objeto: bola de ténis

versão A - só bola na mão/ versão B - O corpo todo acompanha

NOTA: há um comprometimento muito interessante nesta relação ator - objeto. É um respirar cerimonioso. Como quando respiramos com cuidado para não apagar a vela. Há um sopro invisível que liga o ator - objeto e lhes dá uma vida conjunta. É um casamento, um encontro de almas.

Na versão B a bola ganha um figurino, um cenário com/ no corpo do ator.

MS (para Ro) - Não entres tu no espaço da bola. Ela é que entra no teu.

Questão do foco: O público está focado no ator. Se o ator amolece, é visível porque do lado da plateia existe uma concentração inequívoca.

15:51 - andar de mão dada 2 a 2

Ro+L - casamento falhado; ela já não está na relação e ele ainda não percebeu

E+R - À espera de Godod; a energia contemplativa de quem está no campo

MS+J - um namora que não chegou a ser

NOTA: Exercício da suspensão: trabalho de pesquisa de movimento. Este tempo de trabalho é duma riqueza inexplicável. Poder ter isto. Espaço sem tempo contado. Um rebuçado que se saboreia lento e que fica cada vez maior, com mais sabores.

SPA do treino: limpar a alma.

Um a um os atores mergulham as mãos em água. Drenar a história que aquelas mãos já contaram hoje. Ir ao osso. Regresso ao treino de alma lavada. (É comovente ver tanto cuidado com a dimensão humana. Acima de tudo somos isso. Humanos, carne e coração.)

16:41 FECHAR O DIA

Ro - Hoje trabalhámos sobre o invisível, mas sobretudo sobre aquilo que é essencial.

J - Foi bom trabalhar com o corpo todo mesmo quando foi exterior a nós. Trabalhar para que o nosso corpo transite entre o aparecer e o desaparecer. Usar o corpo para fazer o objeto ser maior.

L - Ontem aqui deitado senti que já há aqui vibração. Que aqui é o meio. Hoje ali na água tive essa certeza. Sentir o corpo no ar, no meio. A presença a tornar-se mais consciente. Daí a centelha, a faísca.

R - Esta noção de dificuldade, de desafio. Ter a noção de implicar o corpo todo no que fazemos e do desafio que isso traz. Ter prazer nisso. De me anular no objeto.

E - Paisagens emocionais. A escuta e a perceção, a origem. De onde vem o movimento, do vir tudo cá de dentro. A viagem emocional. Comoveu-me imenso as máscaras das caixas de ovo. O que tem de viver é a máscara e o teu corpo é a paisagem. Tem força. É bonito.

16:56 Questionário CM - Luís, questão 1 e 2

17:13 FIM DE DIA

ANEXO C.5 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 5 – 20/9/19 – SEX - LISBOA

10:00 - CHEGADA

10:10 - Aquecimento individual

10:27 - Aquecimento de voz - Rosinda

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	INICIO MANHÃ	FECHO	PALAVRA
JOANA	1	3	3	Voz
ROSINDA	4	3	3	Peito
EMANUEL	2	4	3	Decisão
RUI	2	4	4	Afinação
LUÍS	3	4	4	Dantes
MIGUEL	2	3	4	-----
FILIPA	3	4	4	-----

11:08 - círculo / equidistância

Linhas de treino: meditação ativa; trabalhar no poder de decisão; decidir não decidir.

MS - Aqui e agora já não sou o mesmo ator que era ontem ou hoje quando acordei.

Tudo está em constante mudança. "O teatro é a arte do agora". A impermanência. São os pilares do teatro que eu procuro, que eu gosto de dar ao público.

11:36 - Treino das cadeiras / treino da simplicidade

O teatro é quando estás aqui. Neste grau de concentração. Nesta tenção da pré ação.

A questão da presença, como na condução. Estamos ali, mas também estamos aqui.

Mas estou inteiro nos dois sítios. Gerir isso é o grande desafio do ator.

Estás a fazer a personagem, és a personagem, mas não deixas de ser o ator, a pessoa.

A presença que está presente e ausente.

R - Trabalhamos a escuta mágica.

MS - (Os atores) Somos cavalos de corrida à espera que a cancela abra para dispararmos. Parece tudo orgânico, mas há muito trabalho no subsolo.

12:43 ALMOÇO

14:06 TARDE

Aquecimento de voz + canção (Rosinda)

CANÇÃO 1 - LINHO

Ó linho verdinho, Ó meu amorzinho, Ó bem alinhar
Amor e carinho, Beleza do Minho, Toalha do Altar

x2

O linho dizia à água
Muito baixo num lamento
quisera ser como tu
ter asas como as do vento

CANÇÃO 2 - VIRA DO MINHO

Meninas vamos ao vira, aí, que o vira é coisa boa!
Eu já vi dançar o vira, aí, às meninas de Lisboa!
Ó vira, que vira, e torna a virar.
As voltas do vira são boas de dar.

Meninas vamos ao vira, aí, que o vira é coisa linda!
Eu já vi dançar o vira, aí, às meninas de Coimbra!

Meninas vamos ao vira, aí, que o vira é coisa bela!
Eu já vi dançar o vira, aí, às meninas de Palmela!

15:24 - CHEGADA MS

15:32 - Questionário CM Luís / Vasco

NOTAS:

Descrição do Luís do papel homem/ mulher - imagem da Pina Bausch do homem a almoçar (espetáculo Mazurca Fogo)

E - Esta descrição do Luís lembra-me muito os quadros neorrealistas. A imagem dos braços desproporcionais ao resto do corpo.

MS - Por isto é que as mulheres mandam no mundo. As mães mandam no mundo. Os homens são nutridos de energia feminina na barriga das mães e depois são criados por essa mesma energia.

L - As mortes à sachola na cabeça é o crime Minhoto.

Ro - Explosão da emoção sem pensar é muito minhoto. É muito emocional.

L - O Inverno é o início da vida. É quando as pessoas estão em casa à lareira, é o útero. A morte da paisagem é o Outono. A primavera é a adolescência.

E - A cidade e o campo. Esta dicotomia, a perspetiva diferente que eles (CM) têm tão diferente da nossa. Isto, estar aqui nesta conversa é felicidade.

MS - O Minho tem um denominador comum: EXCESSO.

J - É de extremos. Tanto tens muito barulho, festa, como rapidamente vais ao silêncio.

L - Se saís à rua, não é para ficar em casa (expressão minhota).

Rosinda (história do primo pequenito a chamar a avó do cimo dos campos: ABOUE!!!)

O minhoto tem espírito aventureiro, mas com trela.

A religiosidade e a culpa são parceiras.

Oração Penitencial:

Confesso a Deus todo-poderoso

E a vós, irmãos e irmãs

que pequei muitas vezes,

por pensamentos e palavras, atos e omissões,

POR MINHA CULPA, MINHA TÃO GRANDE CULPA.

E peço à Virgem Maria, aos anjos e santos

e a vós, irmãos e irmãs

que rogueis por mim a Deus, Nosso Senhor.

Ro - Eu tenho esta imagem da minha avó: nunca na vida a vi a queixar-se, dizer nada.

Mas quando ela estava prestes a rebentar, ia para um cantinho rezar o terço em silêncio até se acalmar.

Há um vazio identitário. Como é tudo regido pela religião, pões a responsabilidade, a escolha, fora do teu controle, da tua vida. Tens de casar, tens de cumprir o plano.

J - O coração da mulher minhota está na família, no marido. O do homem está mais disponível, livre. A mulher tem mais dependência emocional do homem.

O escárnio e o mal dizer é um desporto que se pratica.

É tudo muito em força e com esforço.

E - Havia um minhoto na minha rua que era um homem muito educado, recatado. Mas quando bebia, que eram 2/ 3 vezes por ano, vinha para a rua tocar concertina. E ninguém dizia nada porque aquilo era tão raro que o deixavam tocar.

Cornetada (ver história); a mulher que é envergonhada, exposta à vila por ter enganado o marido.

História do panfleto do escárnio; distribuídos quando se quer dizer mal de alguém ou alguma coisa

LINHAS DO CA_MINHO: extremos/ radicalismo/ excesso/ identidade/ vergonha/ esforço/ fronteira/ sagrado/ pagão

17:23 FIM DE DIA

ANEXO C.6 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 6 – 21/9/19 – SAB - LISBOA

10:00 - Chegada da equipa

10:20 - Aquecimento individual

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	INICIO MANHÃ	FECHO	PALAVRA
MIGUEL	3	4	-----	-----
ROSINDA	3	3	4	-----
RUI	3	4	4	-----
EMANUEL	2	4	4	-----
JOANA	2	3	4	-----
LUÍS	2	2	3	-----
SOFIA	2	4	-----	-----

10:39 - Aquecimento - Sofia

Muro/ Patinagem

Ponto fixo: só há movimento se houver um ponto fixo. É a precisão desse ponto fixo que valoriza o movimento. O ser inequívoco. Ter calma, mais serenidade.

SC - Como é que este exercício (patinagem) ressoa em vocês?

L - Eu gosto da partitura. Que ela entre em ti. A partir daí é relaxante.

SC - Tu sobre articulas o movimento. Como é que tornas isso mais partido? Para eu não ver isso. Isso está tudo muito na respiração. Era bom não te ouvires respirar.

Ro - Tens de organizar a informação com o movimento. É uma linguagem, é fluido.

Quanto mais repetes, melhor sabes falar.

SC - (Em máscara) eu olho antes de ir, sempre.

Ro - O olhar passa a ser uma ação. Ao início pode ser um constrangimento, mas dá qualidade à ação. Potencia.

Dar a ver: conceito usado por Brecht, aqui é o mesmo princípio. A missão do ator em Brecht é dar a ver. O ator não está a encarnar nada, está só a dar a ver.

1 - Lançamento da pedra - sem máscara:

A dificuldade em não criar uma narrativa. Sem emoção, ser só a ação física.

Na máscara, se o estado em que o ator se encontra não aparece, não está visível, não surge mais nada. A procura desse estado neutro é que dá vida à cena.

A máscara neutra tem um estado de calma. De quem vê tudo pela primeira vez.

Não é um robot porque existe essa dimensão da procura de vida por parte do ator e também não é uma personagem, porque não tem um passado nem um futuro.

2 - Lançamento da pedra - Máscara Neutra

Questão da falta de expressão facial que amplia tudo o resto. O teu corpo, de repente, grita emoção, personagem, enredo.

SC - Tentem que o rio se espelhe no vosso corpo todo. Que o vosso tronco seja o rio. O rio não está só na cara. Independentemente do espaço cénico onde vais trabalhar, o rio tem que aparecer e ter sempre o mesmo tamanho.

12:10 PAUSA MANHÃ

12:27 2ª PARTE MANHÃ

3 - Lançamento da pedra - Máscara NPC

A necessidade de reencontrar a teatralidade vem com o resgate da máscara.

As máscaras populares não são personagens, são entidades. É a personagem coletiva, não a personagem tipo.

Sem o olhar do ator a máscara morre. Quando se põe a máscara a primeira coisa a ajustar são os olhos.

Todas as máscaras vêm da máscara neutra. Dentro de todas as máscaras existe uma máscara neutra. A abordagem a ter com qualquer máscara é sempre a da máscara neutra. Respirar naquele corpo, perceber qual é o estado que vem com a própria máscara. Se esta "cara" tivesse um corpo qual seria? A primeira questão é o corpo e não o estado psicológico.

4 - Lançamento da pedra - Máscara Expressiva

As máscaras vivem numa contracena. Elas são portadoras da sua própria narrativa. Tal como as personagens têm uma dramaturgia.

A dificuldade do olhar. Os olhos, na máscara, são o nariz.

Ro - O encontro entre a atriz e a máscara.

J - Do pânico.

L - Há um olhar constante de novidade, de surpresa.

E - A velocidade que imprimimos é brutal, muda tudo.

SC - Depois deste trabalho, espero que nunca peguem numa máscara tentando dominá-la. Dar-lhe enredo, sentido. Trabalhar com a máscara é um grande exercício de generosidade.

5 - Lançamento da pedra - Cabeçudo

Stephane - Tens de alargar a escala do movimento.

R - Só funciona na frontalidade. Tem pouca lateralidade.

Escala e dispêndio de energia não são a mesma coisa. Ele não muda de expressão, é a síndrome da mascote.

A escala não é uma questão do ponto de vista da criação da personagem. Porque é que a caixa de ovos é mais humana que o cabeçudo? Não tem a ver com a figura. A

humanidade tem a ver com a panóplia de estados que conseguimos alcançar da representação objetiva.

Não pode estar imóvel. Tal como o fantoche, se para morre. Ele está sempre no público. São estados mais gerais, não personaliza.

RESUMO - EIXOS CENTRAIS DE TRABALHO

Distância entre corpo - objeto

Máscara: a capacidade de ver de fora

Noção da componente técnica do gesto; de saber que o movimento com máscara não é o mesmo sem máscara

Primeiro vem o Estado, depois a Emoção; como é que a máscara se sente?

Dar a ver

R - O bom disto é que te dá as ações e liberta as tuas angústias de ator. Entrar mais pelo abstrato como ator, aqui na máscara é mais objetivo.

SC - Atenção porque não há nada de superficial nisto. As máscaras são ferramentas boas para nos focarmos nos estados e emoções e objetivá-los. Mas nunca são superficiais. Nada de virtuosismo. É muito interior.

MS - Tem a ver com a possibilidade da falha. Traz a aproximação do público. Roçar a imperfeição. (Humaniza)

13:39 VIRA DO MINHO

13:45 FECHO DIA - PONTO DA SITUAÇÃO - MS

Muita informação, muito trabalho. Uma semana de encaixe de muita linguagem e jogo e transição. Foi fantástica. Hoje vamos aterrar no fds. Ganhar tempo. Pousar.

SEG - 23/9 14H - ver dois vídeos – do TM e do Theatre du Soleil

TER - 24/9 vamos ao CA_MINHO - improvisações direcionadas para o guião do espetáculo.

Chegamos ao Minho com muito trabalho. Muito material. E vai ser outra viagem.

TER - 15/10 Começar a fixar o CA_MINHO

Vocês vão ser mais do que uma personagem. Vamos veicular o corpo para isso. Esta próxima semana vamos perceber que máscara vos serve melhor.

14:00 FECHO - MS + atores - impressões trabalho com Máscara

Ro - Soube a pouco.

J - Começas a escavar e não há fundo.

R - É bom compreender, mas também é preciso saber para fazer.

E - É o relembrar de uma série de coisas, mas o feeling é diferente porque estás sempre em constante mutação.

MS - Gosto deste lado da Sofia, ela não sobe os degraus 2 a 2.

14:16 FINAL 1ª SEMANA ENSAIOS

ANEXO C.7 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 8 – 24/9/19 – TER - LISBOA

10:00 - CHEGADA

10:13 – Aquecimento Individual

10:26 Círculo - ocupação espaço/ respiração

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	AGORA 14:00	16:30	PALAVRA
LUÍS	1	2	4	-----
RUI	1	3	4	-----
EMANUEL	2	3	4	-----
JOANA	2	3	4	-----
ROSINDA	3	4	3	-----
MIGUEL	3	4	-----	-----
FILIPA	2	4	-----	-----

MOVIMENTOS BÁSICOS DE AQUECIMENTO: anca e tronco

Há uma pesquisa localizada do movimento. Um profundo entendimento da origem. Dominando a origem, percebendo de onde ela nasce, o ator está munido dos instrumentos que precisa para a criação. Ir à base e construir a partir daí dá-nos alicerces, estrutura. Dá conforto, segurança e garantias ao ator, porque ele sabe exatamente onde tem que ir.

Torção do corpo: corpo de gigante; jogo da mão morta

Ro - responde muito bem às indicações; corpo recetivo aos ajustes necessários.

J - responde bem à repetição. Quanto mais repete mais apura o movimento.

11:00 - 2ª parte do aquecimento - respiração localizada

A respiração dá um grande poder ao ator. O foco está todo lá. A respiração é líder em todos os movimentos. É quem nos dá as marcações, os tempos, a deixa. É o texto antes do texto.

Still Movements - Still Life: ligação às máscara e conceitos da SC

"A cana de Bambu é forte e flexível" - capacidade de adaptação e de resiliência

11:18 SURVIVER

11:22 - 11:28 PAUSA

11:28 - 12: 15 - Aquecimento Voz - Rosinda
CANÇÕES MINHO - Linho / Vira do Minho

12:17 HAIKUS - Improvisações Individuais

Trabalhar a proliferação de ideias. Exercitar o músculo da imaginação, do sonho, do realismo mágico. Sair da "casca", do meu corpo humano e ir além de mim. Do eu da rotina. Procurar novas vozes, novos sentidos do eu perante o estímulo, o desafio.

"De tanto cantar, não resta da cigarra, senão a sua casca."

12:28 - Apresentações 1:

12:29 - J (4 min.)

Cigarra do Vira - foco nos movimentos/ as mãos retas

Movimento diagonal que atravessa o palco em V - Camisola na cabeça; dança do vira

12:33 - E (3 min.)

Cigarra Artista de Variedades Cansado/ Desiludido/ Deprimido/Desencantado

No centro de palco, prostrado. Sem forças. Levanta-se e canta em playback com um sorriso forçado. Acaba e deixa-se ir ao chão outra vez, como se fosse maldição ou o mito de Sísifo.

12:37 - Ro (1 min.)

Cigarra Giratória

Movimento parafuso; som de sibilar

12:38 - L (1 min.)

Cigarra Afónica

Imagem muito forte dos olhos e boca, lembra o Teatro Nô/ Kabuki; som de asfixia.

12:40 - R (1min.)

Cigarra violinista

Toca sem som, ligação com a personagem do E que faz playback. Cinema Mudo. Clube del Silêncio (David Lynch).

12:48 - Apresentações 2:

12:54 (2min.) L

"Nem lua, nem estrelas. O bebedor de shakê bebe sozinho."

Percorre o palco deambulante e a praguejar numa linguagem que não se percebe. Um género de grunhido. O Mozenda, personagem real que já morreu 3 vezes e ressuscitou.

12:56 (2min.) R

"Calou-se o sino. O que chega a mim agora é o eco das flores."

O Equilibrista. Anda em linha reta até ao centro do palco onde finalmente atinge o equilíbrio. O esforço, a provação, a ideia de que tens que andar na linha senão és castigado. O esforço final para ter a bênção. A recompensa, tocar o sino, simbolismo para que todos saibam, todos comentem.

12:59 (1min.) E

"Deixem-me caminhar, até que tropece e desapareça na neve."

Corrida em espiral até ao centro do palco. Deitar no chão, respiração ofegante. Os dedos caminham pelo chão até à cara. Sopros finais e neva. Simbolismo para uma morte anunciada; o que resta. Imagem final de um corpo fóssil, esquecido. A extrema união.

13:01 (1min.) Ro

"A água é tão fria, como pode a gaivota adormecer."

Apoio só numa perna, olhar em frente. Os braços abrem como asas que voam cansadas. O corpo todo treme, é frágil. Movimento contínuo que abranda e acelera. Imagem dos refugiados nos naufrágios; emigrantes na ditadura; a fuga; a exaustão.

13:03 (3min.) J

"Depressa se vai a Primavera. Choram os pássaros e há lágrimas nos olhos dos peixes." Entrada em diagonal pela direita alta. Vem quase à boca de cena e volta para trás. Chamar a Primavera. Encantador de pássaros. O barulho dos pássaros que passa a silêncio. As estações do ano em constante mutação. No final uma bênção. A comunhão, a expiação dos pecados.

13:20 HAIKU Repetição - aprimorar

A repetição ajuda a aprimorar o tempo cénico. Retira a perceção ocidental do "era uma vez", da narrativa linear.

RESUMO MANHÃ:

R - Haiku duro

Ro - ótica produtiva severa

E - muscular

J - navegar

L - partir pedra

13:45 ALMOÇO

14:47 TARDE - Ensaio com Rui Rebelo – Aquecimento/ Ritmos

Trabalho de grupo, centrado na concentração e na escuta ativa.

Perceção do som que realmente proferimos com menos foco na sílaba.

Trabalhar a fluidez e tornar a palavra menos mecânica.

Movimento + som: perceber como podemos preservar a qualidade do som independentemente do movimento que estamos a fazer

Antónimos - lento/ rápido; Forte/ fraco: treino para o domínio da voz. Aprender a separar a voz do corpo, para conscientemente dominar os dois.

15:30 Exercícios para descolar a voz do movimento/ apresentações:

E - movimento muito rápido a cantar os parabéns muito baixinho e devagar. Como se estivesse a embalar um bebé; a rezar baixinho; a dizer a sua penitência. Um estado de loucura latente; em transe; psicótico.

R - facilidade em criar empatia; personagens tontos, cómicos. Um estado de loucura embriagado.

E - cantar o hino da alegria sem corpo e sem som. Só a boca.

Um corpo aprisionado; a imagem da matança do porco. Como se estivesse no mute mas a violência está toda lá. As correntes que nos prendem, mas que são invisíveis.
Ro - Contar o que comeu ao pequeno-almoço sem som, só boca e braços.
A imagem de um pedido de ajuda que ninguém ouve. Alguém invisível que deambula pela aldeia como um fantasma que não passou no purgatório. Que está preso.

16:32 BALANÇO DO DIA - trabalho com o RR

MS - Estes balanços têm um sentido profissional. Ajuda a criar aqui uma lógica de sintonia para a autonomia. Este código permite ajeitar-me seja em que espaço for o meu espetáculo, ensaio, treino.

E - Este trabalho com o RR faz-me todo o sentido com tudo o que temos vindo a trabalhar contigo MS e com a SC. O corpo - máscara e o corpo - voz.

L - Tem um lado de cérebro de malabarista.

E - O som como algo que não é matéria e que consegues materializar, apalpar.

16:48 REFLEXÃO VÍDEOS (TM e Theatre du Soleil)

Ro - Sobressai a reunião dos contrários, dos opostos. Não estás a ver os músicos, mas estás a acreditar.

RR - Tem que ser perfeito, não basta ser bom. Senão não é credível.

MS - Porque é tudo uma grande mentira.

L - Ajudou-me a perceber qual a linguagem onde estamos a jogar.

Ro - O sentido de cerimónia. Não podemos fazer poesia sem sentido de cerimónia.

Porque é fora do quotidiano. (vídeo Pedro Páramo)

MS - Este universo do CA_MINHO vai ser mais mágico. O ambiente do Mosteiro de Sanfins. A bruma, o orvalho, os tons do verde. E os sons do RR. Pontuar o foclore, o rio, a água, a pedra, os verdes, o minifúndio. Essa paisagem sonora.

J - E a rocha. É muito importante a presença do granito. É duro.

L - Imagem dos campos cultivados que ficam vazios de repente com as colheitas.

17:20 FIM DE DIA

ANEXO C.8 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 13 – 1/10/19 – TER - MINHO

14:00 - Ponto da situação - chegada ao Minho/ CdM (atores; MS; RR; S; equipa CdM)

Fixar horários de trabalho; adaptação às novas rotinas; trabalho em residência
Inspiração in loco - aproveitar o espaço para rentabilizar ideias; a composição do que pode surgir

Stephane e R. Rebelo: presença da cenografia e sonoplastia

Semana chave para direcionarmos objetivamente para onde vai o CA_MINHO.

Ensaios e trabalho de campo: ida a Castro Laboreiro (possibilidade de ensaiar lá; procura de uma inspiração ancestral)

Base de horários de trabalho: 10:00 - 20:00

13:03 - ALMOÇO

14:47 - TARDE (atores; MS; RR; S)

nova sala; temperatura; luz; cheiro - adaptação ao Minho

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	AGORA 14:47	PALAVRA
LUÍS	3	4	-----
RUI	2	4	-----
JOANA	2	3	-----
ROSINDA	4	3	-----
EMANUEL	2	3	-----

14:57 Ocupação de espaço - música (Coletânea MS)

Jazz Vitoriano: imagem de um salão de baile na Casa do Povo. Parece que todos sabem alguma coisa que deveria ser segredo. Que todos têm medo de que alguém saiba o seu segredo.

Jardins Proibidos: cena do bailarico de Verão, dos namoricos, das festas populares.

Freeze com música a tocar: fotografia; still moments

Dança sem música: Eu danço sem música. A pulsação está dentro de mim, não depende da música.

Morna: Joana tem movimentos articulados, como se fosse um boneco, uma caricatura. Centro na anca, rotação, movimentos assertivos.

15:27 - IMPROVISAÇÃO 1 - A PARTIR DA MÚSICA

1 - O TASCO

Na boca de cena é o balcão onde estão os homens. Olham as mulheres que dançam. R e L frente a frente em posição de ataque. Olhar forte.

R: movimento de dança, mão nos joelhos e rabo para fora. Na festa de Verão já bêbado a tentar ganhar terreno com as mulheres.

J+Ro: dança de roda, felizes e jovens, sem se preocuparem com o olhar dos homens. Estão a dançar para elas.

2 - HOMEM - BICHO

R: o homem a roer-se a si próprio; o lobo

Ro +J: a pastora e a ovelha; a encantadora de lobos; a loba mulher. (história da mulher que corre com lobos)

3 - IMAGENS SOLTAS

R - andar militar com a mão torta, uma deficiência que tenta disfarçar com o ar militar

R+J: jogam à sardinha - a mulher a provocar, a desafiar o homem; jogo do toca e foge

R+Ro: mãos - algema, interligadas. O homem cava a terra e a mulher está submissa agarrada à perna dele, com o olhar fixo nele, nos movimentos que faz.

SONORIDADES: vem em crescendo, paisagem sonora com muitas camadas, muito sustento. O povo a voltar à vida, a natureza vs a cidade. Não são diferentes, complementam-se.

Ó VELHA: 4 contra 1 - Rosinda é a velha que se afasta do grupo, que passa na rua doida e sozinha. Emanuel grita: Ó Velhaaaaa!!!!

CAVALOS: todos a fazer o barulho dos cavalos a galope. Juntam-se todos em círculo de forma orgânica, como uma banda que toca junta.

GRANDE SEQUÊNCIA!

15:54 - SUSPENSÃO

16:02 - IMPROVISACÃO 2 - (fuga ao realismo; movimento; noite; vender e comprar; passeio; diferentes bancas/ produtos)

A FEIRA:

Ro+R+J+L - cada um tem o seu sítio, o seu negócio

E - sozinho a vaguear pelo espaço, o de fora, o que compra

A feira tem animais

J - no chão de cócoras, bate com as mãos no chão; brincadeira de crianças

TODOS em linha - trabalho braçal; cavar o campo; as colheitas - canção?

LEILÃO/ CORNETADA:

L - discurso do pato que passa a leilão; leilão de animais (a galinha)

E+J e R+Ro - casais em disputa pela galinha. RM+R arrematam a galinha. Matam a galinha, cortam o pescoço e colhem o sangue para a cabidela.

O BAILE:

E+J - E é rejeitado por J.

L+J - dançam enquanto E olha-os com ciúme - início da cena motor do resto da improvisação

Ro - dá a cornetada a J no meio de toda a aldeia; denúncia a relação entre J+L

E - persegue J cego de ciúmes. O homem corno.

Círculo/ corrida - movimento de caracol, em espiral, Como se tudo se precipita-se para o confronto eminente. Jogo. O ambiente de escárnio e maldizer transforma-se em diversão. A feira tem carrosséis, brincadeira, riso, festa, dança.

E - Cada vez mais bêbado, de cabeça perdida. Persegue Joana, de forma intensa, não descola.

A FEIRA DOS SAPATOS / ALTAR:

Ro - é a espanhola que vende mais na feira

R - espanhol que vende menos

J - é Rufina, mulher selvagem, eremita, que endoideceu e é rejeitada por todos

R - Virgem dos Saltos Altos; homem feminino

Caminho dos sapatos - lembra o caminho de Santiago, fila de sapatos até ao RM (a Virgem). Joana de joelhos percorre o caminho (os sapatos são as pedras do caminho) cumpre as promessas e ganha um lugar no céu

L+E+R - L no meio em Cristo, os outros dois acariciam-no (os homens bichonas)

J+Ro - falam ao fundo e comentam e dão risinhos e gritam injúrias (bichonas!)

J + E - tensão constante entre os dois, sempre com o foco da relação desequilibrada

16:26 A feira fechou. O povo voltou a casa (3 min. para fechar a improvisação)

16:29 Círculo

16:39 - 17:13 PAUSA

VOZ - RR - procura de interjeições do Minho

17:37 - Improvisação E+R+J

Os dois homens ao balcão e a mulher sozinha a fumar.

J - O meu marido bebeu bagaço e eu nunca mais o vi. Foi-se... com o bagaço.

18:00 Final RR

18:14 - IMPROVISAÇÃO 3 - O FUNERAL

J+Ro - De joelhos, no chão a lavar e a esfregar. A preparar a igreja para as cerimónias fúnebres. O trabalho que alimenta a alma. (Podem estar a rezar)

E - contido no luto. Imagem do abraço a ele próprio de costas.

J - começa a sequência das mãos, a reza do terço, a benzer-se. Bate no peito, movimento de se açoitar. (Oração da culpa?) - Rosinda junta-se depois e fazem as duas a mesma sequência.

L - Grito sem som (Kabuki/Nô); orar; ritual do lamento

L - cântico em transe. Uma voz que canta para as mãos. Evolui para um padre opressor, que grita as leis da igreja, as leis da culpa

R - corpo hirto, mártir.

R+E - na fila para a comunhão, uma fila que não termina, que se transforma na fila para o purgatório

MÚSICA SASSETI - muda a vibração da cena

E+R - E cuida de R; a elevação pela caridade, os pobres de espírito. R tem confiança total em E. Bonito, comovente. O despojar-se e entregar-se totalmente ao outro (Jesus)

Ro - mulher lobo; em transe, fora de si. A dor que transforma, que nos obriga a virar bichos, a voltar ao estado selvagem.

J+Ro+L - som selvagem, de mutação, que dilacera. A desumanização. Lembra os índios que se transformam em bichos

L - bossa nova, busca da paz de espírito. O belo depois do horror.

Ro+J - Ro salva J. A irmandade, a vida a querer opor-se à morte. A força do amor que ressuscita. J volta à vida e eleva-se a Santa - subida para o andor.

E - segue R como se fosse a sua missão, a sua provação para se elevar. O que carrega Cristo.

L - rosna, é o lobo, o Sarronco. Rosinda salva o homem, resgata o lobo. A mulher que se transformou em água e que purifica.

PROCISSÃO: o andor (E+R) e as carpideiras (J+Ro) L vai atrás com a cabeça pendurada, é o tolo da aldeia. É o fim do exorcismo, da expulsão dos demónios.

As mulheres saiem. Ficam os 3 no chão. Esgotados, sem forças. L canta, lava a lama com a voz. Fecha o ciclo. As mulheres juntam as suas preces, canto divino. J bate no peito, há um sentimento de empatia pela dor. Somos todos carne, somos todos osso.

E+R - mãos de R hirtas (imagem dos animais embalsamados). Emanuel sopra para o rosto de R (som do vento). O último suspiro. Não aceita a morte, tenta ressuscitar R.

R - o espírito eleva-se e saí. Vai de encontro à eternidade, a subida aos céus. (Caetano volta para a mãe)

Ro+E e J+L - dançam abraçados, choram baixinho a dor da morte (de Caetano) - a questão do pai que também sofre; o amor tem formas estranhas de se manifestar.

FECHA - MÚSICA FINAL; depois da morte, ainda há vida, ainda há dança.

19:02 FINAL IMPROVISAÇÃO

CÍRCULO REFLEXÃO FINAL

MS - Foi dos ensaios mais bonitos e emocionantes que já tive na minha vida artística.

Irmandade: oculto; diz se que um dia antes da morte, os espíritos em forma de animais, vêm buscar a alma daquele que vai morrer no dia seguinte.

Cemitério: perda; choro; tristeza; intensidade; comoção

Ro - os dois mundos, o terreno e o selvagem. Procurar o trabalho braçal para aguentar a dor. O selvagem é um escape: os lobos, a música que evoca outra dimensão.

19:24 FECHAR Don't worry, Be happy - lavar a alma

19:26 FIM DE DIA

10:00 SAÍDA PARA CASTRO LABOREIRO

Ensaios e trabalho de campo: ida a Castro Laboreiro - procura de uma inspiração ancestral.

Visita à casa da Sara e do Manel - garagem de objetos raros e antigos.

Encontro com Dona Palmira (não conseguimos conversar muito, mas conseguimos conhecê-la!)

13:00 ALMOÇO: Miradouro do Castelo

14:36 - ALDEIA DAS PONTES

Aldeia das Pontes - incrível visita guiada pelos ainda mais incríveis Sara e Manel.

Partilha de histórias e de lendas rodeados e envolvidos pela alquimia do lugar.

16:00 - ENSAIO Centro Cívico de Castro (atores; MS; RR; S)

16:15 – CÍRCULO - (No exterior) receber o sol, o ar, o fresco da montanha - respiração localizada

Respirar com o tempo da montanha. Olhar o passado de frente para o futuro. O dilema de partir. Os que partem. O que fica. O que vai.

A natureza, impõem-se ao humano. A influência que levas para o trabalho direcionado é respiração. Flui naturalmente porque estás aqui. Tudo é material para o ator. Tudo entra no corpo e na mente, vem das entranhas, capta o mais íntimo, ancestral e visceral de cada um.

16:28 IMAGENS SOLTAS (ocupação de espaço)

Ro - bonito movimento de elástico/ io-io; L puxa-a para a frente, Ro a meio volta para trás; R apanha-a e puxa-a para a frente, Ro a meio volta para trás

Ro+R - sentir, descobrir o outro; olhos fechados, passar as mãos na cara, nas orelhas no cabelo (Caetano e a mãe, numa despedida ou no reencontro)

E+R - bonito entrelaçar/ conforto/ mãos que se despedem, depois cada um segue o seu caminho (Professor e Caetano)

Ro - funde-se com a árvore (mãe natureza; a mulher água)

J+R - a mulher serpente, que se enrola e seduz o homem para lhe ficar com a alma

Ro+J+L - Ro e L beijam e acariciam as mãos de J; devoção à Santa/ Mulher. Ro dá-lhe um abraço que acolhe, que escuta que sente a pulsação (os pais e a noiva)

R+E+J - Abraço entre os dois homens, a mulher de costas. O olhar de reprovação dela e o abraço de E, que a puxa para ele. R sai e fica só E+J abraçados. (triângulo entre Professor, Caetano e Olívia)

J+L - sentada nos joelhos dele, baloiça como se fosse uma criança (Olívia e o pai)

IMAGEM FINAL - todos caminham para a montanha, para o abismo. Enquanto liberta alguns, emaranha/ amarra outros.

16:28 FINAL EXTERIOR

17:07 Aquecimento Voz - Rosinda

CANÇÃO- Ó MARIA

Ó Maria, vem cá ver o céu de madrugada, Ó Maria, vem cá ver o sol de manhãzinha (x2)

Não ponhas o lenço à cabeça

Desta fonte bebemos água fria

Subiremos descalços este monte

Dançaremos os dois até ser dia

(no final cantam em surdina; como se fosse um segredo; como se estivessem no confessionário)

17:30 IMPROVISAÇÃO 4 - O CASAMENTO

O que acontece - rituais - cerimónia - os noivos que se olham - servir - receber - trocas - alianças - padre - homília - reza. Aproveitar a energia do sol e da montanha.

Joana noiva; Rui noivo.

E - anda pelo espaço a rodear o grupo como os cães pastores fazem ao rebanho. É o padre, o que reúne e organiza o rebanho.

O ESPAÇO - o noivo e o padre (Direita Alta); a noiva e os pais (Esquerda Baixa)

E+L - ensaiar a noiva. O pai (L) que prepara a noiva para o caminho até ao altar, o padre (E) que dá indicações de como se deve comportar como mulher casada.

J - a noiva. O início da improvisação é todo centrado nela. Preparar para o altar, ela está como uma boneca numa redoma, faz movimentos de bailarina. Ro põe-lhe o véu, que marca o início de um momento solene.

E+R - o padre prepara o noivo. Reza para lhe limpar a alma e os pecados.

J+Ro - a noiva encomendada, boneca articulada que repete e reproduz, que faz como sempre se fez. A mãe que lhe dá os códigos de conduta. Mostra-lhe a mão esquerda e chupa o dedo anelar várias vezes a mostrar a importância e a evidência do compromisso.

Ro+J - a mãe puxa o cabelo para pentear a filha; prenúncio do sacrifício do casamento, preparar para o esforço, as privações, o final da liberdade

R+E - o noivo vê-se ao espelho abençoado pelo padre

Ro - pede a bênção aos céus, aos seus antepassados

L+J - enquanto a veste, faz-lhe um garrote, tira-lhe o ar, abafa-a

L - grita de forma descontrolada, selvagem, primária. Tentativa de convencer os noivos de que vão ser felizes.

Noivos no Altar - imagem dos bonecos dentro das caixas; braços hirtos e sorriso forçado. (marionetas que possam ser usadas para dar a ideia de muitos convidados)

E - voz no eco, simula a oração do padre. Está atrás dos noivos e ata-lhes os sapatos um ao outro como se fossem as alianças, a união que não se pode quebrar. É sagrado.
R+J - saída da igreja como se estivessem no arame, no trapézio. No limbo.
Todos cumprimentam o noivo e beijam a noiva no final. Muitos beijos, muito barulho. Os sapatos que ficam no altar, os noivos descalços. A vida de solteiros que ficou para trás, que ficou refém de um tempo que já não volta.
J+R - já casados parecem felizes, mas desconfortáveis. A noiva atira o ramo, o sapato que lhe resta, mas ninguém o apanha, ninguém o quer. Parece amaldiçoado.
Ro - chora pela filha já ser casada, já ser mulher.
Todos querem pegar na noiva, todos a querem tocar. (E pega nela e corre pelo espaço)
R+J - o noivo tapado com o véu na cara, parece a cabra-cega. A noiva não o destapa, junta-se a ele e brincam e riem os dois.
R - cansado e esgotado arruma a festa.
R+J - (os dois presos com as pernas no cavalete) já na vida de casados. Presos para a eternidade; aprendem a andar juntos. Respiração cúmplice entre os dois. Os sapatos atados ao cavalete são as latas no carro dos recém-casados.
Ro - encosta a cabeça no ombro da filha e deixa-se ficar; imagem bonita, a mãe que se despede da filha

FESTA/ BODA/ VIDA:

E+Ro - bêbados, os convidados que se descontrolam, riem alto
FOTOS: o cavalete serve de moldura, a cristalização do momento. Todos se vão pondo ao lado dos noivos que permanecem quietos de sorriso fixo enquanto os convidados vão trocando para as fotografias (marionetes?)
CAVALETE: ganhou o peso das alianças, nunca larga os noivos, dificulta os movimentos. O peso da relação, do compromisso.
Ro - vem resgatar a filha, toma o lugar dela e mete-se dentro do cavalete. Simula uma vaca, de 4 no chão, o animal aprisionado e manso. O padre vem amarrar-lhe o cabelo, mostrar que domina o bicho.
R - bêbado, saí do tasco violento, desvairado. No que se tornou o casamento, a poesia é substituída pelo feio, pela brutalidade. A rudeza da vida.

FOTO DE FAMÍLIA: todos no banco corrido. O noivo chega, mas já não tem lugar e a noiva é amestrada, dominada por todos. Sem opinião.

L - o irmão deficiente, tolo, que nunca se casou. Um fardo para a família.

E - mão no pescoço da mulher (R) e da filha/ noiva. Arruma-as na ordem certa.

Composição familiar. A noiva olha o público/ convidados sempre com um olhar vazio, esvaziado.

L+Noivos - sozinhos no quadro de família, ele é o Sarronco, em cima do banco de língua de fora em mutação. Fora do quadro, só a mãe (Ro) da noiva/noivo é que o vê.

J+R - beijos nas mãos e na boca com a mão a tapar; a inexperiência na lua de mel; pensar o futuro; entrelaçar caminhos. Ela tenta ensinar o noivo a amar, mas também não sabe.

R - carrega J às costas; carrega a mulher Às costas, a casa às costas, a vida às costas. Ela deixa-se carregar. A mulher que nada vê, como se ficasse cega de amor.

Ro - Grita CALA-TE para a filha/ noiva. Imposição, fria, crua. É ela que decide, que ensina, que salva e que condena. A MÃE, A MULHER.

J - Recolhe todos os seus bens, vai partir. Olha a montanha, fuga. Volta para casa da mãe.

Ro+J+R - seduz o noivo, que se deixa seduzir. A passagem de testemunho de mãe para filha, ensina a usar as armas de mulher, ensina a dominar o homem. A noiva toureia o noivo, sinal de aprende a lição.

J - Põe o homem no lugar. Transforma-se na mãe, deixa de ser comandada e passa a comandar.

R - acaba submisso, dominado.

QUADRO FINAL - todos no banco excepto a mãe (Ro). E, de costas/ L, mãos na cabeça, olhar no chão / R, folha do feto na boca, mão no ombro de L, olhar perdido na montanha / J, cavalete nas mãos, livre, segura de si, olhar perdido na montanha / Ro, fora do banco, ao lado da janela, olhar perdido na montanha.

A montanha que condensa, comprime, prende e salva.

18:30 FINAL (coincide com o toque do sino da aldeia)

18:33 FECHO/REFLEXÃO

No geral os atores sentiram-se mais perdidos, com dificuldade em encontrar um lado leve, menos denso.

No exterior o trabalho muito intenso, como se estivessem acompanhados de entidades, com vida própria.

Há uma dualidade de energias - homem (x3) e mulher (x2)

19:12 FINAL DE DIA

(chegada a Paredes de Coura às 20:30 acompanhados por um final de dia cósmico)

ANEXO C.10 - NOTAS DE CAMPO CA_MINHO

DIA 19 – 9/10/19 – QUA - LISBOA

10:00 CHEGADA

10:30 Aquecimento Ind

10:50 - 11:15 Aquecimento Voz - Rosinda

11:17 CÍRCULO

NÍVEL ENERGÉTICO - estamos a quanto?

	ACORDAR	AGORA 11:18	13:10	FECHO 17:40	PALAVRA
EMANUEL	2	3	4	3	LER
LUÍS	1	3	4	3	FUMO
RUI	2	4	4	3	FOGO
JOANA	2	3	3	3	MAPA
ROSINDA	1	3	4	1	CORAÇÃO

11:20 CENA FUNERAL / IGREJA

1 ENTRADA:

J - EB para DA

Ro - DB para EB

E - DB para DB

R - DB para EA

L - EA para o altar

NOTA: o espaço é como uma quadricula. O equilíbrio da cena deve ser compensado como na roda; o movimento de um, influencia obrigatoriamente o movimento do outro.

2 PARTITURA DAS MÃOS

Peito, mãos ao alto; movimento em onda, sincronia. Quem está na frente do é líder do movimento, ir alternando a pessoa com movimentações fluidas.

Ro - vai para a frente do altar e benze-se (pedir a bênção ao Senhor)

LINHAS DE PASSE: Ir ajustando a posição, o ponta de lança ataca; o defesa recua no espaço. Deixar a frente de ataque livre, não instalar. Perceber as linhas invisíveis, as marcações não marcadas. Procura entre o que é o tudo e o que não é - fluidez e acaso (vs) fixação e concreto.

3 SANTÍSSIMA TRINDADE

Ro+L+R - os 3 em triângulo na frente do altar (R no meio). A imagem da Santíssima Trindade; Pai, Filho, Espírito (mãe Caetano)

E+J - um na EB (Professor) outro na DB (Olívia); as testemunhas, os anjos, os viúvos

4 FILA COMUNHÃO

E+J - começam a formar uma fila virados de frente para o público; fila para comungar

NOTA: o não se ver, dar as costas ao público aguça a curiosidade. A cara dos atores está presente, mas omissa, cria mais (a)tensão, provoca suspense no público.

11:45 REPETIÇÃO 1X c/ música (RR coro dissolvido 2)

Formação da fila para comungar: Ro+R+E+J+ L

Saída da fila: movimento orgânico, sem denunciar/ precipitar

Ro - EsqB

R - Dir

J - Esq

E - DirB

L - o último da fila, avança pelo corredor central até ao altar; Toma o lugar do padre.

12:00 REPETIÇÃO 2X c/ música (RR coro dissolvido 2)

J - movimento de colocar o véu de costas traz emoção à cena. A respiração suspende e o público também. Provoca uma leitura não objetiva, desejo de ver o que não é visível.

Ro - de joelhos no banco da igreja (esq); desloca-se assim toda a cena, levanta-se, muda de lugar/lado, ajoelha-se e reza.

L - mão direita elevada acima da cabeça, ligeira torção no pulso.

E - quando ergue a mão fica em bicos dos pés, desequilíbrio, leva o corpo para a frente.

SAÍDA DA FILA - criação do MOVIMENTO TEAR

linhas laterais/ corredores da igreja (todos menos L que está no altar - cântico sagrado)
criar variações: aproxima/afasta (movimento io-io); contagiar o movimento do outro sem marcação, orgânico, no aqui e agora.

NOTA: esta plasticidade é já uma prevenção ao ajuste necessário para os diferentes espaços de representação na temporada no Minho.

5 LINHAS PARALELAS - TEAR (música RR coro dissolvido 2)

Cada ator na sua fila excepto L que está no altar.

Todos os fiéis circulam pelo tear da fé, um movimento que nunca tem fim, eterno.

1 Ro - orar, mãos em reza. Mãos frente à cara, tipo máscara ou asas

2 R - mão tapa a testa e os olhos; (bênção, comunhão interior, preocupação, o 3º olho)

3 J - mãos frente ao ventre em concha; mãos no peito descem em concha para a frente

4 E mãos dadas, braços esticados, consternado

12:24 REPETIÇÃO 1X - saída da fila

Ro - sai pela esq até à esqB

R - sai dir até dirB

J - sai esq até centro esq

E - sai esq até centro esq - fica parado, frente público

MOVIMENTO TEAR: o peso está na marcação e não na interpretação. As velocidades diferentes provocam leituras por camadas; os encontros e desencontros e as leituras que surgem daí.

12:26 - final TEAR - cântico L (padre), varia entre voz de padre e voz de lobo

NOTA: é o padre - lobo que pauta a transformação do grupo. Todos vão ao limite, ao estado selvagem.

12:44 FUNERAL / IGREJA - SEQUÊNCIA COMPLETA (entrada + tear)

(2,5min) 12:49 - 12:52 - entrada todos

(1,5min) 12:52 - 12:54 - pré fila; instalar o movimento inicial; L fecha a fila

(1min) 12:54 - 12:55 - transição da fila para o tear

(5min) 12:55 - 13:00 - movimento tear - cântico do Padre; tudo mexe na respiração

(3min) 13:00 - 13:03 - início SELVA - duplas/ trios/ solos

(2min) 13:03 - 13:05 - mutação padre - lobo; Ro resgata o homem, o lobo é dominado

(1min) 13:05 - 13:06 - Ro+L+J; cena alcateia/ E+R; Cristo

13:06 - suspensão antes da elevação de Caetano

TOTAL: 16 min

13:15 - 14:15 ALMOÇO

14:31 TARDE - RR propostas sonoplastia

15:30 CENA FUNERAL / IGREJA

ESPAÇO VAZIO - MÚSICA RR - coral dissolvido 2

1 - ENTRADA TODOS

J - entra esqB - centro / altar - dirA

Ro - entra dirB - centro / altar - esqB

E - entra dirB - centro / altar - dirB

J - entra esqB - centro / suspende - avança dirA (J muda para a esqA)

J - entra dirB - centro / altar - vagueia até se instalar na dirA

PRÉ FILA; INSTALAR O MOVIMENTO INICIAL

todos a orar, braço estendido para a frente, em diagonal

2 - FILA COMUNHÃO - Formação da fila para comungar:

Ro - esqB / R - dir / J - esq / E - dirB / L - esqB

TRANSIÇÃO DA FILA PARA O TEAR

L - o último da fila, avança pelo corredor central até ao altar; Toma o lugar do padre L

Saída da fila: movimento orgânico, sem denunciar/ precipitar

3 - MOVIMENTO TEAR - PADRE

Atenção aos ritmos, escalas e níveis do movimento. Tudo mexe na respiração.

4 - INÍCIO SELVA - DUPLAS/ TRIOS/ SOLOS

L (esqB) - mutação padre - lobo

J (dirB) - ressuscita 1º rosar do lobo

Ro +L - resgata o homem, o lobo é dominado. L passa a seguir Ro, é o seu cachorrinho

Ro+L+J (boca de cena) - alcateia uiva; unificação; prece

E+R (centro palco) - Cristo; de braços abertos com E a segurar atrás, serve de base

E+R - R sai, elevação de Caetano; E fica sozinho, dança com os braços caídos (cabeçudo)

15:54 FINAL IMPROVISACÃO

NOTAS:

L - só depois do altar é que vem o homem bicho; esperar pela Ro para a transformação total em lobo

Ro+J - cena da morte/ desmaio de Olívia; só depois de Ro deitar J no chão e a tapar com o lenço é que começa a transformação para bichos: é o motor para a cena da alcateia (Ro+J+L)

L - o lobo que rosna/ J - acorda com o rosnar do lobo/ Ro - vem resgatar o homem

DANÇA FINAL - E+J / Ro+L, os viúvos e os pais de Caetano.

16:16 - CENA FUNERAL / IGREJA - mostra à equipa - RR/S/RC/SM/NL/MC/MS

Ro+E - ela de joelhos, ele de pé, levantam a mão direita ao mesmo tempo

E - fixo depois da fila, olhar em frente, que atravessa o público

Ro - lenço na anca, muda o estado da personagem, passa para a reza com J

J - reza e chora baixinho (1º momento de transformação, cabelo para a frente, moura)

E+R - jogo da penitência; R lidera e E segue-o

E - abraço no vazio dp de R passar por ele (bonito)

Ro - mãe loba, pranto, o uivo é o choro de mãe

PASSAGEM PARA DANÇA FINAL

J+E - J resgata E vai buscá-lo, puxa-o para fora de Caetano, para a vida;

Ro+L - antes de começar a dançar Ro limpa o peito de L, purifica-o, perdão.

16:29 FINAL CENA (14min)

16:32 PAUSA

16:58 BALANÇO CENA FUNERAL / IGREJA - atores/MS/RR

5x5 - restrição espacial (espaço definido igreja)

17:20 REPETIÇÃO TÉCNICA - CENA FUNERAL - MÁSCARAS

A máscara duplica os significados; alarga a escala de conteúdo, de leituras.

Revela a dupla personalidade de cada um, o ying e yang

L - máscara fora do corpo, na nuca; o padre ganha uma 2ª cabeça

J - o lenço que agora tapa a cara e destapa a máscara; ressuscita e destapa a sua nova vida; usa as mãos dadas atrás das costas e nas omoplatas (o peito das costas)

Ro - Ele (E) está a dançar com ela, que com a máscara são duas, mas está sozinho. E ela também.

17:40 FECHO – FIM DE DIA

Ro - Coração: hoje sentimos o coração a bater

E - Ler: ritmo, pulsação, vibração, espera

J - Mapa: perceber os caminhos a trilhar e onde é que são os desvios

L - Fumo: o fuma levanta, a poeira assenta

R - Fogo: já foi ao fogo e forjou

MS – “O teatro é o espaço que acontece entre as palavras.”

**ANEXO D – NOTAS DE CAMPO - OBSERVAÇÃO DE
ENSAIOS DO ESPETÁCULO *OS SILVAS* ENC. MIGUEL
SEABRA**

ANEXO D.1 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 8/10 – MANHÃ - BRAÇO DE PRATA, LISBOA

EQUIPA: MS+ELENCO+PARTICIPANTES WORKSHOP

MANHÃ 1º ENSAIO ASSISTIDO (na fábrica do braço de prata, com os 5 atores do elenco e 10 atores participantes no workshop “e se um dia talvez...”)

10:00 – INÍCIO/ AQUECIMENTO INDIVIDUAL

Música para “entrar” – 2 minutos

Em círculo, o MS faz um resumo do alinhamento e as novidades do dia (nomeadamente estar a assistir um novo elemento, estranho ao grupo de trabalho).

OCUPAÇÃO DO ESPAÇO – início com indicações do MS para o grupo muito precisas. A questão da repetição, já estamos no terceiro dia e é mais do mesmo. Para os atores começa a estar em causa o tédio, “O DIABO É O ABORRECIMENTO” (PB). Treino para o ator de teatro, que repete o mesmo espetáculo dia após dia. Reprogramar a vontade, o estímulo, o poder de experienciar o “aqui e agora” sempre com o olhar da novidade: a inexperiência aguça a curiosidade.

Estado adolescente do ator > será esse o estado que deve o interprete desenvolver no início de um processo de construção/montagem de um espetáculo? Paralelismo entre o palco e a vida: nascer – criança – adolescente – adulto – idoso (fases por que passa a equipa criativa na edificação do objeto artístico).

“TEATRO É VIDA” J. Mota – o “É” aqui como o verbo SER na sua plenitude, porque o É totalmente.

VITALIDADE DO ATOR: a capacidade do ator de mais do que dar vida à personagem é TER a vida da personagem. SER a personagem. (*no podcast TEATRA a Rita Blanco fala deste ponto. De olhar um guião e pensar sempre como a Rita, pessoa, reagiria e agiria se fosse a pele e a história daquela personagem que tem de interpretar. Como é que EU, o ator, faria se fosse ELA, a personagem?)

Será preciso encontrar aqui o equilíbrio: entre o ser a personagem sem me perder de mim. O ator em estado meditativo (a imagem dos vagões do comboio* – o ator vê o filme todo, mas não é o filme todo. Não estando fixo nem perdido em nenhum lugar, está em todo o lado, é omnipresente.) *REF. *Um despertar gradual*

CONVOCAR A VONTADE: não julgar, não censurar. ESTAR, SER, OBSERVAR a mente e viver o corpo. “(...) na prática com os atores há um lado de constante experimentação.” MS

É como se a prática que invocas, se entranhasse na pele. Entre o pedir e dirigir o ator, existe um ator que também se desafia e se expõe. Como encenador, vais para a arena se queres que os atores também lá entrem. O professor é também aluno, o aluno é também professor. “Feliz aquele que transfere o que sabe e que aprende o que ensina.” (CC)

O Círculo – dupla relação entre o corpo e a mente, entre o céu e a terra. Como uma metáfora para a relação do ator consigo próprio. Remete para a questão do monólogo interior do ator em cena. O ator está em todo o lado.

O ator e a personagem. O ator é a personagem. A personagem é o ator.

O MS vai fazendo ao longo das suas sessões, seja num ensaio ou numa aula, pausas para refletir. Lança pensamentos, ideias, sensações, emoções, que depois o grupo leva para a cena, para o trabalho prático. Aguçar o pensamento criativo, “coçar o tédio”. Dar-lhe, ao tédio, o significado que ele tem, deixá-lo ir embora e regressar à cena, ao Aqui e Agora.

O GRUPO: A questão da influência do grupo. O grupo molda o professor e as suas práticas? O “mestre” é sempre o mesmo, serão os ensinamentos ajustados à plateia?

Como gerimos a “mesma aula” com turmas que a recebem de maneiras tão distintas?

A importância da fruição artística – independentemente do que estás a experimentar em palco, tem de haver prazer, amor ao “jogo” (jueux/play, em francês e inglês atuar é literalmente brincar). Mais do que dedicação, é o AMOR.

Exercício das mãos: recuperar a humanidade do outro. Somos pessoas acima de tudo – a humanidade de que somos feitos está toda nas palmas das mãos. A temperatura, a textura, intensidade, energia. Tudo o que “lê” nas mãos do outro é o indizível – não está escrito, mas está inscrito, impresso na mão do outro – a mão que fala.

10:50 – Círculo/ articulações

MS dá indicações precisas/ fixas. Não é para divagar nas indicações. Há um trabalho de grande aprimoração do gesto, do toque, da respiração. TUDO TEM SIGNIFICADO EM CENA. Tudo tem leitura(s).

QUESTÃO DA INDIVIDUALIDADE E DO GRUPO – complementam-se sem se anularem um ao outro. Cada ator, aluno é uma pessoa independente do grupo. Cada um é tratado pelo MS, tanto no palco como na sala de aula, como um ser único, individual. Todos diferentes e em simultâneo todos iguais. Esse equilíbrio que o MS consegue e que se traduz numa relação exclusiva com cada um. Todos se sentem únicos, especiais. Porque na realidade todos o são.

Ao potenciarem a individualidade de cada um, reforças o “sistema imunitário” do grupo, elenco, turma. Todos são únicos e imprescindíveis. É como a figura de um “pai” que ama todos os seus filhos, sem preferir nenhum. Mas reconhece que cada um tem características únicas.

RELATIVISAR SEM DEIXAR DE JOGAR: É importante dar orientações sem perder a relatividade da vida, das situações externas, do jogo teatral. O humor “non-sense” do MS, traz uma leveza que, sem relaxar o grupo, tem um efeito de descompressão. Como ator/ aluno, não saís de cena, mas permite que te sintas confortável e confiante, pronto para qualquer desafio, qualquer mudança ou alteração que ocorra. Prepara-te para o improvisado, para a novidade da

contracena, do outro. O insólito potencia a relativização do inesperado. O MS vai buscar muitas vezes o insólito como ferramenta para recolocar os atores/ alunos no sítio do presente.

RESPIRAR – as técnicas ajudam a qualificar as práticas de respiração. O treino consciente revela formas de otimizar a nossa respiração.

MS “Com a respiração podemos condicionar o nosso estado físico e emocional.”

A MÃO – relação entre o corpo autónomo e o cérebro que pensa, que controla. O ator tem de controlar sempre tudo no seu instrumento. Nada é impulsivo, sem pensar. Nada é feito sem a consciência total de que está a ser feito.

“PAUSA SEABRENSE” - O tempo do ator é um tempo urgente. O ator quer estar sempre a fazer. O MS coloca desta forma o ator num sítio de espera, de pausa, de suspense. Provoca assim no ator a experiência que quer que ele provoque no público. Antes do público, já o ator sabe o efeito de suspense que o público vai sentir. A “pausa Seabrense” é uma técnica sem ser técnica. Tem um efeito imediato e eficaz que se revela logo na prática. Muda a energia do grupo e consegues um tempo confortável e familiar, de descompressão, sem teres de fazer um intervalo mais formal.

Questão do workshop com observadores / o ponto de vista do observador será mais próximo do professor ou do aluno?

Esta questão reporta à edição de 2018, onde eu estive como observadora. A pergunta é feita por uma atriz que se questiona se é uma mais-valia ou um motivo de contração para os participantes que estão em palco.

Como pode ser diferente a experiência de quem está a participar?

Que modalidade será mais determinante no rumo do workshop?

Como interfere com quem está a aprender e com quem está a ensinar?

NÃO EXPLIQUE / JUSTIFIQUE: usas o mesmo nas aulas. Apesar de existir um tempo mais aberto, mais disponível para o aluno questionar, é importante seguir o caminho da prática para a teoria e não o contrário. Mais do que explicar como fazer, é fazer. Primeiro pões em prática. Depois questionas, falas, perguntas, dizes. Dar tempo ao corpo para explicar à mente.

A TRANSIÇÃO EM CENA – PASSAGEM – ENTRE CENAS:

Como é que passas dali para aqui? Onde se processo essa mudança, esse turning point? Onde está o gatilho? Na respiração, no movimento, na vida. A vida é teatro e o teatro é vida. A respiração salva o ator em cena, salva o homem na vida.

MS “A energia segue o pensamento.” Don’t overthink, just breathe. (o drama do ator, o drama do homem. Pensar sobre tudo, ansiar tudo, deixar passar tudo. Não viver nada.)

O bonito de trabalhares com atores como o MS trabalha é que lhes estás sempre a tirar o tapete. É a chamada “educação para a vida”. És exigente e dás colo. Chamas à atenção e dás colo. Discutes, ralhas, recolocas o ego no sítio dele (sem merdas) e DÁS COLO.

Dar colo é a delicadeza e gentileza com que pedes ao ator para se superar. Para não parar depois de 3 horas de ensaio. Para estar aqui. Exiges que ele tente, tente sempre e corrija e repita, e volte a tentar. E garantes sempre que a falha será valorizada, que “vai contar para nota”. Porque o encenador/ professor sabe que só falhas porque tentas, porque vais para a arena. É esse ato de coragem que revela o ator no seu melhor, na sua verdadeira essência de criador, na sua melhor versão. É esta talvez a grande revelação: tudo é matéria de pesquisa, de procura de improviso. Tudo o que É, É.

Trabalho de convocação: das 10h às 12h, 2 horas de tempo para a pesquisa do ator sobre ele próprio.

O tempo do MS é um tempo único, precioso. Há um marinar em lume brando, um cozinhar lento, em que os sabores e os cheiros se vão entrelaçando. O corpo, a voz, a mente, a respiração em unísono, como um único corpo que respira pelo mesmo pulmão.

Depois de teres cada ator desperto para o seu corpo, tens o corpo do elenco em modo “ready – set – go”. Como na sala de aula, depois de cada aluno estar acordado, tens uma turma pronta a criar, a ir, a fazer.

MS e o conceito de “Slow Cooking” – uma filosofia de vida e de presença.

“Estás efetivamente onde tens que estar.” (MS)

12:10 Recuperar a memória física depois do intervalo. Dar tempo ao ator para se recolocar energeticamente na cena.

Respiração/ o “HARA”: sem dramaturgia, só técnica. Deixar vir a emoção que o corpo provoca, que está arquivada na “biblioteca física” e não emocional. Separar emoção e razão, distingui-las para as poder dominar.

Há uma linha de trabalho muito precisa que tem haver com o equilíbrio entre todos os elementos: não vais ao Stanislavski e ao corpo emocional do ator reviver vezes sem conta a dor real para encontrar a dor fictícia. Há uma verdade que não é a tua porque a personagem não és tu. Mas a verdade vem de ti, do teu eu físico e emocional.

Na prática do MS vive-se em constante equilíbrio/desequilíbrio. Tens uma balança debaixo dos pés, da razão, da mente, do coração. Não há nada estanque. A impermanência tem o belo da inconstância. Tudo o que é agora, já não é agora. Tudo o que foi, é. Tudo o que é, foi. (REF. Conversas com Deus, vol. 3)

“Na respiração não há truques.” (MS)

EXERCÍCIO DE EXPLORAÇÃO DO MOVIMENTO DA(S) MÃO(S): o micro movimento investigado até ao mais ínfimo pormenor. Dissecado. “Small is beautiful”, MS. A energia está toda lá,

naquele dedo, naquele micro movimento. Não existe mais nada, não temos mais nenhum objetivo a não ser mexer AQUELE dedo. E é para aí que vamos com toda a nossa dedicação.

Para chegares a cena com todo o teu corpo disponível, ao serviço do espetáculo, do colega, do público. A primeira disponibilidade vem de ti próprio e é essa que estabelece o nível de exigência. Não facilita. Não dispersa. Respira e recoloca a tua atenção no objetivo preciso que definiste.

NOTA: temos muitas vezes a nossa atenção no difícil, naquilo que nos exige muito treino. Relativamente ao ligeiro, ao rotineiro, que tem pouca expressão para fora, somos enganados a pensar que não nos exige tanto treino/ foco.

Para mim, uma das grandes verdades da prática do MS é que essa componente mais ligeira, mais ligth é destacada para um lugar central. Para o LUGAR. Porque enquanto estás ali, não há mais nada, não tens de te preocupar com mais nenhuma questão que não aquela. E isso é extremamente libertador para o ator, para a pessoa que está a criar.

Quando atinges essa consciência e te apercebes da liberdade que tens enquanto criador, já estás na ZONA. Já és criador porque é só aí que te situas. É esse o sítio. O MS consegue levar os atores para esse sítio sem que haja uma tomada de consciência imposta. Há uma grande organicidade na forma como o MS se liga e te liga ao conteúdo.

EXERCÍCIO BRAÇO + RESPIRAÇÃO – CONVOCAR A VONTADE:

(Depois de todo o trabalho individual com as mãos e os dedos, os atores vão testar toda a energia, o power que estiveram a convocar.)

Na linha lateral, balançar o corpo. Os braços estão soltos, libertar a respiração e soltar um dos braços em direção à parede com o som AH, orgânico e fluido. Todo eu estou ali, naquele som, a partir a parede, a atravessar a matéria. Foco e direção. Intenção. Exercício de treino de contenção vrs descontração/ energizar sem falsear.

Trabalhar a capacidade de convocar a vontade: pensando no exemplo do gato. Envolve o corpo todo quando precisas e recolocas a tua energia no sítio para não a perderes. Mas não precisas de estar sempre com a energia em máxima performance. Ela está lá, mas sou eu que a vou gerir e não o contrário.

REF. E. Barba, A Canoa de Papel: a ação extra quotidiana. A realidade no palco tem um brilho extra, tem um destaque que não sendo imposto, surge naturalmente. Porque estás em palco e tudo o que fizeres tem leitura. Tudo o que fazes, mesmo sem consciência, ganha destaque. A ação extra quotidiana é atraente porque é simples. E o simples, é belo. (VER Alberto Caeiro)

13:10 – SURVIVER

MS: “Tens de gritar com o corpo.”

Procura a saída menos óbvia para garantir a tua sobrevivência. Na vida, tal como na cena, tens de garantir a tua sobrevivência. O survivor é uma forma rápida de colocar o foco onde deve ser colocado. Trabalha a atenção do ator na contracena, no espaço onde podes “salvar” a

cena que é curto e irrepitível. Tens de estar inteiro. Todo o corpo, toda a consciência na cena. Não dispersas energia porque ela é vital e pode ser precisa a qualquer momento.

NOTA: a prática do jogo teatral vai beber às coisas simples e transforma-as em coisas extraordinárias. O jogo na sua essência, tem conexão com o mais primário do ser humano. Põe-te no sítio da emoção mais básica e desenvolve a curiosidade e a excitação do simples brincar/ jogar. Nas aulas o chamado jogo lúdico revela-se sempre um recurso capaz de transformar energias e dinâmicas de grupo. De colocar o aluno/ ator no tabuleiro de xadrez e deixá-lo brincar com as peças. Voltamos ao estado infantil, ao prazer simples, ao olhar novo da criança.

MS: “É preciso dar tempo a cada um para que entre no estado, no jogo. Não desiste, insiste, repete, falha e atinge o objetivo. Bons colegas não são gajos porreiros. Não descer o nível, não facilitar, não retirar força ao ator, à cena, ao espetáculo.”

A ideia de repetir sabendo e respeitando que cada um tem um tempo diferente, um ritmo diferente e que o texto/ palavra são um entendimento que não é transversal a todos.

MS: “Não há desculpas, há razões. Mas o público não sabe, nem tem de saber. Não se justifica um mau espetáculo, é só um mau espetáculo.”

13:50 FECHO

Sempre em modo “slow life”. Ligar e desligar demora o tempo de ligar e desligar.

Ativação – Suspensão – Reação.

ANEXO D 1.1 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 8/10 – TARDE – JUNTA DE MARVILA, LISBOA

EQUIPA: MS/ ELENCO/ DRAMATURGO+NL

15:30 Reunião de equipa / ponto de situação – 3º ensaio

(no 1º e 2º ensaio foi apresentada a equipa e desenhado o início de uma narrativa em torno do confinamento, da quarentena, do estar isolado.)

Ideia base: uma família confinada. Texto em construção. Autor M. Botequilha (vai trazendo ideias para servir as improvisações temáticas)

DOSSIER TÉCNICO: perceber em equipa como funciona a equipa TM – as metodologias que se vão encontrando para servir os diferentes espetáculos. É um material de acompanhamento do espetáculo que calibra a exigência do mesmo independentemente do espaço onde é apresentado.

NOTA: esta prática de partilha, de mostrar a forma do TM trabalhar é de uma enorme generosidade e permite a quem chega uma entrada contextualizada. Sabes logo à partida que há uma forma, uma estrutura que não é aleatória. Existe um trabalho de consciência, de prática que se repete e que dá segurança a toda a equipa. E também estabelece logo o nível que se espera atingir.

EQUIPA MERIDIONAL – FAMÍLIA MERIDIONAL

Há uma particularidade familiar no TM, uma família que tem muitos primos e tios e sobrinhas e que se reúne na CASA MÃE.

A relação com a casa é um espaço aberto, onde podemos entrar, estar e sair. E onde podemos sobretudo FICAR. É um espaço onde temos a sensação de que é sempre um dia antes ou depois do Natal. Não é o dia de festa, mas sente-se festividade na casa. Pessoas que ali vão, que já ali viveram, que sabem ter ali sempre um sofá, um chá quente, uma mesa partilhada.

A CASA MÃE é a casa física, mas sobretudo a casa emocional. Há a cerimónia de estar com as pessoas que fazem a tua história. Que te levam à origem, à gênese. Tens momentos de partilha dos álbuns de família, de recordar histórias, episódios, memórias intemporais.

Todos os elementos da equipa, mesmo os que não trabalham regularmente com o TM, têm uma história com o TM. São e foram público. Lembram-se de um ou mais espetáculos que os marcaram, que os fizeram pensar, tomar uma decisão, ter uma miragem de como olhar o teatro.

O TM faz parte da história da história da gente. E isso é belo.

ORGANIZAÇÃO/ PLANIFICAÇÃO “OS SILVAS”:

Estabelecer os serviços mínimos. Perceber de onde vens. De onde partes. Qual é o enquadramento. Teres a tábua rasa, a parede em branco. Está tudo em aberto.

LEITURA DOS QUESTIONÁRIOS: partilha de ideias para enriquecer o universo do dramaturgo e da restante equipa criativa.

MS: “Neste momento da minha vida artística, a construção da personagem vem sempre da identidade do ator. A edificação da personagem vem do que o ator respira e transpira. Mais do que “entrar” na personagem, há um ator que dá vida à personagem, que também a caracteriza. Que lhe dá corpo.”

Servir o espaço criativo comum a partir da experiência real de cada um. Liga com a ideia de que a pessoa ator existe dentro da pessoa personagem. Há humanidade na escrita teatral e isso é determinante para tornar o ordinário em extraordinário.

Esta primeira abordagem, estes primeiros encontros são determinantes para dar base ao texto, ao corpo do espetáculo. Todos têm voz e isso é uma forma de dar importância ao conteúdo que cada um traz. Abre a porta. Tal como na sala de aula, um professor que procura ouvir e abrir esse espaço aos seus alunos. Abre a porta, convida a entrar e a ficar. Ter essa possibilidade desenvolve o sentimento de pertença do aluno e depois de o cativar, também ele se sente responsável por manter a relação. Tal como na família, sentimos esse abraço porque somos dali, porque é nosso aquele espaço.

18:00 FECHO

ANEXO D.2 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 29/10 - MANHÃ – JUNTA MARVILA, LISBOA

EQUIPA: MS + ELENCO

“O momento em que mudas a tua perceção é o momento em que mudas a química do teu corpo.” Bruce Lipton (ver ref.)

Princípio da ativação: convocar a vontade, a forma como estás no momento do agora, como te encontras inteiro e o teu corpo entra em cena. CHEGASTE. Sê bem-vindo, já cá estás.

MS: “Se o meu estado emocional altera a minha respiração, o contrário também é verdade.” – a respiração, sempre presente, sempre comigo.

Convocar / Desconvocar – Yin / Yang – Viver / Morrer = teatro é vida

A sensibilidade é um trabalho de envolvimento constante que atravessa todas as partes do ensaio – que se dilui e se vai enchendo de referências, imagens, sonoridades, vibrações que ressoam no corpo e na mente do ator.

O ENSAIO, a AULA são pensados como uma receita. Um bolo que tem partes distintas de preparação e cada passo é determinante para o sucesso da receita, do produto final. Na verdade, as práticas teatrais são espelhos/ extensões da vida diária, do mais rotineiro e ordinário, vulgar. Essa é a ARTE. Trazer ao ordinário a qualidade do extraordinário. O vulgar ganha um lugar de destaque. Elevas o comum, dás-lhe brilho, vais polindo até que a precisão com que o executas o transforma. Depois de transformado, já não podes olhar para o vulgar sem ver todas as particularidades de todas as suas características extraordinárias.

“O belo é inequívoco. O belo é belo porque é a verdade do momento. E a verdade é bela.” (VER REF. Um despertar gradual)

GESTÃO DE EQUIPA / GESTÃO DE GRUPO

A inteligência emocional é determinante para quem dá aulas, ensina, partilha conhecimento e tempo de aprendizagem. A aprendizagem tem sempre dois sentidos: vai e vem, ensinas e és ensinado. Quando o que ensinas te é devolvido, vem sempre com mais conhecimento, acrescentas valor, conteúdo.

A gestão das emoções começa sempre em ti. No professor, encenador, dinamizador. Tens um poder enorme ao dirigires um grupo, esse poder é RESPONSABILIDADE. A educação nunca pode ser leviana. Porque é extremamente transformadora. A responsabilidade de um professor para com o seu grupo é inequívoca. E permanente. Ao longo da vida. Um aluno e um professor ficam sempre ligados, mesmo depois de terminado o processo de aprendizagem. Mesmo que seja inconscientemente, o impacto da aprendizagem na vida, no futuro pai, profissional, marido, filho é eterno. Encara o teu trabalho com a mesma seriedade com que encaras a vida. Eleva-te. Acredita-te. Valoriza-te.

EXERCÍCIO PRÁTICO – automassagem com bolas de ténis (mudar a perceção do corpo, mudar a química. Estás no momento, no AGORA.

Objetivo: encontrar com este exercício uma dinâmica nova, onde te reciclas, onde as tuas sensações são acompanhadas por descobertas constantes. A novidade ativa o cérebro. O novo traz deslumbre, uma excitação que se entranha no processo da descoberta, queres saber mais e mais sobre este novo que te assombra. Tornas-te especialista neste novo domínio. Sabes tudo, experimentaste tudo sobre este novo tema/ movimento/ palavra/ texto. É esse o trabalho do ator. Ver o novo em tudo. A criança, o bebé tem esta característica: a novidade, o deslumbre, o brilho nos olhos.

PARA UM MANUAL DO AGORA – evitar a previsibilidade (regra para o sucesso)

O encenador / professor não deve ser previsível. A imprevisibilidade é o santo Graal da educação: o incerto, a descoberta, a procura do novo no dia a dia é vital para a qualidade do trabalho do professor. A falta de previsibilidade permite aos atores / alunos que se mantenham vivos, alerta, atentos. Procurar sempre um ESTADO DE ESPANTO.

“Se eu já não sou quem era, como posso ser aquele que já não sou?” MS depois do avc. > neste momento a tua perceção muda, é o momento de viragem, o ponto sem retorno. O que não controlas é o desconhecido que te faz andar em frente. Voltar à imprevisibilidade. À vida e à sua capacidade de nos surpreender sempre. O bem que só existe porque experimentas o mal, a morte que temes porque amas a vida. Essa dicotomia que nos dá alento e ao mesmo tempo desânimo. A viagem que a vida te leva, o caminho do dia a dia, o caminho do nascer ao morrer. O CA_minho, sempre o caminho.

“Quanto mais aceitamos aquilo que vem de nós próprios, tanto mais plenamente experimentamos o mundo.” REF. Um Despertar Gradual, p.64

A disponibilidade de um ator potencia o seu sentido de compreensão do mundo. A sua capacidade empática. O professor de teatro é o ator que muda a perceção do aluno. Na prática do MS, esse caminho é feito de mãos dadas, de passos seguros num caminho de implicação constante. Do professor e/com o aluno.

“A quantidade de espaço que continuamos a negar é a distância entre nós e a completude.” REF. Um Despertar Gradual, p.64

15:45 – 17:00 ENSAIO / IMPROVISAÇÕES TEMÁTICAS

MS – faz um ajuste constante dos atores à cena; colocar os atores no sítio certo, dentro da cena. O certo é o que está a acontecer no momento. Sentir a vibração da cena e da contracena, deixar fluir.

17:00 – FECHO - Desconvocar, desconectar, libertar, respirar. Ajudar a cabeça cognitiva a regressar ao corpo e a mente a retornar ao espírito. Retirar a carga do ensaio/ aula para compensar a quantidade energética que despendemos.

EQUIPA: MS + ELENCO

10:30 – AQUECIMENTO

Treino com bola – encestar: a ação pode ser qualquer uma. A implicação que tens é que deve ser sempre inteira, sem reservas. Não há momentos em que estás menos implicado. Estás sempre no aqui e agora, estás sempre em cena, mesmo quando fisicamente não estás, a tua presença É, existe. O treino exige implicação, compromisso, dedicação, esforço, superação, resistência, resiliência. Tal como a respiração, a ação simples é o ponto de partida para o envolvimento integral do corpo, mente, voz. Estás todo lá dentro, tudo o que és, é-o ali. Na cena, no palco, na vida.

Convocar a vontade é um estado mental, é uma implicação que tu controlas com a capacidade que tens de te auto regulares.

AUTO REGULAÇÃO: encontra o poder da tua mente e não o largues mais. Capacita todo o teu EU para o êxito, a excelência, a abundância, o sucesso. E tudo o que será, será por tua vontade, será porque tu assim quiseste, porque tu assim criaste.

NOTA: o MS tem um cuidado extremo com os atores, com a humanidade que eles trazem. Com cada uma das suas características, intensões, vidas, com o seu íntimo. Há uma componente de pessoas, de individualidades, de cuidado. A gentileza traz-te devoção. A devoção que o MS procura nos seus atores é para com eles próprios. Sê devoto de ti mesmo e serás a tua própria inspiração.

11:30 – 12:00 Passagem do texto/ leitura sem ação

12:45 Sequência + texto

Preparação do ensaio da tarde para fazer toda a sequência seguida. Não retira espontaneidade ao ator/ elenco e permite enraizar algumas ideias que se querem fixar.

Sem teres o texto fixo, mas tendo já a ideia de um texto, podes ir acrescentando camadas ao espetáculo. Só é possível porque tens um texto que ainda não está fechado. Não havendo uma ideia já fixa do texto podes fazer um trabalho de articulação efetiva entre autor – ator – encenador.

NOTA: na prática do professor de teatro existe esta necessidade ainda mais expressa – não retirar espontaneidade. Permitir ao aluno que seja efetivamente ele próprio que se descobre, que se supera. Que se deslumbra com todas as possibilidades e potencialidades dele próprio.

Ao trabalhar sobre esta perspetiva o professor de teatro, e arrisco dizer O PROFESSOR, tem o caminho aberto para que dentro da sua sala de aula tudo seja possível. Permite que o espaço da aula seja um tempo de sonho, criação e liberdade. A aula é para o aluno, ou deve ser, referência de um tempo sem condições. De descoberta incondicional onde o erro e a falha são

aceites e promovidos. “Falhar, falhar sempre, falhar melhor.” Promove na educação a aceitação do erro como crescimento, empoderamento, segurança e autoestima. A linha de trabalho do MS parte da humanidade nesse sentido que promove no ator a liberdade de arriscar, de errar, de procurar e sobretudo de se aceitar como ser imperfeito que se completa nessa imperfeição. Ou seja, fazer um percurso muito consciente de amor próprio com-paixão.

Compaixão é o princípio do trabalho do professor. REF. “Manual do bom professor”, um guia para um percurso do professor com os seus alunos. Há um caminho a ser feito e esse é o caminho da com-paixão.

JOGO DE ENCESTAR A BOLA: todos focam no que está a jogar; no que tem a bola na mão. Esse foco é essencial para dar corpo ao protagonista. A cena é a cena que está em destaque, mas também é a cena secundária e a cena que veio antes e a cena que virá depois. O treino do teatro é o treino da vida. Não sentar no tema mantém a subjetividade e confunde o estado de alerta. Aguçar o engenho.

TARDE / ENSAIO CORRIDO

15:45

MS: Aquece a emoção. Não faças teatro, fuge disso.

ANEXO D.4 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 18/11 - MANHÃ – JUNTA MARVILA, LISBOA

EQUIPA: MS + ELENCO

11:30 – AQUECIMENTO ATORES

O MS percebe a necessidade de os atores terem um momento de aquecimento em grupo para sintonizar as energias. Convocar a vontade. O trabalho de texto na primeira leitura serve de aquecimento, não tem intenção. Há um trabalho de aproximação ao texto que ajuda os atores a entrar na linguagem do espetáculo. A leitura só pela leitura, tem a vantagem de, sem ter a pressão de interpretar, do ACTING, ajudar os atores a tornar as palavras do autor, suas.

NOTA: Os Silvas existem. Têm uma vida, uma autonomia própria que não depende de os atores “estarem ou não estarem em personagem”. Essa aproximação, esse entrar na “pele da personagem”, pedir licença, agradecer e usar esse espaço sem perder a consciência da humildade dos Silvas ao abrirem a porta. Ir para dentro da humanidade da personagem. Ser o outro. Com empatia e compaixão.

O texto exige que haja sempre uma frescura, um entusiasmo de novidade, de surpresa. Lê o mesmo livro todos os dias e encontra sempre novas informações. O livro é o mesmo, mas tu não. Tu já és outro, estás todos os dias em constante mudança.

REF: “Sobre a natureza - doutrina da unidade dos contrários”, Heraclito

“Nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio. O rio não é o mesmo, nem tão pouco o homem.” “Tudo flui, tudo se move, exceto o próprio movimento.” Doutrina da unidade dos contrários. O pensamento de Heráclito tem ligação direta com a questão da impermanência. Tu és sempre tu, e és sempre o outro. A aceitação dessa condição impermanente do homem permite que aceites e abrases essa condição como uma possibilidade de potenciases a mudança.

“Nada existiria se não existisse ao mesmo tempo o seu oposto.” A ideia de um ciclo contínuo que se constrói e destrói eternamente.

“O contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia.”

O texto entra te na pele para que o possas viver na cena. O trabalho prévio de tornares o texto teu, respiração com respiração, pele com pele, batimento cardíaco acertado com os ponteiros do relógio.

TARDE

14:00

“O Gesto” – Reinaldo Ferreira, poeta Moçambicano (Natália Luiza)

“Nascer todas as manhãs” – Miguel Torga (MS)

MS: “A mim interessa-me trabalhar com pessoas e que as pessoas possam evoluir e enriquecer com cada experiência que temos juntos. Isto tudo para dizer que não existiria este espetáculo sem vocês. A energia que criamos aqui é única e existe na medida em que cada um de nós aqui existe também.”

Trabalho de texto / Relação entre o texto e a improvisação:

O texto é de alguma forma figurativo. O texto é fixo, seja escrito ou inscrito no corpo dos atores. O ator é um livro onde o texto está impresso. O texto é a palavra, a contracena, o som, o gesto, a respiração. O texto não se limita ao texto, vai para além da deixa, do monólogo, da palavra.

NOTA: nesta fase do trabalho não há grande margem de liberdade em relação ao que está definido como o texto. É preciso que o texto entre na pele da sua personagem. É preciso que ela se entranhe no seu texto. Aqui é o tempo do ator criar na fala. Tempo, ritmo, cadência intenção. Experimentar as peças do jogo das palavras. Fazer o levantamento das emoções, das nuances, das dificuldades. Fazemos o levantamento das fragilidades do texto para as treinar com mais A-TENÇÃO. Treino do corpo, da fala, da alma. O ator entra em cena do domínio de todas as suas faculdades.

Treino de atletas de alta competição: intenso - intensivo - inteiro

Este espetáculo existe porque é feito com este grupo, neste contexto. Sem pandemia não havia Silvas, sem Silvas não existiria este grupo de atores, esta família. Somos sempre fruto das nossas vivências e as nossas vivências regulam as pedras que surgem no caminho. Vão distanciando e dificultando umas, transformando outras. Os Silvas são resultado do Covid, das obras no Meridional, do elenco escolhido, da estranheza deste novo mundo, consequência da incompreensão desta realidade.

15:50 - ENSAIO CORRIDO

MS: “O espetáculo é um bailado. Respira com a onda, não há marcação. Não justifiques. Resolve, faz acontecer.” Apanhar o impulso, não é ir à deixa. É só ir e deixar ir.

ANEXO D.5 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 19/11 – MANHÃ E TARDE – TEATRO MERIDIONAL, LISBOA

EQUIPA: MS + ELENCO + CENÓGRAFA/ FIGURINISTA + TÉCNICO LUZ E SOM

ENSAIO CORRIDO – adaptação ao espaço cénico; montagem de cenário; ajuste de figurinos.

ANEXO D.6 - NOTAS DE CAMPO OS SILVAS

DIA 26/11 – MANHÃ E NOITE – JUNTA MARVILA, LISBOA

EQUIPA: MS + ELENCO+ CENÓGRAFA/ FIGURINISTA + TÉCNICO LUZ E SOM + PRODUÇÃO

ESTREIA

ANEXO E - TABELAS DE ANÁLISE DE CONTEÚDO E DOCUMENTAL

ANEXO E.1 ANÁLISE DE CONTEÚDO – SÍNTESE DA FREQUÊNCIA DE CONCEITOS/ PRINCÍPIOS

ANEXO E.2 ANÁLISE DE CONTEÚDO – TABELA DOS SEIS CONCEITOS CENTRAIS

ANEXO E.3 ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – HISTÓRIA DE VIDA)

ANEXO E.4 ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – PRINCÍPIOS)

ANEXO E.1 – ANÁLISE DE CONTEÚDO – SÍNTESE DA FREQUÊNCIA DE CONCEITOS/ PRINCÍPIOS

FREQUÊNCIA UNIDADES DE REGISTO, NAS NOTAS DE CAMPO, SOBRE OS CONCEITOS / PRINCÍPIOS OBSERVADOS NAS PRÁTICAS DE MIGUEL SEABRA					
CONCEITOS PRINCÍPIOS OBSERVADOS	ANEXO A – AULAS OAP	ANEXO B – E SE UM	ANEXO C – CA_MINHO	ANEXO D – OS SILVAS	TOTAL
ESPÍRITO	3	0	0	1	9
RESPIRAÇÃO	18	14	36	17	85
IMPERMANÊNCIA	2	0	1	2	5
MENTE	1	1	4	9	15
ENERGIA	5	4	21	9	39
CONVOCAR A VONTADE	6	4	1	6	17
CORPO	21	11	64	26	122
MOVIMENTO	9	8	58	6	81
VOZ	3	1	16	3	23
O OUTRO	10	21	13	8	52
INEQUÍVOCO	1	5	1	1	8
AQUI E AGORA	2	4	3	3	12
ESPAÇO	21	23	26	12	82
EQUIDISTÂNCIA	2	4	3	0	9
ESCUTA	6	1	5	0	12
ATOR	3	23	52	48	126

ANEXO E.2 – ANÁLISE DE CONTEÚDO – TABELA DOS SEIS CONCEITOS CENTRAIS

Categoria (C)	Indicadores (I)	Unidades de registo	Frequência/I	Frequência/C
Afinidades Artístico-Pedagógicas	Espírito	Curiosidade (manter vivo o espírito da inquietação) (Anexo A.4)	4	44
		Dar importância a este ritual para a preparação do espírito de grupo, de convocar a vontade, a energia, a respiração conjunta. (Anexo A.5)		
		Chocalhar, por assim dizer, o ruído que habita o seu espírito e o seu manancial de clichês instalado pela sociedade e pela educação tradicional (Anexo A.8)		
		Desconvocar, desconectar, libertar, respirar. Ajudar a cabeça cognitiva a regressar ao corpo e a mente a retornar ao espírito. (Anexo D.2)		
	Mente	Fechar os olhos e deixar a mente viajar, entrar num estado de quase adormecimento. (Anexo A.5)	11	
		A minha mente também está na planta dos pés. (Anexo B.2)		
		Alinhar o corpo e a mente. (Anexo C.3)		
		A ligação entre o corpo e a mente desenraíza quando acrescentas novos inputs. (Anexo C.3)		
		Tudo entra no corpo e na mente, vem das entranhas, capta o mais íntimo, ancestral e visceral de cada um. (Anexo C.9)		

		<p>ESTAR, SER, OBSERVAR a mente e viver o corpo. (Anexo D.1)</p> <p>Dupla relação entre o corpo e a mente, entre o céu e a terra. (Anexo D.1)</p> <p>Dar tempo ao corpo para explicar à mente. (Anexo D.1)</p> <p>O corpo, a voz, a mente, a respiração em uníssono, como um único corpo que respira pelo mesmo pulmão. (Anexo D.1)</p> <p>Na prática do MS vive-se em constante equilíbrio/desequilíbrio. Tens uma balança debaixo dos pés, da razão, da mente, do coração. (anexo D.1)</p> <p>Autorregulação: encontra o poder da tua mente e não o largues mais. (Anexo D.3)</p>		
	Corpo	<p>Perceber as memórias do corpo. (Anexo A.2)</p> <p>Ter consciência de todo o corpo, ser preciso no gesto/ movimento que fazemos. (Anexo A.3)</p> <p>Compreender que o corpo e o cérebro não se dissociam. (Anexo A.5)</p> <p>SER INEQUÍVOCO – convocar o corpo todo. (Anexo B.1)</p> <p>Existe sempre música dentro do corpo de um ator. (Anexo B.2)</p> <p>Envolver o corpo todo, desde as pontas dos cabelos até às unhas dos pés. (Anexo B.5)</p> <p>A descoberta deste corpo novo que respira esta sala pela primeira vez. (Anexo C.2)</p>	11	

	<p>O fluxo já está no corpo do ator e no corpo da cena. (Anexo C.2)</p> <p>Não deixar o corpo artístico desequilibrado. (Anexo C.2)</p> <p>Tens de gritar com o corpo. (Anexo D.1)</p> <p>Mudar a percepção do corpo, mudar a química. Estás no momento, no AGORA. (Anexo D.2)</p>		
Voz	<p>A pressão da saída iminente, apenas essa possibilidade põe a ansiedade na voz e no corpo. (Anexo B.1)</p> <p>Aprender a separar a voz do corpo, para conscientemente dominar os dois. (Anexo C.7)</p> <p>Envolvimento integral do corpo, mente, voz. Estás todo lá dentro, tudo o que és, é-o ali. Na cena, no palco, na vida. (Anexo D.3)</p>	3	
O outro	<p>Ter sempre o outro comigo para além de mim. (Anexo B.3)</p> <p>Perceber o que sinto na procura do olhar do outro. (Anexo B.5)</p> <p>O grande truque do teatro é trabalhar. PARA O OUTRO. Com o outro, mas para o outro. Quanto mais eu der, mais eu recebo. (Anexo B.6)</p> <p>Atenção ao outro, à contracena. (Anexo C.2)</p> <p>Contagiar o movimento do outro sem marcação, orgânico, no aqui e agora. (Anexo C.10)</p> <p>Tudo o que “lês” nas mãos do outro é o indizível – não está escrito, mas está</p>	6	

		inscrito, impresso na mão do outro – a mão que fala. (Anexo D.1)		
	O Espaço	Andar pelo espaço, OLHAR e VER, observar e sentir o grupo. Absorver tudo o que faz parte do espaço. (Anexo A.2)	9	
		Procurar o equilíbrio do espaço. (Anexo A.3)		
		A concentração, criatividade e noção de espaço são princípios básicos que se devem inculcar à turma. (Anexo A. 6)		
		Não é a plateia nem o palco, mas o espaço “in between” – este é o espaço que me interessa trabalhar, descobrir, mergulhar. Dominar o invisível. (Anexo B.2)		
		A liberdade dá espaço para falhar, para o ator se perder. A ideia é que, tal como num espetáculo, o ator controla a roda toda, sabe todas as marcações, sabe o texto de todos: cada ator domina todo o espetáculo. (Anexo B.6)		
		Sentir o espaço para que ele não nos seja estranho. Domínio. Foco. Consciência do todo. (Anexo C.2)		
		o espaço é como uma quadricula. O equilíbrio da cena deve ser compensado como na roda. (Anexo C.10)		
		O teatro é o espaço que acontece entre as palavras. (Anexo C.10)		
		Trabalha a atenção do ator na contracena, no espaço onde podes “salvar” a cena que é curta e irrepitível. Tens de estar inteiro. (Anexo D.1)		

ANEXO E.3 – ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – HISTÓRIA DE VIDA)

Documentos	Referências – História de vida		
	Família	Pestalozzi	AVC
<p>ANEXO G 2006 Entrevista</p> <p>Revista <i>Cena's</i> nº6 Ajagato</p> <p>Rita Amado</p>			<p>Agora sou eu mais a experiência do AVC.</p> <p>Eu penso que as grandes contrariedades são oportunidades de crescimento. E uma pessoa decide apanhar essa «boleia» ou não.</p>
<p>ANEXO F 2019 Entrevista</p> <p><i>Baseado numa História Verdica</i> Canal Q</p> <p>Aurélio Gomes</p>	<p>A primeira cena [da minha infância], que podiam ser várias, (...) mas apostaria em jogar à bola com o meu pai na praia de Albufeira.</p> <p>Eu tive uns pais felizmente com uma cabeça muito aberta e que me proporcionaram desde cedo experiências várias de aproximação ao mundo adulto, e, portanto, eu quando cheguei ao mundo adulto digamos, vinha já com uma boa escola.</p> <p>“[O meu pai] gostava filosoficamente de andar em contracorrente com a burguesia. (...) Tinha um perfil humanista, gostava de pessoas, não criava clivagens sociais</p>	<p>O lema da escola é uma escola para a independência e para a responsabilidade. Independência de autonomia, de pensar pela própria cabeça e responsabilidade de tal como eu a vejo, é implicação social, vivemos no meio de outras pessoas, e, portanto, o respeito pelo outro, a reivindicação do meu espaço.</p> <p>O Pestalozzi motivava as crianças a pensarem pela própria cabeça. (...) No convívio com outras pessoas, outros meninos de outras escolas, eu percebia que necessariamente tinha maior grau de flexibilidade perante as diversas situações ou positivas ou menos positivas.</p>	<p>Estive 10 dias em coma. (...) Um AVC é sempre uma espécie de granada a rebenta no peito. Eu uso esta imagem de granada, porque estilhaça, e, portanto, o AVC nunca afeta só o próprio.</p> <p>Ainda hoje não consigo mexer o lado direito. E sublinho o ainda de propósito, porque o ainda é fundamental para ajudar numa recuperação. Ainda não consegue, mas há de lá chegar.</p> <p>A utopia não existe, está no horizonte. Quando andamos dez passos, a utopia afasta-se dez passos. Quando andamos vinte, afasta-se vinte. Então para que é que serve a utopia? Precisamente para isso, para caminhar.</p>

ANEXO E.4 – ANÁLISE DOCUMENTAL – ENTREVISTAS (REFERÊNCIAS – PRINCÍPIOS)

Documentos	Referências – Princípios		
	Ator	Criação	Teatro
<p>ANEXO G 2006 Entrevista</p> <p>Revista <i>Cena's</i> nº6 Ajagato</p> <p>Rita Amado</p>	<p>um ator (...) está ao serviço de algo ou alguém. Isso significa que se tem algum poder e é preciso ter muito cuidado com isso. A humildade é essencial!</p> <p>Quem escolhe ser ator não escolhe uma simples profissão, mas um posicionamento perante a vida. Há uma grande responsabilidade em ser-se ator.</p> <p>Eu costumo dizer aos meus atores: «Não façam, não queiram fazer!» E os atores ficam baralhados relativamente a este processo. Isso é para fazer, mas não façam. Não manipulem, não façam deliberadamente. Deixem acontecer!</p>	<p>O único sentido do encontro está no encontro em si.</p> <hr/> <p>Para criar é preciso aceitar. É preciso parar, deixar fluir sem manipular.</p> <hr/> <p>Todos os espetáculos são diferentes, os públicos são diferentes, as perguntas e as respostas também. É como estar constantemente a soluçar e isso para mim é vital, para evitar o adormecimento</p>	<p>O teatro nunca vai desaparecer. (...) Porque o teatro inquieta. O teatro põe as pessoas a pensar, abre janelas e levanta hipóteses, no fundo, o teatro agita. É inerente ao ser humano pensar e questionar. Por isso haverá sempre teatro.</p>
<p>ANEXO F 2019 Entrevista</p> <p><i>Baseado numa História Verdica</i> Canal Q</p> <p>Aurélio Gomes</p>		<p>O essencial da nossa vida vai-se revelando.</p> <hr/> <p>Agora estou aqui, e este é o momento que eu estou inteiro.</p> <hr/> <p>Acredito que nós atraímos aquilo que precisamos de viver, as situações que precisamos viver.</p>	

ANEXO F – ENTREVISTA: EXCERTOS DO PROGRAMA “BASEADO NUMA HISTÓRIA VERÍDICA”

CONSULTADO DE

<http://videos.sapo.pt/7RU32iyawuPCqowdACz>

<http://videos.sapo.pt/U3lZIPASCcUpCLDHpJcn>

<https://www.sapo.pt/video/nBPzsV0N4iyzSrLbAyay>

(ENTREVISTADOR) Aurélio Gomes (AG) – Hoje vamos à procura de um filme da vida de quem esta habituado a perder, mas que nunca desiste. Estou a falar de Miguel Seabra, o rosto do teatro meridional em Lisboa, o melhor teatro do poço do bispo que fundou há 27 anos, é assim que ele costuma brincar. Em criança nunca terá sonhado com os palcos. Passou pelos estudos da economia ou gestão, pela arquitetura, pela música, até descobrir o ator e até se transfigurar na encenação. Um AVC aos 30 anos, antes de entrar em palco pregou-lhe uma rasteira que mesmo assim não o deitou abaixo. Recomeçou do 0 e apenas 3 anos depois voltaria para os braços do público. Por teimosia, por perseverança, por vaidade, por tudo isto junto, a culpa é certamente do signo capricórnio, como ele costuma dizer. Mas não só porque estar deficiente em palco é um desajuste com a normalidade, logo é preciso aprender a perder para voltar a ganhar. (...) E faz sentido esta pergunta que o Miguel Seabra já fez, algumas vezes, porque é que estamos aqui?

(...) Vamos procurar aqui histórias para um filme possível da sua vida. Imaginando esse filme qual seria a primeira cena?

(ENTREVISTADO) Miguel Seabra (MS) – A primeira cena, que podiam ser várias, porque eu tive uma infância feliz e diversificada, mas apostaria em jogar à bola com o meu pai na praia de Albufeira.

AG – Essa escolha pode ser interessante, até porque todas as escolhas têm um significado, e, portanto, isso foi muito significativo na sua história? Essa ligação por um lado ao pai, por um lado a esse cenário de Albufeira?

MS – Eu passei as 2 primeiras décadas da minha vida eu ia a Albufeira à Praia do Caneco. E, portanto, isto é uma marca enleve na história da vida de uma pessoa. (...) Eu tive uns pais felizmente com uma cabeça muito aberta e que me proporcionaram desde cedo experiências várias de aproximação ao mundo adulto, e, portanto, eu quando cheguei ao mundo adulto digamos, vinha já com uma boa escola.

AG – O que é que esta escola (Jardim Infantil Pestalozzi) tem de especial, porque frequentou-a quando era menino.

MS – (...) Perguntei aos meus pais porque é que me tinham posto no Pestalozzi. (...) resiste-se pelo afeto, pela frontalidade, pela responsabilidade. O lema da escola é uma escola para a independência e para a responsabilidade. Independência de autonomia, de pensar pela própria cabeça e responsabilidade de tal como eu a vejo, é implicação social, vivemos no meio de outras pessoas, e, portanto, o respeito pelo outro, a reinvidincação do meu espaço.

AG – Sim, mas sem colidir e respeitando o espaço do outro.

MS – Sim... as colisões não são más. Nós aprendemos muito quando erramos. Resumindo, os meus pais transmitiram-me a ideia de que no meio do deserto de pensamento que era a escola primaria no estado novo (...) o Pestalozzi motivava as crianças a pensarem pela própria cabeça. (...) No convívio com outras pessoas, outros meninos de outras escolas, eu percebia que necessariamente tinha maior grau de flexibilidade perante as diversas situações ou positivas ou menos positivas. (...)

AG – Portanto a imagem que tem desses tempos é uma imagem luminosa digamos assim e formadora de quem é hoje, ou não estou a ver mal?

MS – Não, está a ver muito bem, é indissociável da pessoa que eu sou o facto de ter passado pelo Pestalozzi.

AG – E a imagem com que eu fico da sua infância (...) é aquele lugar com alguma, não digo melancolia, mas alguma saudade porque foi um lugar de felicidade, a sua pelo menos. Ou há dramas que o assolaram e que eu ainda não percebi?

MS – Hoje em dia, com cinco décadas em cima, e toda uma experiência diversificada de vida não tenho nostalgia nem saudades do passado. Cada vez procuro mais, e acho que consigo, viver o presente. Agora estou aqui, e este é o momento que eu estou inteiro, e, portanto, olho para o passado com um sentido de reflexão, no sentido de perceber que asneiras é que eu fiz e como é que eu consigo melhorar, e o que é que consigo passar de válido às minhas filhas.

(...)

AG – No fim da sua, [as asneiras] vão ser reveladas? (...)

MS - Eu acho que a intimidade é uma coisa muito privada, e que se tem que tocar com muita delicadeza e sempre com autorização do próprio.

MS – [o meu pai] gostava filosoficamente de andar em contracorrente com a burguesia como ele dizia.

AG - Um homem de esquerda?

MS - De direita não era, de certeza. (...) Tinha um perfil humanista, gostava de pessoas, não criava clivagens sociais, ia de A a Z e estava com a mesma postura, portanto não me parece que fosse de direita.

AG – Havia consciência política por casa, já que deve ter alguma lembrança ainda do antes do 25 de abril imagino...

MS – Sim, eu no 25 de Abril tinha 9 anos. Havia consciência política, uma política não ativa. Está nas nossas atitudes, na nossa maneira de estar, na forma como lidamos com os outros, como respeitamos os outros. E depois, independentemente de ser um clichê, seja de direita ou de esquerda, mas lá está, é como aquele poema da Adília Lopes... se não forem boas pessoas, não prestam.

AG – Mas lembra-se do 25 de abril, desse dia, tem alguma memória?

MS – Tenho a memória de ir para a rua com os meus pais, com muito entusiasmo.

(...)

MS - A liberdade é um bem muito delicado e precioso, porque é fácil cortar a liberdade. É mais fácil do que se pensa e, portanto, tem que se ter muito cuidado e muito respeito. E nós tivemos 48 anos de escuridão e de medo, de muito pouca autenticidade. Porque o tampão era muito forte e, portanto, quando se soltou, a alegria era muito grande e extasiante.

AG – Também já reparei noutras entrevistas que fala do seu capricórnio, do seu lado como capricórnio, e sei que tem uma certa sensibilidade para questões religiosas e esotéricas. Isso foi sempre assim, ou entrou na sua vida num especial momento... como é que foi?

MS - O essencial da nossa vida vai-se revelando, às vezes de uma maneira mais evidente, outras menos evidente. Mas nós nascemos com, além do ADN, características próprias muito fortes e que nos criam as tensões positivas e negativas, que nos ajudam a seguir em frente. (...) Eu acredito que nós atraímos aquilo que precisamos de viver, as situações que precisamos viver.

Por isso é que eu, de alguma forma, tenho uma relação muito positiva com o AVC.

AG – Eu ia perguntar isso. Já tinha essa noção da vida antes do AVC ou depois do AVC essa noção entranhou se até hoje e é até uma forma de lidar com AVC?

MS - Eu estive 10 dias em coma, e acho que cheguei lá acima e bati à porta. Devem ter demorado muito, e eu voltei para trás. (...) Um AVC, que também depende sempre do grau de afetação e das circunstâncias e das características individuais de cada pessoa. Um AVC é sempre uma espécie de granada a rebenta no peito. Eu uso esta imagem de granada, porque estilhaça, e, portanto, o AVC nunca afeta só o próprio.

(...)

MS – Ainda hoje não consigo mexer o lado direito. E sublinho o ainda de propósito, porque o ainda é fundamental para ajudar numa recuperação. Ainda não consegue, mas há de lá chegar. Eu não sei se lá chego, ainda não cheguei, mas continuo a caminhar.

AG – O que importa é o caminho...

MS - A utopia não existe, está no horizonte. Quando andamos dez passos, a utopia afasta-se dez passos. Quando andamos vinte, afasta-se vinte. Então para que é que serve a utopia? Precisamente para isso, para caminhar.

(...)

(sobre a proposta de estrear um novo espetáculo no Teatro São Luís, a convite de Aida Tavares, dois anos depois de ter o AVC)

MS - Eu não conseguia, eu não acreditava que conseguisse. Mas tinha dois anos para trabalhar com mais afinco e mais empenho.

**ANEXO G – ENTREVISTA REVISTA CENA's –
PUBLICAÇÃO CULTURAL AJAGATO, N6 - 2006**

cena's

publicação cultural

**No "star system"
há muita poeira, muita
areia para os olhos!**

/ entrevista com Miguel Seabra / p.3

Teatro Azul

/ Manuel Graça Dias / p.7

**7ª Mostra de Teatro
de Santo André**

/ p. Centrais

06

Primavera / Verão 2006

Vila Nova de Santo André



bocas de cena

> Rita Amado

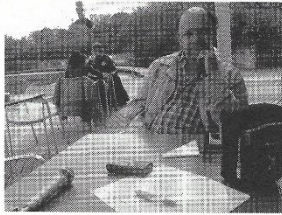
No "star system"

**há muita poeira,
muita areia para os olhos!**

"É muito simples: o pardal macho tem uma mancha preta no peito e na garganta; o pardal fêmea não apresenta grandes traços distintivos". É muito simples. É mesmo muito simples, mas só para quem está atento e dança na pauta da vida ao seu próprio ritmo! Foi com esta simplicidade e serenidade que conversámos, que bebemos o nosso café, que comemos o nosso pastel de nata e que perdemos o rasto do tempo, sem nos sentirmos culpados por isso. Foi simples, de facto!

"O único sentido do encontro está no encontro em si." Palavras dele, do homem, do actor, do encenador, do formador, do pai... Palavras de Miguel Seabra, que em jeito de conversa e em tom de confidências se revelou um apaixonado pela vida, pelo teatro, pela Laura, pelos encontros... Encontrem-no ou encontrem-se na entrevista que se segue...

2/3



A discrição faz parte do teu perfil, pelo menos a nível mediático. É uma opção tua manteres-te fora do dito "star system"?
Isso tem a ver com várias coisas. Entre elas, o facto de eu ter tido um AVC em 1995 que afectou a minha imagem e mobilidade, o que me afastou da televisão e do cinema. Por outro lado, gosto mesmo muito de teatro, de representar, de encenar, de produzir e de formar pessoas. No "star system", há muita poeira, muita arcaia para os olhos! Incomoda-me, por exemplo, a facilidade com que se é actor. Criou-se uma dinâmica de marketing e imagem, o "macdonalds da representação", em que a lógica do "usa e deita fora" prevalece. Eu não me revejo nesse modelo.

Aos trinta anos deparas-te com um AVC, ficas 10 dias em coma e depois despertas com algumas lesões. Como é que essa experiência é vivida e assimilada?

Eu penso que as grandes contrariedades são oportunidades privilegiadas de crescimento. E uma pessoa decide apanhar essa "bolcía" ou não. O AVC permitiu-me confrontar-me com a vida, conhecer outras dimensões e abolir alguns conceitos enraizados e valorizar outros, nomeadamente dar comida aos pássaros, como o estava a fazer ainda há pouco.

Há o Miguel antes do AVC e o Miguel após o AVC?

Eu penso que não mudei radicalmente. Agora sou eu mais a experiência do AVC. Acredito também que nós atraímos aquilo que precisamos de viver e, sem entrar numa atmosfera esotérica, eu considero uma bênção ter-me deparado com tais limitações.

É quase como um processo alquímico? "O caminho faz-se caminhando!" Vai-se descobrindo. Eu estou a descobrir

uma série de coisas agora a falar contigo, para além do óbvio, para além das palavras ditas!

Isso é ver para lá do aparente, para lá do material, no território do invisível. É quase um hino ao não dito. Essa tua postura perante a vida traduz-se também no teu trabalho com os actores?

Eu costumo dizer aos meus actores: "Não façam, não queiram fazer!" E os actores ficam baralhados relativamente a este processo. "Isso é para fazer, mas não façam. Não manipulem, não façam deliberadamente. Deixem acontecer!" Eu não sei explicar isto objectivamente. Sei que tem que ver com a intenção. Quando se coloca uma carga de vontade no processo, o resultado já fica tremido!

Seguindo o teu raciocínio, como é que se desenvolve então o processo criativo?

Para criar é preciso aceitar. É preciso parar, deixar fluir sem manipular.

É um jogo dicotómico entre a harmonia e a desarmonia, entre o equilíbrio e o desequilíbrio, no fundo a tensão e depois a transformação...

O Peter Brook diz que "o diabo é o aborrecimento!"

Neste momento estás a trabalhar Samuel Beckett. Como é vasculhar nesse universo do absurdo em que a aparente negatividade do vazio se converte em potência activadora de uma cena?

Beckett disse uma frase fantástica: "Eu disse exactamente aquilo que quis dizer!" Isto é extraordinário tendo em conta todo o leque de (im)possibilidades com que Beckett nos confronta.

O que te fez pegar novamente em Beckett? Um dos caminhos do Teatro Meridional é o teatro do absurdo.

No entanto, o teatro meridional é bastante conhecido por explorar e às vezes até privilegiar outras formas de comunicação alheias à palavra. Em Beckett a palavra é sagrada...

Exacto. Mas Beckett é um autor maior! É um prazer trabalhar os seus textos, que têm tanto de complexo como de simples. É um desafio fascinante! Depois de ENDGAME eu fiquei à ESPERA DE GODOT. Estava à espera da possibilidade de fazer À ESPERA DE GODOT. Desde que tive o AVC realizei que a esperança é a única coisa que se tem. Então espera-se. Espera-se que seja passageiro, espera-se que não seja verdade, espera-se que a recuperação seja rápida...

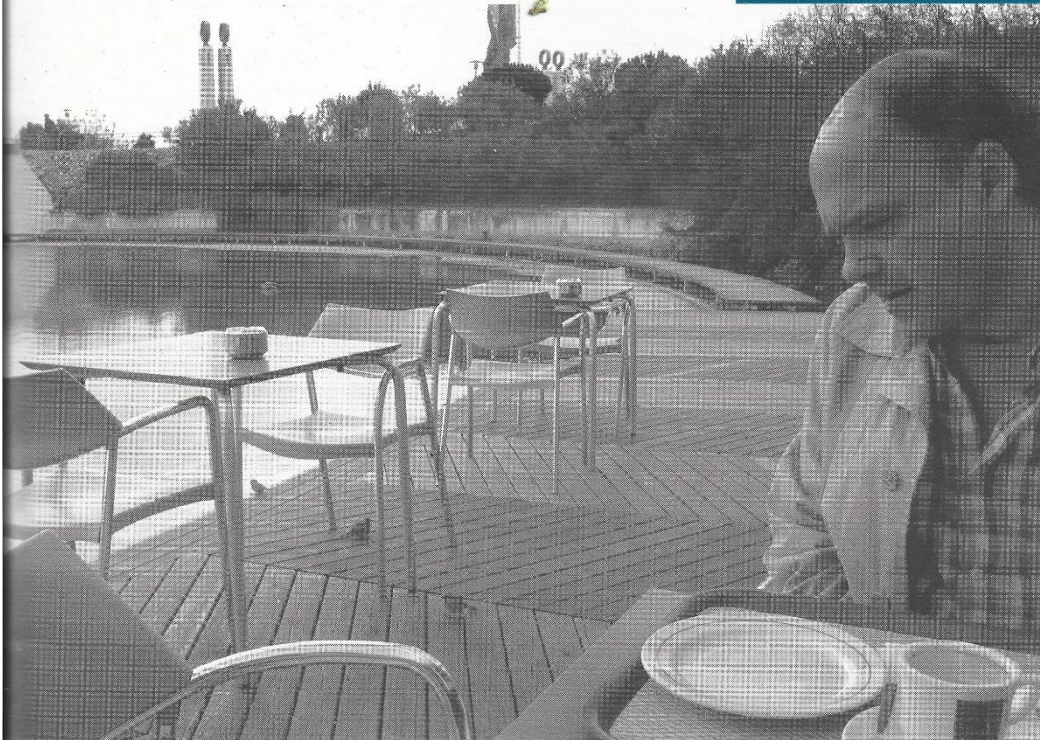
Espera-se que alguém nos espere!...

Também! Uma esperança que quase não é materializável por palavras! Foi devido a este universo de referências que me propus a interpretar e encenar o À ESPERA DE GODOT. Um grande desafio e um trabalho muito exigente de actor.

Sempre pensei que os actores e os médicos tinham de ser pessoas iluminadas e humildes, por vasculharem em várias emoções e por lidarem de perto com a fragilidade humana. A verdade é que nem sempre é assim. Esqueci-me do pormenor do ego, que é uma grande finta...

Engraçado estares a dizer isso. Eu equiparo um actor mais a um enfermeiro que a um médico, porque está ao serviço de algo ou alguém. Isso significa que se tem algum poder e é preciso ter muito cuidado com isso. A humildade é essencial! Quem escolhe ser actor não escolhe uma simples profissão, mas um posicionamento perante a vida. Há uma grande responsabilidade em ser-se actor.

Quando recebi o globo de ouro disse: "quero agradecer à Caras e à Sic porque



todos os actores nomeados para estas categorias são de facto actores e actrizes". Queria com isto dizer que não se tratava de manequins ou noveleiros que apareceram ontem. Para além disso, é fantástico terem dado o prémio a um deficiente físico.

Um actor é um actor per se, não é loiro, não é bonito, não é deficiente, não é alto... É actor!

Sim, é verdade. Um verdadeiro actor não tem outros rótulos.

Falando agora do Alentejo, como é que o descobriste no trabalho de pesquisa que fizeste em Évora, durante um ano, e que resultou no espectáculo "para além do Tejo"?
Nós fomos trabalhar no Alentejo sobre o Alentejo, sem a pretensão de fazer uma recolha antropológica nem de

dar muita atenção àquelas questões que saltam logo à vista.

Estás a referir-te, por exemplo, ao Alentejo politizado, ao problema do desemprego ou ao envelhecimento da população?

Como é que um artista olha para uma circunstância e a transforma num objecto teatral, foi o objectivo deste trabalho. Passei por todos esses temas que resultaram em diversos quadros teatrais. O Alentejo na sua dimensão, na sua secura, na sua lonjura, na sua higiene e camaradagem, no seu histórico ligado à resistência (é preciso resistir muito para trabalhar debaixo daquele sol)... Tudo isto, forma todo um panorama com o qual me identifico enquanto pessoa e artista. Foi uma ótima experiência, deslocar-me para lá e vivenciar tudo aquilo.

A itinerância é uma das palavras de ordem do teatro meridional. Entendes como um serviço ou uma missão levar o teatro a outros públicos?

O Teatro meridional define-se com esse propósito. Começou com dois espanhóis, um português e um italiano. Já representámos em 18 países e vamos continuar a fazê-lo porque o projecto foi concebido para esse fim.

O que é que define essa teatralidade mediterrânica?

A festa, a improvisação, a alegria, o calor, a inquietação, o drama, a paixão, o toque, a sensualidade. Tudo características desta cultura latina. A itinerância para mim é fundamental. Primeiro, porque gosto muito de viajar. Depois, porque é muito enriquecedor a nível pessoal e profissional. Todos



Miguel Seabra
Lisboa - 1965

Terminou a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa - Curso de Formação de Actores - em 1992.

Nesse mesmo ano funda o Teatro Meridional, Companhia que dirige e que tem marcado o seu percurso artístico como actor, encenador, desenhador de luz, formador e produtor.

É professor convidado da Escola Superior de Teatro e Cinema onde lecciona as disciplinas de Interpretação (Deptº de Teatro) e de Dramaturgia e Representação (Deptº de Cinema).

Em 2005 recebeu o Globo de Ouro de Melhor Actor de Teatro 2004, pela sua interpretação da personagem Clov, na peça Endgame, de Samuel Beckett.

os espectáculos são diferentes, os públicos são diferentes, as perguntas e as respostas também. É como estar constantemente a soluçar e isso para mim é vital, para evitar o adormecimento.

Que opinião é que fundamentas sobre a descentralização do teatro e dos respectivos espaços criados para esse efeito?

O teatro nunca vai desaparecer. Não é de estranhar que a Direita não privilegie nas suas políticas, grandes apoios ao teatro. Porque o teatro inquieta. O teatro põe as pessoas a pensar, abre janelas e levanta hipóteses, no fundo, o teatro agita. É inerente ao ser humano pensar e questionar. Por isso haverá sempre teatro com um espaço próprio ou não. É verdade que estão a abrir cada vez mais salas de teatro em Portugal. O que eu reparo é que

há um divórcio claro entre a plateia e o palco! Constatamos que esses arquitectos estão a tornar-se nuns verdadeiros assassinos de salas de teatro. Projectam para o seu próprio ego, sem prestar qualquer serviço à actividade em questão. Denotam uma falta de sensibilidade artística e cultural para perceberem as necessidades elementares dum espectáculo. Por exemplo, é raro o Teatro que tem boas condições de luz frontal fora do palco. Isto em pleno século XXI é um absurdo!

Para sairmos desse absurdo e terminarmos em chave de ouro, diz-me uma frase, um pensamento que te motive ou inspire.

"Dizer a coisa certa, à pessoa certa, no momento certo, da forma certa!" (Platão)

Cena Rápida

Actriz: Carla Maciel

Actor: Al Pacino

Certeza: Estar aqui a conversar contigo!

Sonho: Poder acompanhar a minha filha Laura o mais tempo possível!

Medo: Ignorância

Palavra: Olhos

